

“OPCIONES Y ALTERNATIVAS ESTRATÉGICAS: EL PROYECTO INDEPENDIENTE”

Virginia Pérez-Ratton

Mi intervención de hoy se centrará en presentar, en esta sección de “Crónicas”, el proyecto TEOR/ÉTica, con sede en San José, Costa Rica, que se inscribe dentro de una serie de iniciativas en Centroamérica que han marcado el desarrollo y la difusión del arte de la región a partir de 1995.⁴

TEOR/ÉTica, que busca considerar las relaciones entre arte, teoría, estética y ética, se plantea un trabajo consciente de la interacción constante entre lo artístico y lo político.

⁴ Colloquia, de Guatemala, entre cuyos fundadores y principales actores se encuentra Luis González Palma. Rosina Cazali se ha separado de Colloquia para formular un *one woman project*, proyecto de curaduría regional con el sugestivo e irónico nombre de La Curandería. Belia de Vico abandonó el esquema de la galería comercial para abrir otro tipo de espacio, Contexto, que patrocina acciones y performances, apoya a los artistas y organiza exposiciones, incluso itinerantes internacionales, sin fines de lucro. Existe también el colectivo Casa Bizarra, orientado hacia el arte en el espacio público. En Honduras, aparte de Bonnie de García, que ha actuado como ministra sin cartera durante años desde su galería Portales, Bayardo Blandino y un grupo de mujeres artistas inician hace unos pocos años el proyecto Mujeres en las artes, y además de organizar muestras en su sede, han celebrado pequeños encuentros y simposios con la participación de centroamericanos de profesionales fuera del área. El grupo Artería, conformado por muy jóvenes artistas, es un producto de este espacio. Regina Aguilar, conocida artista hondureña, impulsa la Fundación San Juancito, con sede en un pequeño pueblo minero del mismo nombre. Formación de artesanos, restauración de casas abandonadas que buscan albergar creadores en residencias temporales y búsqueda de opciones para una población aislada mediante la fabricación de cerámicas, la forja, la fundición en vidrio y otras técnicas, han conducido a muchos jóvenes a encontrar un medio de sobrevivencia dentro de la creatividad. En Nicaragua, un grupo de artistas reacciona ante el desmantelamiento de la infraestructura cultural en el post-sandinismo abriendo, bajo la coordinación de Raúl Quintanilla, Patricia Belli y otros, el espacio alternativo – casi un neo fluxus – de la Artefactoría, y publicando una hermosa y muy seria revista periódica, Artefacto. De igual modo se destaca la labor tesonera de la bienal de Panamá. Estos son proyectos ligados a las artes visuales, pero existen otros como Incorporate y Enredarte, que se dedican a las artes performativas y a recuperar e integrar música regional y tradiciones dancísticas bajo una mirada contemporánea.

Antecedentes. La década de los noventa en Centroamérica se ha visto caracterizada por un retorno a la paz, después de casi treinta años de dictaduras, guerras, guerrilla, contrainsurgencia, ocupaciones militares, más éxodos y migraciones en todo sentido, condimentado todo esto por terremotos, sequías, huracanes, inundaciones y todos los desastres naturales que una región puede enfrentar. Este retorno a la paz no es tan pacífico, la esperanza de democratizar se diluye, y nos hemos visto confrontados a una inserción muy precaria a los procesos globales, con repercusiones y efectos diversos en cada país. Uno de los efectos más negativos es la interpretación muy conveniente que han hecho nuestros respectivos gobiernos de lo que significa la globalización y la reforma del Estado. Como podrán imaginar, esto se ha traducido en una importante reducción de fondos para el sector cultural (al igual que para otros sectores frágiles como salud, educación y medio ambiente). Aquí estoy hablando sobre todo de Costa Rica, el único país del área que desde hace varias décadas, había dedicado grandes esfuerzos en crear infraestructura en todos estos campos y que gasta mediados de los ochenta aún iba *in crescendo*. En el resto de los países, dictaduras, guerras y gobiernos corruptos o irresponsables, ni siquiera habían iniciado esta construcción. Sin embargo, ahora el sector cultural de Costa Rica se ve frente al presupuesto más pequeño de la historia, un 0.60% del presupuesto nacional total, cuando en 1971, fecha de la creación del Ministerio, esta cifra se situaba en un 1%, equivalente al porcentaje que Francia dedica a la cultura.

Sin embargo, el Estado costarricense no ha implementado en ningún momento estrategias para crear conciencia y deseo de inclusión en el deber cívico en el sector privado, que ahora llamamos sociedad civil, ni siquiera estrategias de estímulo como incentivos fiscales, para solventar la falta de fondos ocasionada por la famosa reducción estatal, por lo demás pésimamente concebida.⁵ Pero también existe un lastre en el sector cultural tradicional, sobre todo en teatro y letras, que le impide reconfigurar la gestión y la producción cultural con el fin de garantizar su supervivencia. En el resto de los países de Centroamérica, ni siquiera hay políticas y la institucionalización es mínima. Sin embargo, al no haber atendido nunca el Estado un papel protagónico en la producción cultural, resulta casi natural agruparse de manera independiente y hacer las cosas por su lado, y no perder el tiempo buscando apoyo oficial. Además, las prioridades han estado en la

⁵ Cuando se quiso reestructurar el Ministerio en el gobierno supuestamente social-demócrata de José María Figueres (1994 – 1998), en la propuesta, preparada por los burócratas de turno y bajo el Ministro Arnoldo Mora (excomunista), era obvio que se le reducía la presencia y el poder de las instituciones adscritas al Ministerio central, que son las que efectivamente hacen el trabajo, para darle una gran cuota de poder y decisión a la burocracia. El rechazo casi unánime de la propuesta por parte de los directores de las 29 instituciones, impidió finalmente que se aprobara esta famosa reestructuración. Sin embargo, poco se ha avanzado desde entonces, pues muchos directores fueron cambiados con el nuevo gobierno demócrata-cristiano en 1998, y en el fondo, la política del Estado sigue a la zaga del mundo contemporáneo, de sus cambios y transformaciones, y no logra comprender la necesidad de estructuras ágiles y flexibles. Es preciso acotar que una parte del gremio de cultura sigue pensando solamente en su dependencia total de un Estado benefactor y en mantener la mano extendida, perpetuando un sistema paternalista, de criterios excedidos benévolos, que tampoco funciona.

reconstrucción de economías en ruinas, en la desmilitarización y en el relativo cumplimiento de los acuerdos de paz y no se entiende la cultura como parte del desarrollo.

Estas condiciones muy diversas en cada uno de los siete países de la región (Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá), han impulsado a diversos grupos del área, en los últimos años de la década de los noventa, a formular y proponer alternativas dentro de las artes visuales contemporáneas a esta oficialidad, a la inopia, a la falta de actualidad y de capacidad crítica. Estas iniciativas han tomado la forma de proyectos autónomos, muchos de ellos sin sede siquiera, casi todos pequeños y sin fines de lucro, independientes y de carácter privado. Innegablemente, están incidiendo en cambios para el sector de las artes en general, sobre todo las artes plásticas, en donde lo puramente visual se ha ampliado hacia las acciones y las actividades performativas e interdisciplinarias, intersectando así algunos de los proyectos armados por músicos, bailarines y coreógrafos y, en menor medida, trabajando con los poetas más jóvenes (Costa Rica y Guatemala).

Estos proyectos se caracterizan por su interés en trabajar a nivel regional y en buscar proyectarse internacionalmente, en lugar de permanecer en el ombliguismo tradicional de las glorias locales. También comienzan a mirar hacia poblaciones y grupos que habían sido poco considerados en las políticas de cultura, excepto como generadores de interés turístico, y contribuyen a borrar los límites entre disciplinas. Pero sobre todo, cada uno según sus posibilidades, busca generar un pensamiento crítico, prácticamente ausente durante décadas.

TEOR/ÉTica: planteamiento general. Es dentro del marco de estos proyectos que surge TEOR/ética, fundada en 1990 con algunos de quienes estuvieron ligados al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo entre 1994 y 1998 y acompañados por Paulo Herkenhoff, curador de la bienal de Sao Paulo, con la voluntad de asumir abierta y plenamente sus riesgos, pues parte de una total y absoluta libertad de acción. También buscaba plantearse como una opción complementaria a la oficialidad; sin embargo ha resultado difícil lograr esa conjunción. Pareciera que aún no está madura la situación para comprender el alcance y las necesidades de construir nexos entre lo estatal y lo independiente, y que todavía subsiste una percepción sospechosa de todo lo que provenga del sector privado. Esto obviamente refleja una contradicción, en momentos en que se aboga por la participación activa de la sociedad civil.

TEOR/ÉTica se planteó desde sus inicios como una instancia de reflexión y búsqueda, de articulación y coordinación de los discursos que, en el campo artístico regional, de alguna manera habían comenzado a gestarse en el área centroamericana, pero cuyas energías era preciso catalizar. Esta dinámica mantiene como objetivo clave el lanzar redes desde una Centroamérica más unida y conectada hacia afuera, así como re-descubrir puntos comunes con el caribe isleño, de manera a encontrar nexos perdidos que pudieran solucionar el aislamiento de la región en el seno de sí misma.

TEOR/ÉTica actúa como receptor y difusor de información, busca ser promotor del conocimiento y la comprensión del arte, conectado desde dentro y desde fuera a la región centroamericana. Contrariamente a lo que se planteó como premisa principal de trabajo en MESÓTICA II en 1996,⁶ esta región ya no se sigue asumiendo como los restos de un legado colonial, sino que se incluye en ella a Panamá y Belice, pero también a Nueva York, Chicago, Miami, Los Ángeles... La diáspora centroamericana es enorme, y así, ineludible como factor de análisis, así como la creciente movilidad de nuestros artistas.

Pero volvamos a TEOR/ÉTica. Sus objetivos tratan de ser alcanzados mediante cuatro áreas principales de acción, que pueden resumirse en:

Proyectos curatoriales: exposiciones locales, itinerantes o internacionales, en su sede y fuera de ella, generados internamente o con convenios con instituciones afines.

Publicaciones periódicas y esporádicas: catálogos, pequeñas monografías, memorias de eventos teóricos, ediciones de poesía o música. Biblioteca de arte contemporáneo, sala de lectura. Organización de eventos teóricos, desde informales tertulias quincenales hasta conferencias, cursos de formación, talleres y eventos como el simposio centroamericano del 2000. Actividades de recreación como el ciclo Los Artistas Cocinan, las noches de luna llena en verano.

De igual forma se está presente y se participa de manera sistemática en encuentros y conferencias internacionales.

Apoyo a los artistas regionales: diapoteca disponible para curadores o investigadores, apoyo en preparación y envío de carpetas, publicación de *brochures* de apoyo, envíos de obra, producción de proyectos y otros.

Para esto contamos con un personal reducido: una directora (quien esto escribe) y cuatro asistentes de igual rango más dos personas de servicios generales por horas. Uno para la administración, otro para logística y coordinación general, uno para apoyo curatorial y teórico y otro para documentación, montajes y todo lo relativo a las obras. Sin embargo, también se abren las posibilidades para que cualquiera del equipo pueda iniciarse en labores de curaduría y crítica.

Esto resume brevemente y de manera general la parte operativa del proyecto. Con el fin de analizar la parte sustantiva, abordaré ahora un tema que ha preocupado mucho a la región desde siempre: la visibilidad, y que está vinculada directamente a lo político.

⁶ Esta exposición, curada por Rolando Castellón y quien esto escribe, y que incluía a 20 artistas de los cinco países de la antigua Capitanía General de Guatemala, fue la primera exposición de arte centroamericano contemporáneo y se abrió en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en noviembre de 1996. Luego estuvo itinerando en Europa durante 1997 y 1998, y sus repercusiones han sido de una amplitud tal que ni los curadores las habían calculado.

Estrategias de visibilidad y presencia: los cambios desde 1995. La manera de enfocar este tema constituye uno de los puntos cruciales del proyecto TEOR/ética, el cual, como mencionaba, más que asumir una posición puramente artística, busca definirse dentro de una postura política, en un sentido amplio.

Estos últimos años han tenido como prioridad una intensa acción orientada hacia la consecución de una visibilidad hacia el mundo exterior, partiendo de la invisibilidad casi total o por lo menos de una visibilidad y presencia distorsionada. Esta situación había conducido a la construcción de un estereotipo, conveniente tanto para la exportación oficial como para los grandes centros de poder: permitía seguir manteniendo a regiones como la nuestra en la más completa indiferencia y evitaba el trabajo de tener que lidiar con lenguajes o propuestas cuyas claves interpretativas no podían ser encontradas en los parámetros usuales del *mainstream* euro-norteamericano.

Sin embargo, esta percepción negativa ha ido cambiando en buena medida, aunque no totalmente. El trabajo sistemático y constante realizado de uno años para acá por diversas instancias ha desembocado en un real incremento de nuestra visibilidad y presencia: desde el MADC, la itinerancia de muestras del área, como la mencionada MESÓTECA II, así como la organización de muestras generadas localmente pero incluyendo artistas internacionales, contribuyeron a una difusión inicial de la obra local y a la creación paulatina del **Lugar**, es decir a la constitución de un espacio mental hasta entonces inexistente. El trabajo de galerías como Jacobo Karpio y Sol del Río ha logrado incluir obra centroamericana en colecciones internacionales, tanto privadas como corporativas y museales. Publicaciones como *Talingo* (Panamá) han recibido premios por su trabajo y como *Artefacto* (Nicaragua) han sido mencionadas recientemente en revistas de la calidad de *Third Text*.⁷ La bienal del Sao Paulo de 1998 abrió un espacio especial para la región Centroamérica/Caribe al nombrar un curador de la región para presentar un proyecto.⁸ Gerardo Mosquera está curando junto con la panameña Adrienne Samos, Directora de *Talingo*, una muestra en la

⁷ *Talingo* es un semanario cultural del periódico *La Prensa*, de Panamá, de unas veinte páginas, que lleva más de 450 números. En el año 2000, *La Prensa* quiso reducir su periodicidad a quincenal, y fue tal la avalancha de cartas de apoyo y protesta que siguió semanalmente, sólo que con un formato reducido. *Talingo* es dirigido desde hace unos siete años por Adrienne Samos, y fue acreedor de uno de los Premios Príncipe Claus del año 2001. En el número 48 de *Third Text*, en 1999, Lindsay Jones escribió un artículo muy positivo sobre el proyecto y la revista *Artefacto*, de Managua.

⁸ De este proyecto se publicó un catálogo bilingüe, con aportes de varios de las instituciones encargadas de la cultura así como con el apoyo de Hivos. El ensayo, de quien esto escribe, se titulaba “Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro”. La muestra fue comentada en términos positivos por *Art Press* (Francia), *Art in America* (USA) y *Art Nexus* (Colombia), entre otros. Para la bienal de Sao Paulo de 2002, estratégicamente se logró evitar la convocatoria por canales oficiales, dándole al nuevo curador una lista de personas idóneas, y luego de su nombramiento, se hizo una carta regional firmada por todos los curadores solicitando el apoyo financiero de la bienal so pena de no participar a nivel de región.

ciudad de Panamá, con la presencia de artistas de la región centroamericana al lado de renombradas figuras como Cildo Meireles y Francis Alÿs. La revista ATLANTICA dedica su próximo número completo a la región, en un proyecto editorial en conjunto con TEOR/ética convocó a Harald Szeemann a visitar Costa Rica, y como resultado de la investigación que pudo hacer en los fondos de documentación del proyecto, fueron incluidos seis centroamericanos en la reciente edición de la Bienal. Dos de ellos resultaron ganadores en la categoría de jóvenes artistas y uno de ellos está actualmente participando en la exposición “Urgent Painting” del Museo de Arte Moderno de París en co-curaduría con Hans Ulrich Obrist y Laurence Bossé.⁹ De igual forma, proyectos más pequeños como Mujeres en las Artes en un país tan golpeado como Honduras, o los proyectos guatemaltecos, han logrado atraer la atención de especialistas y profesionales del mundo del arte internacional.

Todo este trabajo, que exceptuando lo que se hizo desde el MADC hasta 1998, proviene del sector independiente, no han sido acompañados por apoyo local, y la oficialidad aún persiste en legitimar propuestas que no tienen asidero estético o conceptual en el mundo actual, con lo cual se perpetúan las ideas de lo exótico, lo *light*, lo redundante y poco profesional de nuestra producción y contexto.

Momento de reflexión. Todo lo anterior parece ser sumamente positivo y lo es – debe considerarse que pocas regiones han logrado cohesionarse como lo han hecho poco a poco. Centroamérica, compartiendo información y apoyando a los colegas en sus proyectos. Pero es claro que la solidaridad en tiempos de carencia es más fuerte que en tiempos prolíficos, cuando empiezan a confrontarse intereses individuales y comienzan a jugar las cuotas de poder. Entonces, a pesar de estos avances, o tal vez por ello mismo, es momento ahora de reflexionar sobre los alcances y resultados, pues, esta visibilidad no puede seguir asumiéndose como un objetivo *per se*, planteándose más bien a partir de varias interrogantes: ¿para qué y hasta dónde nos proponemos o deseamos llevar esta visibilidad/presencia? ¿Cuáles son las consecuencias de este proceso para nosotros? ¿Significa verdaderamente algo localmente? ¿Cómo contribuye a crear mejores condiciones para el trabajo de los artistas en el seno de la región? ¿Cómo seguir inscrito en la arena internacional manteniendo el vínculo con un contexto propio, cómo no ser tragados por el cosmopolitismo rampante y homogeneizado? ¿Cómo evitar que nuestros artistas se mantengan móviles sin que lleguen a convertirse en parias – terminando sin arraigo ni aquí ni allá, sin pertenencia real? ¿Cómo evitar el coyotismo curatorial?

⁹ Los artistas costarricenses invitados fueron Federico Herrero, con pintura, Priscilla Monge, con una instalación de toallas higiénicas acolchando un “Cuarto de Aislamiento y Protección”, y Jaime Tischler, con fotografías seleccionadas de los últimos cinco años. De Guatemala fueron Luis González Palma, reconocido fotógrafo, Aníbal López, con la documentación de un “acto vandálico”, y Regina Galindo quien realizó un performance. Los premiados fueron Federico Herrera y Aníbal López. De esto, casi nada se publicó en los medios locales.

Resulta evidente la necesidad de mantener cierta dosis de control sobre este fenómeno o por lo menos tratar de incidir en ello con una actitud propositiva y desafiante. Una de las razones es que la aparente apertura y las posibilidades de inclusión que parecían ofrecer los procesos globales, pero que en resumidas cuentas siguen más o menos el curso trazado por las líneas de los tratados de libre comercio, pueden correr el riesgo de hacernos cómplices del juego de *tokenización*, es decir, la fácil adopción por los centros de poder de ciertas figuras del área como paradigmáticas, no sólo dentro de la producción artística sino también - y tal vez sobre todo - dentro de la práctica curatorial. Esta dinámica les resuelve de manera liviana el problema de nuestra verdadera inclusión y presencia dentro de los sistemas de circulación internacionales, en un espejismo visible para unos pocos.

En el plano local, llevar al extremo el esfuerzo de difusión inicial, absolutamente necesario, y concentrarse en la sola visibilidad, evitara la reflexión acerca de lo interno, condición esencial del verdadero conocimiento de nosotros mismos. El peligro de perder el control sobre esta acción visibilizadora o de depender únicamente de la presencia internacional como meta, puede desembocar en una cooptación por parte de los centros para nuestro funcionamiento dentro de sus propios parámetros. Con esto los proyectos mencionados podrían perder de vista su razón de ser y de olvidará su premisa inicial, la cual además de buscar condiciones de igualdad y respecto para nuestra producción artística, de comprensión, reconocimiento y legitimación a nivel internacional (lo cual desafortunadamente es lo que colabora en el plano de reconocimiento local), de alguna manera, por lo menos así lo concibo - y esto no es nuevo, ya la Bienal de la Habana, entre otras, nos dio varias lecciones -, buscan o deben buscar descentralizar las estructuras tradicionales, mediante la creación y consolidación de nuestros propios centros, nuestros propios temas de legitimación y validación, y mediante el establecimiento del diálogo horizontal entre nosotros mismos, que logre subvertir las relaciones verticales del pasado. Aquí, de nuevo, la consolidación del concepto del **Lugar**, en nuestro tiempo y espacio, resulta indispensable.¹⁰

A menudo se atribuye a la región centroamericana el factor de “atraso”, como si un pesado lastre nos impidiera “avanzar”. Es mi opinión que este supuesto atraso es una ventaja que debe aprovecharse, a la luz de la crisis en la institucionalidad del art, percibida internacionalmente cada vez más, tanto por exceso de desarrollo o decadencia de ciertos centros, como por la indiferencia o la ingerencia

¹⁰ En este sentido, cuando hablo de validación o legitimación a nivel local, me refiero específicamente a un reconocimiento por parte de nosotros mismos de nuestro espacio, o sea que el espacio mental, el Lugar, debemos crearlo y valorarlo. No ha sido nunca igual exponer en Europa que en algún país vecino, pues no se valora al mismo nivel. Es preciso empezar por elevar la autoestima por nuestros propios espacios y nuestras propias propuestas curatoriales para lograr que internamente se llegue a un reconocimiento, y la región centroamericana tiene la ventaja de que en un área relativamente pequeña existen contextos diferentes, se puede viajar fácilmente de un país a otro y su diversidad tan grande permite experiencias contrapuestas. Es preciso hacer ruido, para que se llame la atención y que se viaje a Centroamérica a ver qué sucede. En lugar de seguir nosotros desplazándonos, debemos provocar un desplazamiento a otro lugar.

indebida de los aparatos estatales en otros sitios. Por ello, este momento al cual nos confrontamos es de especial cuidado, pues puede permitir llevar a cabo un desarrollo propio a partir de lo que se tiene, a partir de nosotros mismos, de lo que se puede construir con los medios al alcance, potenciando lo que hay y sin nostalgia de lo que no hay. Esto no significa de ningún modo la resignación bovina frente a situaciones inaceptables, sino la fuerza para cambiarlas o proponer alternativas. Estos proyectos autónomos abren otras posibilidades, al asumirse con una apertura hacia lo global y un conocimiento de lo externo, así como una vocación de presencia, pero se plantean en primera instancia a partir de su contexto y del conocimiento de sí mismo, para partir desde su propio tiempo y lugar hacia afuera.

Por otro lado, la crisis misma de las *instituciones/museos* en el mundo ofrece posibilidades de analizar nuevas formas de trabajo y de organización de espacios, que se alejen del gigantismo y el espectáculo, que partan del rechazo del museo como escaparate político o social, contribuyendo a un verdadero acercamiento y focalización más certera. Más que con la sola adopción de estrategias de visibilidad, sistemas de circulación y estructuras de representación impuestas que poco tienen que ver con nuestra realidad, es preciso incidir en ello a nuestro favor, en la medida de lo posible.

Todo suena muy estimulante, pero no hemos tocado el tema escalofriante del financiamiento: los proyectos dependen de la recaudación de fondos privados, y éstos se localizan usualmente en fundaciones internacionales, pues localmente el aporte es mínimo, ya que no existe tradición en este sentido, y como decía anteriormente, tampoco hay estímulos de orden fiscal. Hasta el momento, Hivos y el Fondo del Príncipe Claus, ambos de los Países Bajos, Christian Aid y otras ONG's pequeñas, así como la Fundación Rockefeller, han sido cruciales para nuestro trabajo. Esto, sin embargo, crea otro régimen de dependencia, pues al multiplicarse este tipo de iniciativas autónomas con pocas posibilidades de ser autosostenibles a largo plazo, pronto alcanzarán las fundaciones para financiarlos. Es por esto que la lucha por una responsabilidad del Estado frente a la producción cultural es imprescindible, ciertamente replanteada desde la realidad actual, pero de ningún modo anulada. Y de igual forma, la participación del sector privado y corporativo local debe ser estimulado y apoyado. De otra manera, se corre el riesgo de ser una flor de día y de que todos los esfuerzos se diluyan y la energía se disipe.

Conclusión. Aún queda mucho por hacer – en la creación de la conciencia y de conocimiento sobre lo que somos, y sobre el arte que lo refleja y lo analiza críticamente, pero también sobre la sobrevivencia de los proyectos y la exigencia de responsabilidades. Aun ahora, lo más relevante del arte contemporáneo regional sigue su empinado camino y no se termina de consolidar ese espacio legitimador interno que se proyectará hacia afuera. La labor legitimadora local no está en las instituciones museales, si es que las hay: es una validación que desafortunadamente descansa en manos de muchas galerías comerciales orientadas hacia el arte más vendible, en manos de los políticos y los diplomáticos que durante años han enviado, como dice Cuauhtémoc Medina “santos estofados a la bienales nacionales”. Y seguirán haciéndolo, si no ponemos freno. Queda mucho por hacer, y es bueno mirar hacia adelante.