

El estudio de las fiestas: producciones
políticas y apropiaciones colectivas

Entrevista a María Lía Munilla Lacasa

Natalia Giglietti, Elena Sedán

Nimio (N.º 3), pp. 59-71, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

EL ESTUDIO DE LAS FIESTAS: PRODUCCIONES POLÍTICAS Y APROPIACIONES COLECTIVAS

ENTREVISTA A MARÍA LÍA MUNILLA LACASA

THE STUDY OF THE FESTIVITIES: POLITICAL PRODUCTIONS AND COLLECTIVE APPROPRIATIONS

INTERVIEW WITH MARÍA LÍA MUNILLA LACASA

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

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

Recibido: 09/05/2016 | Aceptado: 18/08/2016

RESUMEN

En esta entrevista, Lía Munilla Lacasa recorre sus investigaciones sobre la Cultura Visual de las fiestas cívicas de la primera mitad del siglo XIX en Buenos Aires. Al explicar detalladamente la importancia de los programas iconográficos diseñados para las prácticas conmemorativas pone en escena los diferentes cruces que se establecen entre la historia del arte, la historia y la política. Intercambios que permiten pensar los distintos regímenes de visualidad de cara a un nuevo Bicentenario.

PALABRAS CLAVE

Fiestas cívicas; Cultura Visual; rosismo; rivadavianismo; Hipólito Bacle-Andrea Macaire

ABSTRACT

In this interview Lia Munilla Lacasa explains her research on Visual Culture of national festivities of the first half of the 19th century in Buenos Aires. To describe in detail the importance of the iconographic programs designed for commemorative practices she enacts the different crosses established between the history of art, history and politics. Exchanges which suggest the various systems of visuality in regards to a new Bicentennial.

KEYWORDS

National festivities; Visual Culture; rosismo; rivadavianismo; Hipólito Bacle-Andrea Macaire



María Lía Munilla Lacasa es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella. Realizó estudios doctorales en la Universidad de California, Berkeley, Estados Unidos. Entre 2001 y 2005 fue Directora del Área de Educación y Acción Cultural del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Entre 2005 y 2007 fue Directora del Espacio de Arte de la Fundación OSDE. Además, es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y, actualmente, es profesora titular en la Universidad de San Andrés e investigadora en el área del arte y de la cultura argentina del siglo XIX.

El abordaje de las celebraciones cívicas en su complejidad, en su dimensión política y en su visualidad, representa un interés central en las investigaciones de Lía Munilla Lacasa. Las fiestas Mayas y Julias del Buenos Aires del siglo XIX se instalan como hechos históricos significativos para analizar la importancia de la cultura visual y el rol de la imagen en períodos emblemáticos de nuestra historia. Más allá de entender las acciones conmemorativas como parte esencial del poder político, los programas simbólicos oficiales se constituyen históricamente como fenómenos estéticos en sí mismos. Los aportes de los estudios iconográficos, de la historia social del arte y de los estudios visuales le permiten a la investigadora distinguir los distintos regímenes de visualidad que se establecen desde lo público, cuestión fundamental en aquellos acontecimientos en los que el pueblo es partícipe.

El entramado político e histórico de las formas de festejos urbanos en la construcción de las naciones durante el período independentista de América Latina es abordado desde la materialidad y desde las instancias de producción y de recepción de aquellas obras y objetos visuales realizados para esos eventos, en los que su carácter efímero aparece como el más distintivo, pero no por eso como rasgo menos importante. El siguiente diálogo nos invita a pensar en estos espacios, en los cuales lo visual opera como estrategia esencial para la difusión, la representación, la interpretación y la construcción de ideas que involucran a la sociedad en cuestiones que demandan una revisión permanente.

Tus investigaciones dan cuenta de un marcado interés en temáticas que fueron postergadas por la tradición historiográfica argentina. Quizás, sea este uno de los motivos más evidentes que nos permite suponer cómo te introducís en el estudio de las fiestas cívicas.

Me acerqué a este tema cuando estudiaba parte del Doctorado en Historia en Estados Unidos en la Universidad de Berkeley. Allí tomé un curso sobre cultura y pintura en la Revolución Francesa y sobre el uso político del arte durante este

período. Trabajé con un libro que tuvo una importancia capital para mi investigación: *Las fiestas revolucionarias* (1976), de Mona Ozouf. En ese texto ella analizaba no solo el papel del Estado en la organización de las fiestas, sino también la respuesta del público participante, que no aceptaba pasivamente el programa ideológico montado por el gobierno. Ambas cuestiones, la organización oficial y la respuesta popular, me interesaron para ver qué había pasado en Buenos Aires entre 1810 y 1835. De esta manera, me dediqué a estudiar la cultura visual de la primera mitad del siglo XIX. Teniendo en cuenta que se había escrito muy poco sobre las fiestas cívicas en Buenos Aires, empecé a estudiar el tema de las prácticas conmemorativas, especialmente, el entramado de rituales cívicos y sus despliegues visuales, característicos del período independentista.

Ante una ausencia fuerte de imágenes vinculadas a estas conmemoraciones en Buenos Aires, empecé un relevamiento bibliográfico y localicé dos o tres textos que hablaban, específicamente, sobre el tema; también encontré otra bibliografía escrita durante la década del cincuenta. José Torre Revello, por ejemplo, y otros historiadores se habían dedicado a hacer las historias pintorescas sobre Buenos Aires en las que incluían las fiestas cívicas, el carnaval y las fiestas religiosas, entre otras. En estos trabajos las fiestas eran abordadas desde los usos y las costumbres de la ciudad, pero no desde el punto de vista de su contenido político. Así, me encontré con un tema histórico sin proponérmelo, lo analicé, lo investigué y lo publiqué, pero después volví a la historia del arte que es mi disciplina.

¿Cómo suplís la ausencia de imágenes y cómo organizás ese tejido, por cierto, inevitable, entre la historia, la historia del arte y la cultura visual?

Las reposiciones y los cruces conviven permanentemente. En lo que respecta al desarrollo de las fiestas cívicas del período que trabajo, entre 1810 y 1835, podemos asegurar que las fiestas Julias tuvieron tradicionalmente una desventaja con respecto a las fiestas Mayas, en principio, porque vienen después. De este modo, cuando se creaba la ornamentación de la ciudad –principalmente, la de la Plaza de Mayo– esas escenografías efímeras quedaban instaladas en la Plaza hasta julio. Esta época de invierno y de lluvias en Buenos Aires provocaba el deterioro de la decoración que permanecía en la Plaza. Así, para que las mismas escenografías sirvieran para celebrar el 9 de Julio, la mitad debía sacarse y arreglarse. Lo interesante es que julio, desde el punto de vista de los despliegues arquitectónicos y ornamentales, siempre fue la hermana menor de mayo, salvo por la fecha en la que se juró la Independencia en Buenos Aires en 1816. En ese entonces, se realizó una gran fiesta con un despliegue ornamental y simbólico muy importante. Esto fue lo más interesante que me tocó leer y escribir porque

en la celebración que se conmemoró en septiembre de 1816, además de toda la ornamentación arquitectónica de origen neoclásico, de columnas, de cuerpos escultóricos y de arcos triunfales, aparecía un desarrollo de dioses del Olimpo clásico, como las representaciones de la Cabra Amaltea, de Venus y de Júpiter, entre otros.

A partir de ese momento, realicé un trabajo de interpretación acerca de quiénes eran estos personajes para la mitología griega y qué posible vinculación y significación simbólica podían tener con la situación política de 1816. Fue muy interesante estudiar este despliegue. Luego hubo otros episodios a lo largo del rivadavianismo y durante el rosismo, fiestas que valieron la pena en términos de despliegues iconográficos, artísticos y simbólicos, pero que seguían estando en el universo de lo efímero y de lo que no está representado y, por supuesto, no fotografiado. Por lo tanto, mi gran dificultad desde el campo de la historia del arte fue hacer una tesis sin imágenes y tener que hablar de imágenes, ya que todo estaba narrado en las crónicas, en los diarios y en los panfletos que el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires publicaba como programa de actividades. Dicha ausencia pude suplirla, para el caso del rosismo, gracias al archivo de Carlo Zucchi, arquitecto oficial de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Rosas. Bajo su responsabilidad estaba la organización de las fiestas, el diseño de los planos y la realización de proyectos, decoraciones, puestas en escena, etcétera [Figura 1]. Esto significó mi primer encuentro con imágenes. A partir de aquí pude volver al arte, a la representación, al mundo de la cultura visual.

Además del estudio sobre artes efímeras y sobre objetos no auráticos, en tu tesis introducís a los trabajadores encargados de las escenografías en el relato de la historia del arte y los legitimás como productores visuales. A partir de estas recuperaciones, ¿cuáles son los aportes que te permiten discutir las jerarquías que se imponen en la historia del arte tradicional?

Que estas personas no hayan sido reconocidas por una historiografía establecida no significa que no puedan ser incorporadas en una nueva historiografía del arte o que, más allá de los nombres, este tipo de imágenes, de objetos y de artefactos visuales puedan ser considerados desde el campo teórico de la historia del arte y de los estudios visuales. Después de estos estudios sobre las fiestas cívicas, me dediqué a estudiar la producción de César Hipólito Bacle, que se puede localizar durante el inicio del rosismo.

Sobre la base de varios artículos que publiqué acerca de este tema, y por estar en un proyecto de investigación junto con Sandra Szir, colega dedicada a la cultura visual, insisto en que es necesario comprender que este periodo del

siglo XIX fue muy rico en imágenes, a pesar de que la historiografía tradicional argentina sostenga que era un páramo. Si uno lee a Bonifacio del Carril, a Aníbal Aguirre Saravia o a Alejo González Garaño, grandes coleccionistas de aquello que ellos mismos denominan «el origen del arte argentino», puede distinguirse, en realidad, que estos pensadores ponían énfasis en coleccionar imágenes que circulaban como resultado de los álbumes costumbristas, de las prensas litográficas o de las imágenes de los pintores viajeros. Tal es el caso de Fernando Brambila y de otros pintores viajeros del siglo XVIII.

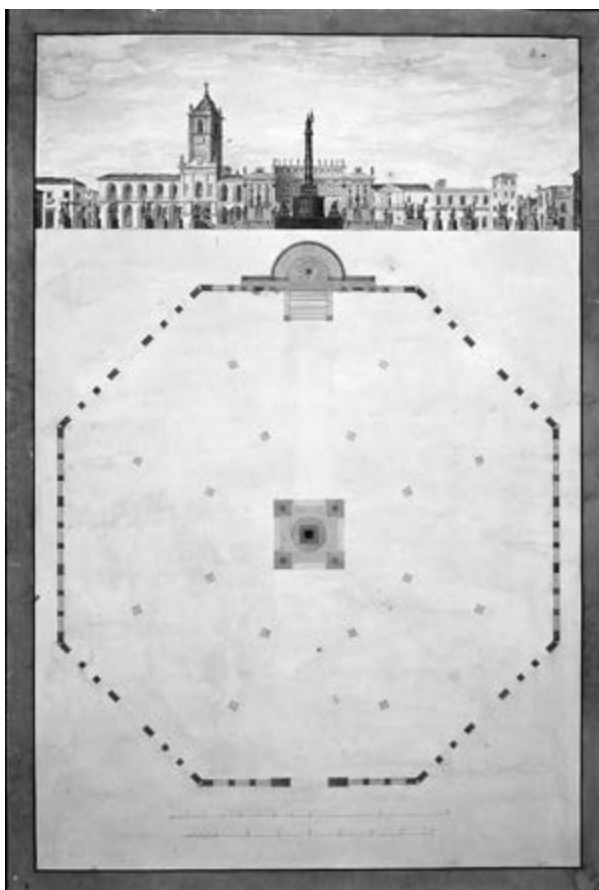


Figura 1. *Fiesta de la Federación* (c. 1831), Carlo Zucchi. Acuarela sobre papel
Fuente: Colección Archivo di Stato di Reggio Emilia, Italia

Lo que vemos aparecer, entonces, es una serie de artistas, muchos de ellos de dudosa calidad, otros con una gran formación técnica en Europa, que veían que en América se estaba abriendo una posibilidad económica muy importante a partir del estallido de las revoluciones de la independencia y, en el caso particular de Buenos Aires, con la figura de Rivadavia como Primer Ministro y luego como Presidente de la Nación, en el período comprendido entre 1821 a 1827.

La llegada al país de César Hipólito Bacle y de su mujer, Andrea Macaire, está documentada en 1828. Con ellos sumaban cuatro ginebrinos en Buenos Aires, por lo que estimamos que aquí también operaban –hablando un poco del campo teórico de la cultura visual o de las artes en general– redes sociales de contactos extra artísticos que tuvieron un impacto en el campo artístico local.

Bacle creó la primera empresa litográfica de Buenos Aires y logró establecerse como imprenta litográfica del Estado. Esto significa que consiguió que el rosismo, que se acababa de instalar en 1829, le diera a su imprenta trabajos oficiales, como imprimir papeles con los sellos, billetes de banco y todo tipo de impreso oficial. Este taller litográfico que fundó Bacle resulta sumamente interesante porque una de las cosas más importantes que hizo, además de los álbumes de trajes y de costumbres de 1835, fue la impresión de los primeros periódicos ilustrados que circularon por Buenos Aires, como *Diario de Anuncios*, *Museo Americano* y *El Recopilador*.

En términos de cultura visual, cuando Bacle imprimió esos diarios la circulación de imágenes se acrecentó dado que coleccionaba distintos periódicos ilustrados de Londres, de París, de Alemania, de Holanda y hasta de Dinamarca. Hacía una selección de los artículos que le interesaba que aparecieran en sus publicaciones, los traducía y los editaba y su mujer, Andrea Macaire, copiaba las ilustraciones y las mejoraba. Aquí es cuando empieza a jugar un papel fundamental Macaire, quien era la verdadera artista, la que sabía pintar y la que poseía una excelente formación y trayectoria. El *Penny Magazine*, diario inglés, que debe su nombre a que costaba un centavo, tenía una cantidad de tirada tal que los dibujos y los grabados que llevaba impresos llegaban tan gastados que Andrea Macaire debía copiar en litografía aquellos grabados realizados en madera. Los mejoraba y los embellecía y dejaba las imágenes mucho más bellas y mejor realizadas que las originales sobre las que partía.

En los números anteriores de *Nimio* abordamos cuestiones vinculadas a la metodología de cada investigador. Consideramos que conocer los modos con los que cada profesional aborda el trabajo con la imagen es central, sobre todo, en aquellas imágenes que no se inscriben en el canon tradicional de obra de arte. ¿Cómo analizás la visualidad y cómo es tu acercamiento a este tipo de imágenes?

Lo primero que hay que reconocer es que esos objetos no responden al canon al que todos estamos acostumbrados o a la definición de obra de arte. Por ejemplo, los primeros grabados que hay de los rostros de Belgrano y de San Martín, que son los que hizo Manuel Pablo Núñez de Ibarra a principios del siglo XIX, son de baja calidad estética. Ahora bien, ¿qué relevancia cultural tuvieron esos retratos para la comunidad en la que se insertaron?, ¿por qué ese objeto es significativo históricamente? El retrato de Belgrano hecho por Manuel Pablo Núñez de Ibarra es significativo para la historia del arte local, ya que su importancia radica en que fue el primer rostro que se le dio a ese héroe nacional [Figura 2]. De ahí que uno no pueda acercarse a esa obra desde su composición o desde los principios académicos. Las pautas que sí rigen para el análisis de esos objetos son las que se vinculan a la producción y a la circulación, es decir, a quiénes lo fabricaron y por qué, quiénes lo consumían y por qué o qué importancia tuvo y tiene ese objeto particular para el campo de los estudios culturales o de la cultura visual dentro del campo artístico local.



Figura 2. *El General San Martín* (1818), Manuel Pablo Nuñez de Ibarra
Grabado sobre papel, 34 x 27,5 cm. Fuente: Museo Histórico Nacional

En parte es cierto que tendemos a perder la imagen, pero también es cierto que a veces la imagen no vale mucho la pena, es decir, no siempre tiene valor por sí misma. Por ejemplo, el caso de Andrea Macaire, a quien la historiografía tradicional sólo menciona como la mujer de Bacle, resulta interesante abordarlo desde los estudios de género. José León Pagano la nombra como la mano ejecutora de la empresa familiar, nunca dice que ella es la artista y que él es el técnico y que sus objetos visuales son maravillosos. Aquí se puede hacer un análisis formal y cultural de estas obras. En uno de los diarios europeos que llegaban a la ciudad había un artículo sobre el Tipou Saib, un importante rey de una región de India, cuyo retrato aparecía en el diario [Figura 3]. El retrato realizado por Macaire es absolutamente delicioso y está realizado a la manera romántica. Con un abanico de plumas de faisán o de pavo real, este personaje se encuentra lleno de joyas y rodeado de almohadones muy trabajados, lo mismo que su vestido [Figura 4]. La artista respeta la misma disposición, pero embellece notablemente la imagen. De esta manera, uno puede hacer una descripción iconográfica y todo lo que subyace en función del orientalismo y del exotismo vigente en aquel entonces. Eso está en la imagen, por lo que resulta muy interesante ver cómo ella vuelca su mirada ginebrina en una ilustración para un diario. Cuando la imagen no resiste estos análisis no hay que forzarla.



Figura 3. Tipou Saib (1834). Fuente: Revista *Le Magasin Pittoresque* (49)



Figura 4. *Tipou Saib* (1835), Andrea Macaire. Litografía sobre papel. Fuente: Revista *El Recopilador* (20)

¿Cuáles son los errores o las dificultades que observás en el abordaje de este tipo de imágenes?

Creo que intentar dividir tan radicalmente los distintos campos no nos hace bien, establecer clasificaciones del tipo «esto es cultura visual», «esto no es cultura visual», no sirve. Hemos aprendido que la mejor manera de estudiar estos objetos artísticos es liberando sus bordes, haciendo que estallen sus límites, ya que el arte contemporáneo lo pone a prueba todo el tiempo. Ahora, y a modo de ensayo, considero que definir o tratar de distinguir si tal o cual objeto es o no es parte de la cultura visual o si es o no es una obra de arte, no aporta mucho a la investigación. Lo importante es que las imágenes integran el campo de los intereses de los historiadores del arte y que estos intereses se han acrecentado notoriamente a medida que se ha ampliado el universo de las imágenes.

Volvamos a las fiestas cívicas. En tu libro *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835* (2014), señalás en reiteradas ocasiones los usos políticos y de propaganda de estos acontecimientos. ¿Desde qué perspectivas interpretarás los festejos cívicos de nuestro presente

teniendo en cuenta que el antecedente más próximo fue el Bicentenario de la Revolución de Mayo?

Desde 1811, cuando se conmemora el primer aniversario de la Revolución de Mayo, en adelante, la historia política de nuestro país estuvo tan convulsionada que cada celebración fue un momento en el que era muy fuerte la bajada ideológica. Las fiestas las organizaba el poder político y lo que se colgaba en la Pirámide, los símbolos, las banderas y las leyendas tenían una lectura político-ideológica. En cada celebración, en cada coyuntura histórica, en cada año en que se celebró Mayo la situación política había cambiado y sobre la Pirámide quedaban las impresiones de esos cambios, además de las carrozas o de las arquitecturas efímeras. Se aprovechaba, entonces, ese momento para decir: «bueno señores, ahora no se jura más en nombre de Fernando VII, esa fórmula de juramento va a desaparecer, ahora debemos jurar por la libertad cívica». Así, el espacio privilegiado para poder instalar esa ideología era la fiesta. En las fiestas el pueblo se juntaba, había una cierta aceptación de qué era lo que se debía celebrar en ese acontecimiento, todo apuntaba a lograr un consenso.

Pongamos como ejemplo las fiestas de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010 y pensemos en que esas fiestas pueden observarse desde diferentes lugares. Mi mirada estuvo puesta en el interés de saber qué expresaba esa fiesta del gobierno de Cristina Kirchner. Uno veía los *stands* y había un gran despliegue, por ejemplo, de las Madres de Plaza de Mayo. Entonces, si durante el gobierno se había puesto mucho énfasis en los Derechos Humanos, eso se visibiliza en las fiestas.

Recuerdo, por ejemplo, que un señor atrás mío lloraba al escuchar los primeros acordes de la *Marcha de San Lorenzo*. Que volviera el desfile militar, que había sido capitalizado por los militares en la época de la última Dictadura, era muy significativo para mucha gente que reconocía los diferentes uniformes o las canciones militares de su infancia. Se emocionaba no por lo que las milicias significaron, sino por lo que implicaba para la memoria de esa persona. El desfile militar pudo despegarse de la condena hacia el Proceso y se asoció a la recuperación de la memoria histórica del ciudadano. También, la celebración habló del gobierno de Néstor Kirchner. Además, haber copado toda la ciudad, haber cerrado la Avenida 9 de Julio y haber contratado a Fuerza Bruta fue significativo porque se pudieron transmitir valores tradicionales e históricos con formas totalmente contemporáneas.

De alguna manera, se puede pensar que las fiestas del Bicentenario de la Revolución de Mayo demostraron cómo lo popular también puede ser contemporáneo sin la necesidad de recurrir a contenidos estereotipados o a representaciones cristalizadas.

Por supuesto, una cosa no quita la otra. Fuerza Bruta no es la orquesta de Barenboim, apunta a otros públicos. En toda apropiación del espacio público hay diferentes niveles de lectura y diferentes niveles de apropiación. Cuando en 1810, en 1815 o en 1825 la gente iba a la plaza había un despliegue de imágenes y muchas de ellas no eran comprendidas por los iletrados; sin embargo, el objetivo no era comprender, sino apuntar al estímulo sensible. En 2010 algunos disfrutaron de salir a la calle; otros, del espectáculo de Fuerza Bruta o de escuchar poesía en un *stand*. Existieron registros diferentes y cada uno participaba del que le interesaba.

En tu investigación advertís una modificación –dada por el privilegio otorgado a los festejos del 9 de julio– en la celebración de las fiestas patrias desde el primer período de Rosas, en 1829. ¿Cómo se produce ese intercambio y por qué crees que acontece en ese período?

Existe un proceso muy interesante que todavía no ha sido revisado: Rosas fue cambiando la celebración de mayo a favor de la celebración de julio. Esto lo planteo como una de las hipótesis de mi tesis, sobre la que aún estoy indagando. La gran fiesta de Rosas fue el 9 de julio. Podemos plantear como hipótesis que cada vez que se celebraba la fiesta de mayo, Rosas no estaba en la ciudad, deliberadamente se iba, entonces se emitían decretos anunciando que no se realizarían las celebraciones de mayo. Aunque ese decreto no existiese, al no estar Rosas, la fiesta no se celebraba en la ciudad y se realizaba en los campamentos militares donde estaba el gobernador. En un capítulo de mi tesis hago este análisis sobre las fiestas del rosismo, ya que resulta muy evidente en los documentos cómo esto, aparentemente, fue un proceso consciente de Rosas. La celebración de mayo estaba asociada a una gesta no independentista, era una fiesta vinculada al despegue de España. En cambio, la de julio es una fiesta más regional que alude al proceso de Independencia de América Latina, proceso de Independencia en el que él quiere estar involucrado. A esto se suma que la celebración de mayo siempre estuvo más teñida de porteñismo: la Revolución se gestó en Buenos Aires y se lideró desde allí. Él quería apartarse de eso y encontrar una fecha en el calendario que tuviera un peso propio y esa fecha fue el 9 de julio, la gran apoteosis se hizo en julio de 1835 y se realizó en Buenos Aires con el mayor de los despliegues.

Es importante pensar la celebración desde el rol que tuvo la Pirámide de Mayo y su visualidad. Toda la Pirámide de Mayo, conforme va pasando el tiempo, se llena de palabras, de frases y de imágenes; siempre funcionó como soporte de una prédica política [Figura 5].

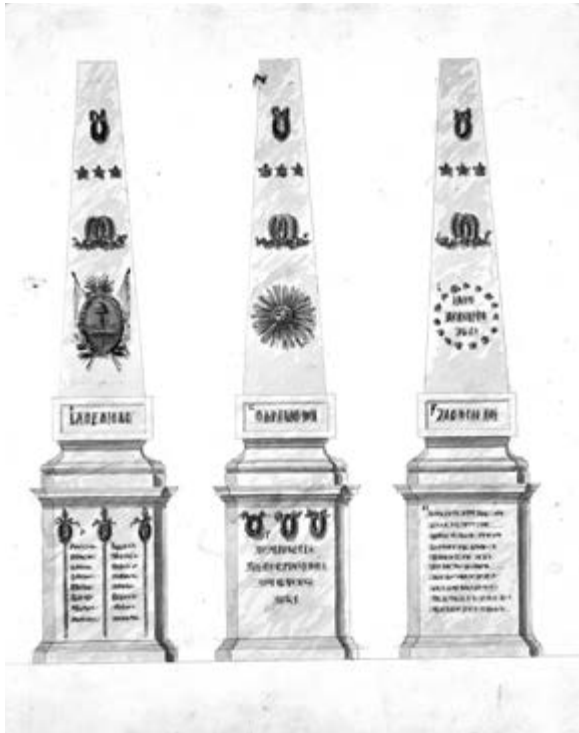


Figura 5. Decoración de la Pirámide de Mayo (1831)
Fuente: Archivo Zucchi, lámina N.º 489

Durante los meses de junio y de julio de 1835 se llevó a cabo un despliegue descomunal en el fuerte de Buenos Aires. Los hacendados de la Provincia de Buenos Aires hicieron una especie de guardia de honor durante semanas, estuvieron todos vestidos de rojo y hasta los caballos estuvieron decorados con pompones rojos, fueron parte de una puesta en escena impresionante. Desconozco que pasó con el 9 de julio después de 1835, me hubiera encantado poder ampliar mis estudios sobre las fiestas cívicas en este segundo gobierno de Rosas. Si bien no tengo conocimientos certeros sobre qué pasó con las fiestas Julias después de 1835, podemos arriesgar que más allá de estos intentos por reivindicar una visión más regional y latinoamericana representada a través de la celebración del 9 de julio, el 25 de mayo tiene más fuerza y presencia en el imaginario popular.

A raíz de estas consideraciones, ¿cómo imaginás los festejos para este 9 de julio?

Conozco y estoy al tanto, solamente, del Ente del Bicentenario de Tucumán y sé que el énfasis va a estar puesto en la casa de Tucumán y en exhibir el acta de Independencia desde otro discurso histórico, pero no sé mucho más que eso, no creo que exista el despliegue que hubo en 2010 por dos motivos: primero, porque no sería pertinente gastar tanto dinero en las celebraciones, calculo que serán coherentes en ese sentido. En segundo lugar, probablemente julio no lleve sobre sus espaldas el peso conmemorativo que tiene mayo, por lo tanto, volvemos a repetir la historia del siglo XIX.

Julio siempre fue la hermana menor de mayo, salvo para el rosismo, y en este caso cómo se supera y qué se hace después de lo que fue el Bicentenario de 2010 es difícil de imaginar. Por lo pronto, no creo que se convoque a una gran participación popular ni que la gente ocupe las calles. Desde mi opinión y mi profesión, si tuviera que imaginarme cómo puede ser, me gustaría que los festejos se enfoquen en cuestiones vinculadas a la divulgación y a la protección del patrimonio, a la conservación y a la difusión de archivos y a la educación histórica y política, decisiones que queden para la posteridad.