

# Colectivo Obras Públicas: memorias y materialidades callejeras<sup>1</sup>

PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA<sup>2</sup>

## RESUMEN

Este artículo analiza la memoria material en el trabajo del grupo teatral callejero, *Colectivo Obras Públicas* en algunos de sus obras teatrales. Retomando las representaciones *Clotario* (2011) y *Brigadas* (2013) estas notas se fijan analíticamente en el hecho artístico fundamental de que el concepto de memoria, se encuentra aquí íntimamente ligado a la palabra recuerdo y a las cosas y objetos con los cuales se construye sentido teatral.

## PALABRAS CLAVE

Memoria; materialidades; Colectivo Obras Públicas; Clotario; Brigadas.

## ABSTRACT

This article analyzes the display of material memory performed by the street theatre group *Colectivo Obras Públicas* in two of its plays. Using *Clotario* (2011) and *Brigadas* (2013) as examples, this piece addresses the key artistic issue of how memory and the act of remembering are intimately linked to words and the materiality of things and objects proper to the production of theatrical meaning.

## KEYWORDS

Memory; materiality; Colectivo Obras Públicas; Clotario; Brigadas.

---

1 Texto que tiene como base la ponencia presentada al 7° Congreso CEISAL, Memoria, Presente y Porvenir en América Latina, Universidad Fernando Pessoa, Porto, Portugal, 12-15 junio 2013. Está financiado por el Fondo de Apoyo para la presentación en Congresos Internacionales de la VRAI, Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco especialmente a Gabriel Contreras Hernández, miembro del *Colectivo Obras Públicas*, por el aporte de material audiovisual y escrito del mismo *Colectivo* que sirvió para la estructuración de este trabajo.

2 Patricio Rodríguez-Plaza, HDR (2012) Doctorado (1999) en Estética y Ciencias del Arte, Universidad de París. Profesor e investigador en la Escuela de Teatro y en el Magíster y Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirige la revista *Cátedra de Artes. Revista de Artes visuales, Música y Teatro*.

Ha publicado *La peinture baladeuse, Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine* (L'Harmattan 2004), "La visualidad urbana en el Chile de la Unidad Popular", *Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004), *Estética y Ciudad. Cuatro recorridos analíticos*, (Frasis, 2007), *Crítica teatral y medios. El caso Beckett y Godot* (Apuntes Editorial Frontera Sur, 2011) *Estética y mayorías latinoamericanas* (Ocho Libros Editores, 2011) y *Pintura callejera chilena. Manufactura estética y provocation teórica* (Ocho Libros Editores 2011). Contacto: rodriguezplaza@uc.cl



La Compañía de teatro de calle *Colectivo Obras Públicas*, grupo compuesto por jóvenes actores y músicos formados en la Pontificia Universidad Católica de Chile y dirigido por la profesora Claudia Echenique, ha colocado en el centro de sus averiguaciones creativas, el reencuentro con la memoria de figuras individuales y comunitarias de la historia y la cultura contemporánea de Chile. Así, un dirigente sindical y obrero como Clotario Blest, las Brigadas Muralistas que escribieron, y aún escriben y rayan las murallas anónimas de la ciudad, un personaje popular como Emilio Dubois, así como una última producción directamente política como *Constitución* (en etapa actual de pre-producción) han sido, luego las fundamentaciones que han servido para que no solo ellos, sino también nosotros, hagamos memoria.

Hacer memoria, recuperar activamente lo olvidado, pero igualmente activar creativamente lo que construye el presente desde los vericuetos de lo imaginado; desde las configuraciones objetuales en las que se construye sentido teatral y experiencia y expresión callejera. Hay, luego, de parte de este colectivo de teatro, una búsqueda premeditada de trabajo con materiales, que buscan hacer Historia Reciente (López, Figueroa y Rajland 2010) entendida menos como un campo de estudios -que sería la comprensión dentro del ámbito disciplinar de la historiografía- que de unas proposiciones e investigaciones teatrales acerca de procesos históricos de su tiempo, que es también y obviamente el nuestro.



Imagen 1: *Brigadas*. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza



En esta línea, el trabajo de esta compañía, entre otras por cierto, prueba que en Latinoamérica el asunto de la memoria es una tarea que compete también al teatro como manifestación creativa y material. Y si bien es cierto son otras las disciplinas o las artes que han tenido mayor visibilidad social, especialmente por el carácter denunciante que han adquirido luego de las dictaduras militares, ello no desmerece las incursiones que desde allí, ha propuesto el arte teatral.

De todas estas producciones escénicas hechas para el espacio público y urbano –y tal cual se ha adelantado- estas notas quieren destacar y entrecruzar arbitrariamente algunas consideraciones respecto del texto espectacular de dos: *Clotario* y *Brigadas*, que parecen no solo representativas de lo que es un proyecto mayor, sino porque ambas realizaciones condensan y sintetizan lo que comprende una interacción y complementariedad con el espacio, las cosas y los espectadores poblacionales o estudiantiles, frente a quienes se han presentado. Un trabajo que contiene y despliega la idea de memoria, de recuerdo y de insinuaciones y alucinaciones colectivas, que son por este concepto, y tal cual se ha sugerido, parte de los imaginarios de una sociedad que muchas veces ha olvidado desde donde construye sus recuerdos y sus olvidos; que son partes constitutivas de lo mismo.



Imagen 2. *Clotario*. Autor: Claudia Echenique



Se trata entonces acá de una lectura crítica, volcada preferentemente a las materialidades objetuales de estas producciones para otear allí los sentidos de la memoria que se diseñan en estas bitácoras plásticas, icónicas, gestuales y musicales, con las cuales se construye la narración escénica. Manifestaciones materiales, entendidas como recuerdos, que son las que hace que funcione aquí, estética y artísticamente la dimensión de la memoria. Dicho de otro modo, se busca acá identificar la idea de memoria, en cuanto noción amplia e intelectualmente dotada de una cierta profundidad de campo y abstracción, frente al término recuerdo, el que parece siempre un poco disminuido debido, quizá, a la turística y universal palabra *souvenir*. Palabra que descentra la idea de atesoramiento socialmente valioso, o al menos la elocuencia del concepto de memoria, sin por ello entender ambas voces como contrapuestas, sino más bien como necesario complemento. Entendiendo que tales objetualidades configuran este particular tipo de texto espectacular, participando, y por lo mismo, de la cultura material, como ámbito que envuelve directamente lo teatral, y que ha sido definido, tanto como el “conjunto de los objetos fabricados por el hombre considerado desde el ángulo social y cultural, tanto como la consideración de tales objetos en cuanto correlatos de acción individual y colectiva” (Julien y Rosselin 2005: 3-6).

## II

Así *Clotario* toma como eje fundamental la vida y obra de Clotario Blest (1899-1990) reconocido sindicalista y luchador político chileno cuyo pensamiento y accionar pueden ser pesquisados en una vertiente neomarxista y neocristiana adaptada a las circunstancias sociales concretas que le tocó vivir. Personalidad fuerte, menos por la imposición de sus discursos o activismo agresivo y directo que por las convicciones pacifistas y excéntricas respecto de las ideas y fuerzas, que en distintos momentos históricos se han disputado el campo de tensiones ideológicas en Chile. Un hombre más de acción e intervención directa frente a lo real que de elaboración especulativa, que pese a la figuración que tuvo en otro tiempo -al estar de una u otra manera ligado a personalidades como el cardenal José María Caro, el jesuita Fernando Vives y el líder sindical y político Luis Emilio Recabarren, y habiendo sido uno de los fundadores de la Central Única de Trabajadores de Chile- hoy aparece en segundo plano público. Ello, menos por lo que él significa en términos individuales, que por las estructuras políticas



de un país como Chile, que ha dado un vuelco de signo contrario respecto de la sindicalización o de la organización formal y política de la sociedad. La obra relata y expone artísticamente, luego, la trayectoria y los hitos más significativos de la formación, las inquietudes, preocupaciones y reflexiones que llevaron a este sindicalista, a tomar las decisiones que tomó o a hacer la vida que le tocó vivir. Decisiones y circunstancias que le permitieron, aparentemente sin que él se lo propusiera, colocarse en un lugar destacado en tanto personalidad históricamente sobresaliente.

Y todo esto se hace, no solo con el trabajo de unos jóvenes actores profesionales que cantan, se mueven a la manera de unos saltimbanquis y se expresan frente, o mejor, en medio de unas ruedas de espectadores, sino también con la musicalización y la misma participación de una especie de trabajadores de la música. Estos últimos se hacen parte de lo que se desarrolla en medio de estas presentaciones, y ello no exclusivamente a través de la gestualidad o los parlamentos que los mismos actores les dirigen, sino por medio del vestuario que los coloca en un mismo registro visual.

Por su parte *Brigadas*, tiene como referente y fundamentación creativa y teatral a las reconocidas brigadas muralistas que animaron los acontecimientos políticos y propagandísticos callejeros entre los años 60 y 70 del siglo XX. Grupos de obreros y estudiantes -tanto de izquierda como de derecha, aunque la izquierda y en especial el Partido Comunista sea un referente muy reconocido por la amplitud y la constancia y regularidad hasta hoy de su trabajo- que hicieron suya la idea de lucha y encuentro por una comunicación directa con el usuario, paseante y ocupador de la ciudad. Conjuntos de ciudadanos relativamente organizados, dependiendo de los partidos o grupos que estuvieran en las bases de sus propias constituciones, que realizaron un quehacer literalmente callejero de naturaleza estética.



Imagen 3. Brigadas. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza

Pequeñas *troupe* se podría decir para hacer un paralelo con lo teatral, que antes de la llegada de Salvador Allende a la Presidencia de la República de Chile (1970-73) escribían en los muros públicos de la ciudad y durante las campañas políticas, las frases de propaganda emanadas de los partidos y de los correspondientes candidatos. Mientras que una vez alcanzada la presidencia se avocaron, ya sea a mantener lo logrado incorporando distintas imágenes icónicas (puños, flores, rostros, brochas) que no existían antes de esa fecha, ya sea haciendo contra propaganda a esa misma presidencia y movimiento político encabezado por Allende.

Grupos, en fin, que fueran en más de una oportunidad cuando pertenecían a la izquierda ideológica, denostados y hasta acusados de “organizaciones armadas [...] tristemente célebres” (Frei 2013: C 15-16), tal cual lo hiciese Eduardo Frei Montalva en la carta a Mariano Rumor, en la que el ex presidente justificaba el Golpe de Estado y el régimen cívico-militar instaurado en Chile en el primer tiempo luego de 1973.



Teniendo presente entonces estas referencias y contextos es que se confeccionan, por parte de este colectivo, textos dramáticos, contruidos sobre la base de un verso libre que hace aparecer en muchos momentos la rima. Además se busca, como la misma directora lo ha expresado, “una factura estética portátil y flexible que permita [la] fácil adaptación a todo tipo de terreno, además, [continúa ella misma] de una ‘teatralidad’ que fuera capaz de congregarse rápidamente a los espectadores” (Echenique 2011: 137).

Ahora bien, la memoria, entendida en términos amplios, generales y hasta contradictorios –a la cual hay que sumarle, como digo, el término recuerdo– se mueve sobre dos ejes que producen interacciones diversas y que por lo mismo trasmudan o al menos pueden ser intercambiables, uno de los cuales, es en mi opinión, manejado, material y directamente, por estas producciones teatrales. El primero, el más específico y propio del concepto de memoria, es un eje diacrónico, cuya dinámica se puede asimilar al movimiento y a la figura de la horizontalidad. Movimiento que puede significar traer desde atrás imágenes e ideas, produciendo así, remembranzas que son también actualizaciones no exentas de fantasías. Parafraseando a Edgard Morin (2005), se puede decir que en términos de la biología del conocimiento no existiría ningún dispositivo, en el cerebro humano, que permitiese distinguir la percepción de la alucinación, lo real de lo imaginario.

Existiendo igualmente incerteza, acerca del carácter en la manera en que los seres humanos conocemos el mundo exterior, ya que este se inscribiría en patrones de organización, que son fundamentalmente innatos. Asentado sobre esta barra de espacio y tiempo de horizontalidad constitutiva, la memoria alimenta la identidad y la identificación (García de la Huerta 1999) construyendo los rasgos de lo que se es, tanto en términos individuales, como en términos colectivos. De algún modo y siguiendo entonces, esta lógica, se guarda en la memoria, lo que la tradición ordena, pero también lo que se decide almacenar allí. Las representaciones que se comentan, son en este sentido, unas construcciones que al colocarse sobre este eje, lo hacen en dos registros a la vez que paralelos, pueden entremezclarse productivamente. Por un lado, inventan y ficcionalizan esas figuras socialmente destacadas desde un presente que pese a la investigación histórica que pueda hacerse, igualmente producen creación teatral por el hecho mismo de tratarse de una realización desde otro tiempo.



Pero también por el hecho de la misma dinámica teatral que es generalmente ficción en el sentido más literal y creativo del término.



Imagen 4. *Brigadas*. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza

Pero también la memoria funciona o se arma esencialmente con un eje sincrónico, que igualmente y de manera metafórica, podemos reconocer operativa y comprensivamente sobre la égida de una figura vertical, que atraviesa y se entremezcla con el primero. Un pivote que permite hacer y convertir en presente y en pasado lo material. Es decir un sentido de actualización de los objetos, las cosas, los elementos tangibles y que la práctica, las mediaciones y las recepciones de las artes conocen como pocos fenómenos culturales, debido a la idea y fundamento de que las materias son aquí portadoras y constructoras de sentido. La escenografía, la utilería, el maquillaje, el vestuario, el diseño sonoro, la musicalización, no son meras encarnaciones de ideas o textos pre-armados, sino levantamientos y modos de significar, y por este medio, maneras de hacer y tener una experiencia estética (Chateau 2010).

Más que memoria, entendida como esa facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se actualiza el pasado, lo que hay en este segundo y esencial eje, es



la idea de recordaciones, de cosas que se regalan en testimonio de buen afecto, o de objetos que se conservan para recordar a una persona, una circunstancia o un suceso.

Igualmente acá, la realización del teatro contiene una dobladura interesante en cuanto las materias utilizadas nos recuerdan muchas veces que algo de eso pertenece o perteneció, por ejemplo a nuestro desván o a nuestras bodegas en donde se coloca lo guardado, pero nunca completamente olvidado por desuso; mas también esas mismas cosas y materias nos ofrecen un viaje hacia nuestros espacios privados y domésticos más expuestos, comunes y actuales.

### III

Lugar de trabajo, empresa, calle, colegio, plaza, son, luego, los espacios a los que hacen alusión estos detalles escenográficos y por este concepto a otro tiempo. Lugares con los cuales ciertos grupos sociales mantienen, como se explica, relaciones de memoria y recuerdo. Dicho de otro modo, estos objetos, estas cosas, estos cuerpos presentados y representados por el trabajo investigativo y representacional en la ficción teatral, son parte constitutiva de una cultura que evoca, en el doble sentido de traer algo a la memoria y a la imaginación. Representaciones con no pocos ribetes de anacronismo, toda vez que los universos a los que hace referencia parecen un tanto debilitados, social y sobre todo mediáticamente. En efecto, las remembranzas de los trabajos teatristicos de este colectivo, están plagados de bártulos que nos conducen, si no a otro tiempo, al menos a otros momentos, y lo que es más sorprendente, a otros usos.

El papel periódico, el cajón en madera o en plástico, el pedazo de cartón, el tarro vacío, la bicicleta vieja, corresponden a otras franjas de tiempo, por cierto, pero sobre todo a otras dimensiones de la vida precaria en que estos mismos bártulos adquieren otros empleos y acomodos.

En este tipo de memoria o de materialización -sin la cual la memoria artística no se justifica ni adquiere sentido de gratuidad, de juego o de conformación formal- el yute, la arpillera, el saco, el tejido de una textura barata, será siempre entre nosotros una remembranza de lo marginal. Pero también tal material



convertido en manta, poncho o ruana como se diría en Colombia, nos retrotrae al campo, a la intemperie, a una prenda simple de diseño logrado, debido menos a su capacidad de abrigo –aunque también por eso– que a su elemental y minimalismo tejido que nos hace viajar finalmente, no solo en términos del primer eje señalado, sino también del segundo respecto de lo artesanal, de la tradición que es también, ¿cómo no? memoria.



Imagen 5. Clotario. Autor: Claudia Echenique.

Lo que se rememora acá es una cierta idea de lo hecho a mano, es decir, una manera de fabricar que ya no forma parte de nuestras realidades más tangibles e inmediatas. Pero también estos objetos se entremezclan con lo manufacturado, como elemento de maquetería, realizado a partir de plantillas.

Así es como el saco, la brocha, la pintura, el casco de seguridad plástico, el mameluco, la olla, son signos de sí mismos, pero igualmente o por eso mismo, elementos perfectos de un entrecruce entre tradición artesanal y reproducción mecánica.



Lo primero alude a los usos que suele tener o tuvo en la vida cotidiana de las personas todo este tipo de elementos. Elementos domésticos, necesarios para el trabajo en la casa, en la fábrica, en la empresa. Pero también porque estos rudimentos o al menos varios de ellos, insinúan al diseño industrial, es decir, son objetos concebidos desde el principio de su origen para ser reproducidos mecánica e industrialmente sin la intervención de una manualidad cualquiera.

En cuanto a la pintura con sus colores elementales: amarillo, azul, rojo, debido a la precariedad de las brigadas de aquel tiempo, vuelven a poner en la producción teatral el sentido de historia y de pertenencia. Los rayados, las escribanías populares, los grafitis, que aquí parecen estrictamente pensados, diagramados por los equipos que son representados por los jóvenes actores, configuran una performatividad lograda al recordar a los pintores propagandísticos de esos tiempos.

Por su parte la bandera gris y negra, un punto culminante de *Brigadas*, que es, en mi opinión, un momento y un gesto profundo y preciso -que evidentemente no deja de recordar en una perspectiva intertextual a otras escenas teatrales chilenas más recientes tales como alguna de la obra *La cruzada de los niños* (2005) de Marco Antonio de la Parra o de *Acción Armada* (2013) de Andrés Kalawski- acerca de un hecho de hacer presente un signo que viene todavía de otros momentos de la constitución de la nación.

Un tiempo u otros tiempos, que nos pertenecen y que este signo-objeto nos lo pone frente a los ojos en una monocromía, que de golpe nos recuerda no solo la abstracción de la patria, sino también al cinematógrafo, a la misma fotografía y a la prensa como esos otros soportes e instancias históricas, que en sus orígenes fueron en blanco y negro.

La obra *Brigadas* culmina con la aparición intempestiva de esta bandera que es también protección y hasta envoltura de olvido, pero que paradójicamente, lo que produce es rememoración.

Sin embargo, la bandera es acá una excentricidad interesante, justamente por el trastoque al que es llevado su colorido. Si el azul es reemplazado por el negro y el rojo por el gris e incluso el mismo blanco ha variado su valor, moviendo simbólicamente, con este trastoque cromático, el objeto bandera, sin por ello



anular su capacidad de presentarse como tal. Si la réplica, la imagen pintada o dibujada de una bandera es (casi) siempre también una bandera, acá y pese al trastorno que ha sufrido su colorido, esta sigue siendo una afirmación doblemente válida.



Imagen 6: Clotario. Autor: Patricio Rodríguez-Plaza.

En fin, la bandera como otros objetos escenográficos, que son mucho más -o que derechamente no lo son en absoluto- adornos, rellenos, elementos estáticos de ambientación. La bandera, así como los rodillos, las brochas, los papeles que simulan muros, son parte constitutiva de los movimientos y la dinámica actoral y escénica. Todos estos objetos no solo se integran en el trabajo de los actores y de la actriz o de la producción general de la obra; no solo permiten ilustrar lo que el texto y la declamación exigen. Ellos son parte actuante, son fundamentación actoral y escénica, debido, menos a la capacidad de manipulación plástica y dinámica de la actuación, que a la rememoración y a la referencialidad directa con lo real de la que son dueños.

Lo mismo puede decirse del simulacro del mural, de la escribanía y rayadura urbana que es practicada en las escenas de *Brigadas*. Estas acciones, por realizarse en la forma en que se realizan, así como y debido muy especialmente a los luga-



res poblacionales en los que se presenta son, de alguna manera también acciones directas y performativas, con todo lo problemático que pueda ser la confluencia de los sedimentos semánticos de tal noción. La plaza o el espacio institucional semi-abierto en el que esta obra se ha representado y presentado, constituye del mismo modo el lugar casi natural de estas manifestaciones muralísticas; asunto que remarca la idea de teatro callejero, ya que este no solo se realiza y se presenta para un público y en un lugar común, sino que en este caso la puesta en escena se fundamenta en un correlato, en una manifestación concebida, desde su origen, como tal. Recordándonos de paso, la ocupación de los espacios colectivos que estuvieron en la base de las actividades políticas del Chile de los años 60 y 70, incluido el álgido momento de las protestas en contra del gobierno cívico-militar encabezado por el general Pinochet a mediados de los años 80.

Por su parte, la brocha es simultáneamente la prolongación del cuerpo y de la mano del actor que figura y configura con su corporalidad, así como la antípoda y también la hermana vulgar del pincel. Este último como sinónimo de la exquisitez y la finura del pintor de caballete, de quien se ve obligado en su alto oficio según la tradición humanista y moderna de la cultura y el arte, a manejar apenas con sus dedos, tal objeto. Cuestión evidentemente mucho más simbólica que atada a la realidad del quehacer manual del artesanado artístico, ya que ambos elementos constituyen las líneas y las superficies de sus respectivos quehaceres y obras.

En cuanto a la mancha ésta es importante ya que aparece profusamente encima de todo, tiñéndolo todo, literal y simbólicamente, manchándolo todo. La mancha en colores primarios según la más reciente y también moderna convención cultural, marca todo lo que toca, todo lo cual se posa haciendo con ello un recuerdo de la omnipresencia del trabajo que ensucia por necesidad. Necesidad por su quehacer mismo ya que pintar es siempre o en muchas ocasiones, un asunto que literalmente deslustra o produce cambio de coloración original, tanto en lo que busca como imagen, tanto en el sobrante que desparrama, pero también por necesidad de dejar inscripción del trabajo comunitario y sucio y que es lo que evoca y trae materialmente la compañía *Colectivo Obras Públicas*.

El historiador Michel Pastoureau (2010), nos recuerda en esta misma línea y casi como una congruencia accidental, temporal y creativa, que etimológica-



mente la palabra color fue pensada y percibida como una materia, un sobre que recubre los seres y las cosas. La palabra color en latín se encuentra relacionada con el verbo *celare*, que significa esconder, envolver, disimular.

En fin, la ficción teatral está acá anclada, luego, como pocas veces, a la historia, al personaje histórico Clotario Blest o a los hechos sociales y políticos en los que tal personalidad individual no existe. O existe vicariamente por medio de una mediación traída al presente en un nivel de ¿cómo llamarlo? ... ¿de tercer orden? Ramona Parra, Rolando Matus, Elmo Catalán, Hernán Mery o Inti Peredo son evocados aquí luego de la evocación épica de las brigadas muralistas que se autobautizaron con tales nombres, todos ellos, como sabemos algunos y no todos los chilenos, por cierto, militantes de los partidos políticos que crearon y mantuvieron en pie un trabajo como este.

En cambio en el caso de Clotario Blest su vida y su obra, las marcas más representativas de lo que fueron algunas de sus actividades privadas y públicas, son acá teatralmente personificadas, recalcando con ello la personalidad de un líder amado y hecho, por lo mismo, animita. Y es justamente esto último, su foto, la construcción de este llamado altar de carretera materialmente fabricado y colocado en medio de las escenas, las que le devuelven o le dotan de la fuerza evocativa a los objetos.



Imagen 7: *Clotario*. Autor: Claudia Echenique.



Esta animita es ¿por qué no? y al igual que en el caso de la bandera, también una *animita* y no solo su representación; esto evidentemente menos por la dimensión productiva o de producción teatral, que por la de la recepción de parte del público poblacional cuando corresponde. La animita, esa construcción emotiva y devocional que ubica simbólicamente a las almas del que ha muerto trágicamente en un lugar de purgatorio, simbólicamente en una especie de no-historia, aunque no por ello -o quizá por ello mismo- en una dimensión fuerte de recuerdo y memoria.

Para decirlo una vez más: útiles, bártulos, cosas y objetos son en este tipo de teatro y especialmente en los trabajos de este colectivo, recuerdos que construyen memoria, pero también memoria que posibilita y crea recuerdos... de nuevo, en el sentido material y cósmico del término.

Termino con una pequeña historia que quizá esté en la base de estas notas: una ciudadana chilena de nombre Rosa Palma, viajó a Chile desde Francia luego de muchos años de exilio y ausencia. Quiso visitar el *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos* inaugurado el año 2010 en Santiago de Chile y cuando pidió a alguien que la acompañara, pues dijo que quería ir al *Museo de los Recuerdos*. Con el uso de tal denominación ella rebajaba la noción de memoria ante el oído de quien escuchaba en su entorno más inmediato, al situarla al nivel de un mero *souvenir*, aunque ese no fuese, ni mucho menos su intención, ya que recuerdo la hacía pensar en cosas, en objetos tangibles, dignos de ser guardados más acá de la abstracción de la noción de memoria.

## Bibliografía

CHATEAU, DOMINIQUE (2010): *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

ECHENIQUE, CLAUDIA (2011): Reseña: "Colectivo Obras Públicas. Clotario". En: *Cátedra de Artes* n° 10, pp. 136-140.

FREI MONTALVA, EDUARDO (2013): "Carta de Eduardo Frei Montalva a Mariano Rumor, Presidente de la Unión Mundial de la Democracia Cristiana", Inserción. En: *El Mercurio*, cuerpo C, martes 17 de septiembre de 2013, pp. C15-16.



**GARCÍA DE LA HUERTA, MARCOS** (1999): *Reflexiones americanas. Ensayos de intra-historia*. Santiago: Lom Ediciones.

**JULIEN, MARIE-PIERRE Y ROSSELIN, CÉLINE** (2005): *La culture matérielle*. Paris: La Découverte.

**LÓPEZ, FIGUEROA Y RAJLAND** (2010): *Temas y procesos de la historia reciente de América Latina*. Santiago: Arcis, Clacso.

**MORIN, EDGARD** (2005): *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil.

**PASTOUREAU, MICHEL** (2010): *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris: Seuil.

**PAVIS, PATRICE** (1998): *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Lom Ediciones, Compilación y traducción de Gloria María Martínez.

**RODRÍGUEZ-PLAZA, PATRICIO** (2011): *Pintura Callejera Chilena*. Santiago: Ocho Libros Editores.