

## La Escuela de Budapest y su Recepción de Lukács \*

Philippe Despoix (Selección) \*

### Sentido del instante trágico

La ética verdaderamente trágica que el joven Lukács desarrollaba en su ensayo sobre Paul Ernst estaba indisolublemente ligada al shock que había provocado la brutal aparición de la modernidad en Europa Central. Fenómeno percibido por la corriente neorromántica como una verdadera crisis metafísica, como el ingreso en "la era de la pecaminosidad consumada", de acuerdo con la expresión de Fichte. El carácter extremo del romanticismo lukácsiano -que por muchos aspectos hacía acordar al del joven Schlegel- lo impulsaba, no solamente en el plano teórico, sino también en su vida personal, a una actitud puramente *moral* de rechazo de todo compromiso de cara a un mundo de estas características. Concepción que él encontraba en un Paul Ernst. El ensayo en cuestión, al reivindicar una ética individual y atea, intentaba encontrar en el teatro de este autor las bases de un nuevo heroísmo, lo cual no carecía de ambivalencias y tendía, en el límite, a la religiosidad.

La tragedia nacía, según Lukács, de un mundo en el que Dios había abandonado la escena. Su voz no hablaba más al hombre de manera inmediata. Incluso si era un *Deus absconditus*, un dios escondido, no obstante permanecía como espectador de la escena del mundo. "¿Puede vivir aquel sobre quien ha caído la mirada de Dios?", pregunta última y fundamental para Lukács, formulada por la tragedia. El hombre trágico, el héroe, respondía al abismo infranqueable que separaba, desde ese momento, al hombre y a Dios, a través de la *exigencia* de una existencia esencial y, al mismo tiempo, a través del *rechazo* de todo compromiso moral con el mundo. La exigencia de una síntesis, de una superación de la dualidad entre lo que Lukács llamaba la *vida* (la vida cotidiana, ordinaria) y *La vida* (o vida esencial), y la consecuente imposibilidad de su realización intramundana constituían el horizonte de la conciencia trágica. Sobre este plano, la tragedia rivalizaba con el ensayo, en cuanto al acceso a la forma más estricta, más real. La consecuencia de este romanticismo extremo residía en la primacía de lo *moral* sobre lo teórico, en el abandono de toda esperanza y de toda idea de porvenir en relación con el mundo, en la salvaguarda de la eternidad. La temporalidad propia de la tragedia era, en efecto, la *eternidad fosilizada* del pasado. Es por esto que Lukács afirmaba que los héroes de la tragedia estaban muertos, mucho antes de morir: cuando la obra comienza, todo está ya consumado; es el simple acceso a su esencia eterna lo que lleva al héroe a la muerte. Goldmann fue el primero en llamar la atención sobre la afinidad de estructura entre la *Metafísica de la tragedia*, los *Pensamientos* de Pascal y la estética raciniana. Es a partir de esta estructura que formó su concepto de "visión trágica". Ese mundo cerrado y atemporal, en cuyo seno sólo actúa la inmanencia implacable del destino, la supremacía del oráculo, se prestaba a una conceptualización de tales características. El concepto de *visión* del mundo (metáfora de la mirada de Dios que "quita a todo acontecimiento lo que tiene de temporal y de espacial") era aquí adecuado a su objeto. No obstante, Lukács había

mostrado -y más tarde la interpretación de Radnoti- la ambivalencia de la posición de esta ética, su proximidad a la experiencia del místico.

La paradoja sobre la cual reposaba el instante trágico era que dependía de una experiencia mística del tiempo, mientras que los medios verbales del drama trágico eran inadecuados para aquélla. Lo que unía a la tragedia y la experiencia mística, era esa paradoja del *instante*, ese acceso a la atemporalidad del tiempo; lo que las separaba era el *sentido* de esa experiencia. Mientras que el acto trágico era creador de forma, la experiencia de la esencia en los místicos destruía toda forma: en el primero, la esencia era el Sí [*Selbstheit*], lucha por la creación del todo; en la segunda, era abnegación, disolución del yo, pérdida de sí [*Selbstverlorenheit*] en la puesta a prueba del todo.

Contrariamente al héroe trágico, el místico "salta a partir de la unidad con el todo, al elemento -más personal- de sus éxtasis; éste pierde su yo en el instante de su elevación más verdadera. ¿Quién puede decir dónde tiene la vida su trono, o el suyo la muerte? Las experiencias del mundo trágico y místico constituían para Lukács "los polos de posibilidades de la vida". Dos vías se separan en la búsqueda de una redención: la inmanencia de una ética radicalmente atea y la trascendencia del místico. Radnoti interpretaba esto como la reformulación de la pregunta kierkegaardiana: ¿ética o religión?

### **El ensayo como mística**

El "momento de destino" [*Schicksalsmoment*] del ensayista era para Lukács aquel donde las cosas se convertían en formas: el instante místico de la "conciliación del exterior y del interior, del alma y de la forma". Incluso si toda forma -ya fuera la de la tragedia, de la *nouvelle* o de la poesía lírica- intentaba apropiarse de este instante, sólo el escrito del crítico se acercaba a una verdadera experiencia mística. La revelación de la forma era el único momento donde encontraba su destino, acceso a la realidad. ¿Qué afinidad unía, entonces, al ensayista con el místico y lo *oponía* al personaje trágico? Dos principios de escritura se enfrentaban: el del drama, característico de todo arte poética, y el del ensayo, mediación entre el arte y la filosofía. El primero era creador de imágenes, el segundo instaurador de significación: para uno había sólo cosas; para el otro, sólo sus relaciones: la poesía dramática no conocía nada más allá de las cosas, mientras que el ensayo no hacía más que formular preguntas. La forma constituía la realidad de los escritos del crítico, la *voz* -eco de la experiencia del místico- con la cual formulaba preguntas a la vida. Si la forma dramática tenía siempre necesidad de imágenes como soporte de sentido, la forma ensayística era un *escrito* revelador de significación, sustituto de una oralidad desde entonces perdida. Se comprende inmediatamente el índice teológico de tal distinción. El rechazo de las imágenes como *medio* de la revelación remitía a la tradición judía. Sin embargo, las investigaciones filológicas de Radnoti mostraban que en esta época (1910) el joven Lukács, entonces convertido al protestantismo, no se refería directamente a la mística judía. De un modo indirecto, no dejaba de apoyarse en esta tradición a través de Meister Eckehart, por quien tenía una particular admiración.

No por azar el *motto* del ensayo sobre Paul Ernst citaba el sermón "Acerca del hombre noble" del místico alemán. En este texto, se exponía precisamente la problemática de la "transparencia" del lenguaje del místico, idea que impregnaba la concepción del ensayo. "En la crítica realmente profunda -decía Lukács- no hay

vida de las cosas, solamente transparencia: una ausencia de imagen de toda imagen [*Bildlosigkeit aller Bilder*].

Los escritos de los críticos se alejaban resueltamente -como lo hacían Sócrates y los místicos- de las imágenes, se mantenían detrás de éstas. La misma metáfora se encontraba en Meister Eckehart cuando exponía el sexto grado de la experiencia mística, último estadio de la revelación *más allá* de la sabiduría del hombre noble. En éste, el hombre era "despojado de imagen" [*entbildet*] por la eternidad divina. Meister Eckehart encontraba la fuente de esta concepción en la interpretación de Orígenes del *Canto de los cantos*, ese enigmático canto de amor de la Escritura, como momento último, como cumbre de la revelación. Poder reconocer la unidad divina en todas las creaturas suponía que el hombre se "despojara de toda imagen" [*alle Bilder entbilden*]. El rechazo de todo soporte óptico constituía el motivo central de la *unio mystica* eckehartiana. De la misma manera, para Lukács, el escrito del crítico debía mantenerse alejado de toda imagen, "tender a la pura significación" para poder revelar el absoluto de una forma. Así, se hacía simple eco de la voz divina para formular preguntas a la vida.

En este sentido, la ética del ensayo no podía ser una ética trágica y atea como la de la forma trágica. Constituía el *esbozo* de una ética religiosa que retomaba la prohibición de las imágenes de la tradición judía. Paul Ernst, con su forma neoclásica de la tragedia, correspondía al tipo moral de una época irreductiblemente atea donde, según la expresión de Nietzsche, Dios estaba muerto: desde entonces, el hombre se encontraba solo frente al sentido de la vida. La crítica, en el sentido del ensayo, asumía un rol a la vez socrático y profético, una actitud de religiosidad que percibía en la perfección de las formas, las huellas de la revelación de un Dios todavía escondido. De este modo, el "ensayo sobre el ensayo" fue uno de los primeros textos modernos que rompió radicalmente con la idea de un origen únicamente platónico de la filosofía. Se había tendido un primer "puente" entre la herencia cultural griega y la tradición mística, que poco más o menos se basaba en el judaísmo. Al establecer esta unión entre la crítica y la tradición herética, Lukács anunciaba una corriente que iba a expresar explícitamente esta polaridad como una oposición entre Atenas y Jerusalén: en la interpretación bíblica de Franz Rozenzweig y en la concepción programática de la introducción al *Origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin donde Adán, al dar un nombre a las cosas, tomaba el lugar de Platón como padre de la filosofía. No parece exagerado afirmar, a partir de la lectura propuesta por Radnoti, que la idea de interpretación en Benjamin no era sino una radicalización de la idea de crítica en Lukács.

### **Cesura socrática**

La oposición entre la ética del ensayo y la de la tragedia se confirmaba en la afinidad que Lukács descubría entre el ensayo y el drama *no trágico*. En efecto, veía en la conclusión del *Herakles* de Eurípides una figura de transición entre poesía dramática y escritura ensayística: la obra no terminaba con la muerte del héroe sino que daba lugar a un diálogo en el que Teseo convencía a Herakles de no poner término a la infelicidad quitándose la vida. Este final no trágico constituía la primera introducción del diálogo (platónico) en el seno del drama. Platón, poniendo en escena a Sócrates, no era otro, para Lukács, que el primer ensayista. Sin duda, esta apreciación recordaba el análisis nitzscheano del *Origen de la tragedia*. En esta obra, Nietzsche había descripto cómo la tragedia había muerto bajo los golpes de la dialéctica de Sócrates: lo que él llamaba su muerte eurípidea. Sócrates fue el primer genio de la decadencia, el primero que opuso la idea a la vida. Fue el "hombre

teórico" por excelencia, el único verdadero enemigo del hombre trágico. Pero en tanto que Nietzsche lo rechazaba como negador de los instintos, Lukács, sobre la misma base, lo valorizaba como modelo ineludible del crítico. La vida de Sócrates era típica para la forma del ensayo; su muerte -ni tragedia ni martirio- no era concebible *sino irónicamente*, tal como había sido narrada por Platón, de manera no dramática, en *Fedón*. De la misma manera que cada uno de sus diálogos era interrumpido arbitrariamente por las contingencias de la vida, su muerte fue arbitraria e irónica: "no es una conclusión, pues no viene del interior y es, sin embargo, la conclusión más profunda, puesto que hubiera sido imposible concluir del interior". Lukács estaba de acuerdo con Nietzsche respecto de la cesura que representaba Sócrates. Constituía una nueva clase de hombre: "su más profundo sentimiento de la vida fue dar prioridad al concepto sobre el sentimiento", al carácter descarnado del deseo, a la negación de la creatura, a la intelectualidad como destino. Así, Sócrates habría expresado el pensamiento más profundamente *antigriego*. Nietzsche, invirtiendo el juicio de valor, no lo había dicho de otro modo. Sócrates había cerrado una era, la del mito griego y de su tragedia. Platón había quemado sus tragedias de juventud y dado forma escrita al diálogo, para señalar la eternidad por la muerte de su maestro. Pero el final del sabio no era solamente irónico; debía ser comprendido también de un modo *humorístico* "pues tenía demasiado pocas correspondencias con lo que interrumpía". Había que descifrar el término de humor que calificaba, en el "ensayo sobre el ensayo", la muerte de Sócrates como el "salto" kierkegaardiano de la esfera de lo ético hacia la de la religión, dominio de la eternidad. La cesura socrática abría el camino a una nueva relación entre el individuo y la religiosidad. Marcaba, junto con Platón, el nacimiento de un nuevo tipo de mito, que sólo aparecerá con todas sus consecuencias con el cristianismo, en la repetición de esta figura en los personajes de Jesús (Cristo) y de (San) Pablo.

De este modo, el ensayista moderno era el heredero de la ironía y del humor socráticos. Ironía que consistía en hacer creer que el crítico hablaba de la superficie bella e inútil (la pintura o el poema...) cuando en realidad se trataba del sentido de las cosas últimas. El tema no era más que un pretexto para las preguntas últimas de la vida. Se comprende así que Lukács haya podido dedicarse, en sus ensayos, a figuras de importancia secundaria, "pretextos para...". Si la ironía no estaba ausente de la tragedia sólo el ensayo podía -a la manera de Sócrates- tratar la muerte sobre un plano no dramático, humorístico. En este sentido, el ensayista constituía la figura tipo del moralista que no ha detenido su elección en favor de la ética o de la religión. Cuasi-problema, el crítico era la figura misma del precursor. El ensayo, forma de transición entre arte y filosofía, anunciaba el gran sistema. Este sistema, que será el de la *Filosofía del arte*, poseía, a los ojos de Lukács, un carácter profundamente religioso y, por lo tanto, antitrágico. Esta puesta en escena kierkegaardiana estaba en la base del enigma de las posiciones aparentemente contradictorias que el joven Lukács había llegado a dominar.

§ § § § §

*Lebedev*: Todo eso es comedia

*Chabelski*: Comedia... Tienes suerte de no tener ningún punto de vista acerca de la vida.

*L.*: ¿Qué punto de vista? En ella estoy y espero la muerte de un instante al otro. He ahí mi punto de vista...

Chejov

Hay más heroísmo en la virtud que en la venganza.

Shakespeare

## II

### **El carácter no trágico del drama moderno**

El muy joven Lukács -en ese entonces bajo la influencia de Simmel- se había consagrado a mostrar, en su primer estudio sociológico, *Historia de la evolución del drama moderno*, las diferencias fundamentales entre el arte dramático de la época moderna y la tragedia clásica. Como lo había hecho notar Hegel, el héroe se convertía, desde los albores de la modernidad, en un personaje problemático. En un mundo desencantado, el individuo burgués comenzaba a dudar de las virtudes heroicas. A lo sumo aún podía, en los grandes momentos, *citar* a los héroes de la antigüedad: ¿no imita la revolución francesa a Roma? La emancipación del mito, lejos de constituir solamente una pérdida, abría entretanto el camino a una pluralidad de valores, a un juego real, a una diferencia radical de puntos de vista. El drama moderno se constituía a partir de tales datos: "ya no sólo se enfrentan aquí las pasiones sino visiones del mundo". La necesidad interna propia de la tragedia -que suponía una inmanencia vivida del destino- perdía su fuerza de estructuración para hacer lugar a la historia real y contingente. La escena del drama moderno se abría sobre el mundo, se desplazaba de *La vida* hacia la *vida*, ordinaria y cotidiana. Se ha visto cómo Lukács tomaba, en el ensayo sobre la tragedia, -cuyo título en un principio había sido *Metafísica de lo dramático-trágico*- lo contrario de esta concepción para definir la ética de un nuevo drama. El homenaje a Paul Ernst quería hacer del hombre trágico la única figura posible de una vida moral. La ruptura con el modernismo impresionista de un Simmel parecía entonces consumada. Sin embargo, Lukács volvía, en el ensayo siguiente -del cual sólo una parte fue publicada- sobre el problema del drama no trágico. ¿Cuál era su fundamento metafísico? ¿El hombre trágico, unido a su destino, representaba la cumbre del ser humano, la única ética posible? ¿Podía la figura del sabio constituir una alternativa? Para este hombre nuevo, no trágico, del cual Sócrates era la imagen original, el destino era pura *aparición*. La autenticidad ya no estaba ligada a los instintos destructores pero, negándolos, se abría a la vida.

En el esbozo de una *Estética del drama no trágico*, transponía el propósito sociológico de su primera obra a un plano metafísico. La ambivalencia del género dramático se mantenía allí completa "como si, por un lado, los postulados más importantes de la técnica del drama condicionaran precisamente la liberación de la tragedia de sus exigencias abstractas y su verdadera realización y como si, por otro, no existiera para la tragedia -en la esfera de la estética- más que una forma [*Erscheinungsform*] adecuada: la del drama". A este drama no trágico Lukács lo designaba con el término de "romance". El ensayo tomaba por objeto los "cuentos dramáticos" del último Shakespeare, Calderón, las obras "utópicas" de Lessing y el drama hindú. Los polos que en la tragedia estaban definitivamente separados -el mundo y Dios, la *vida* y *La vida*- coexistían en el seno de esta forma. La paradoja de estilo del "romance" se expresaba, a la vez, en "la oposición *y* la unidad de la irracionalidad terrestre y de la necesidad trascendental, el problema de la distancia *y* de la unificación de la proximidad de Dios y de la vida". Que la irracionalidad y la ausencia aparente de sentido fueran contrabalanceadas por un principio de estilo

trascendente (el azar del *happy end* que se oponía a la inmanencia del destino en la tragedia) hacia eco singularmente a un argumento polémico que Ernst Bloch introducirá en la discusión de *Metafísica de la tragedia* y expondrá en su *Teoría del drama*. "El drama da forma por último a seres reales, la anarquía del claroscuro culmina, [...] la nada del mundo sin Dios puede más bien convertirse en un trasfondo que participa de la representación. [... Es por esto que] la inmanencia de la tragedia, repensada histórica y religiosamente por Lukács, llega a esta forma aparente de realización de sí, a una filosofía trascendental que le es perfectamente inadecuada". Posición a la que Lukács mismo parecía suscribirse en este fragmento. El drama no trágico, "forma de las formas", se mantenía más cerca de la vida: el tiempo dramático estaba emparentado con el del cuento, e incluso se acercaba al tiempo épico, como lo intentaba indicar el término "romance". ¿No había entrado el tiempo mismo como coro para separar las dos partes del *Cuento de invierno* de Shakespeare?

### ¿Ser o parecer?

Efectivamente, es la forma del cuento la que se sitúa en el origen común del drama no trágico y del ensayo. El cuento constituía la huella de la metafísica de una edad de oro perdida: era una mitología secularizada. Inversamente a la tragedia, que buscaba la profundidad, todo estaba en él llevado a la *superficie*: "en tanto forma concluida [el cuento] es por excelencia antimetafísico, superficial, puramente decorativo; es un arabesco alegórico cuyo sentido se ha perdido desde siempre, y cuya *transparencia* es simple color local, ornamento grotesco y fantástico". Así, los personajes del cuento no poseían ninguna profundidad; como si no fueran más que un cuadro, se movían en la superficie; no eran más que simples marionetas. No ocurría de otro modo en el diálogo o en el ensayo; cuanto más profundo era el asunto y reenviaba a un sentido oculto, tanto más las imágenes se convertían en "superficie" y la actitud de los personajes tendía a la máscara. El ensayo no era otra cosa que la tentativa de alcanzar, por detrás de las imágenes arcaicas, su contenido religioso secularizado. Esto hacía del ensayista el heredero moderno no sólo del sabio sino también, más lejos en el tiempo, del narrador.

La forma dramática no trágica había absorbido implícitamente el cuento y el diálogo socrático; sus héroes eran el *sabio* y, para el horizonte cristiano, el *mártir*. La función de la sabiduría, a la vez conocimiento y ética de vida, era develar la ilusión que representaba el destino; pues "el presente del sabio paraliza el destino": bajo su poder el hecho se detiene. Él luchaba a favor del alma humana en detrimento de la creatura [*Kreatürliche*]. Lukács hacía alusión a Próspero, ese mago moderno de *La tempestad* de Shakespeare, o a los personajes "utópicos" de Nathan o Minna von Barnhelm de Lessing. En el drama barroco o sagrado, el sacrificio del mártir, versión cristiana del sabio, no poseía función trágica en la medida en que la redención no era más que una figura del más allá, una promesa. Ni instante trágico, ni tiempo mesiánico, la temporalidad dramática era concebida -por primera vez en Lukács- como *presente* intramundano, terrestre. No era más exclusión de contrarios (eternidad de la tragedia o presente acósmico de la experiencia mística) sino *coincidentia oppositorum*: eternidad del presente. La vía estaba así abierta para un interés por la forma épica, para una concepción del tiempo vivido en cuanto duración [*durée*], idea central de *La teoría de la novela*. Ironía mordaz, en vista de las posiciones ulteriores de Lukács, el hecho que se detiene en el drama -destacó Feher- fue una primera aproximación al "efecto de distanciamiento" que Brecht utilizaría más tarde como uno de los principios del drama épico.

Forma de transición entre la tragedia y el arte épico, el drama no trágico intentaba consumir una "forma democrática" a partir de la figura del sabio (el heroísmo es una virtud aristocrática por excelencia y no plebeya), una forma que no creaba castas entre los hombres, el esbozo de una utopía donde la reconciliación constituía "el camino de realización de la vida". Esta tentativa fracasaba, de hecho, más allá de Calderón. Incluso en los últimos dramas de Shakespeare lo "no trágico" no lograba encontrar el ideal de una forma clásica. En tanto forma, se descomponía en el drama barroco. La "forma alegórica [del drama barroco], que señala más allá de sí misma [*über sich herausweisende*]", por oposición a la "forma simbólica unitaria en sí de la tragedia", testimoniaba, más allá de la historia, un valor metafísico propio. Radnoti fue el primero que destacó la afinidad de formulación y las analogías sorprendentes con el trabajo ulterior de Benjamin sobre el *Trauerspiel* -sin que este último haya podido tener conocimiento del manuscrito de Lukács-. El análisis del drama era allí el mismo; la tesis estética era valorizada de un modo diferente. Benjamin intentará "salvar" el *Trauerspiel* como idea, como fragmento, mientras que Lukács veía en él una forma problemática cuya intención debía permanecer inconclusa. La realización de la vida, su representación en una forma tal subsistía para este último como problema insoluble de la modernidad: "el del misterio sin teología".

La oposición estricta entre tragedia y "romance" -pues el drama debía ser, o bien trágico, o bien no trágico, sin transición, sin forma mixta posible- no dejaba de hacer evidente un debate estético. Constituía solamente el indicio estético de una cuestión ligada a la problemática de *la interpretación*. Sin duda, éste era el punto en el que, a partir del joven Lukács, la hermenéutica de Benjamin y de Heidegger se separaban radicalmente. La tragedia es un símbolo, el del destino y de la finitud del hombre. Heidegger había traducido esta idea como ser-para-la-muerte [*Sein zum Tode*] que era la única en conceder una autenticidad frente a la vida cotidiana. Desde la perspectiva de la tragedia, "sentido y ser son idénticos": es por esto que la cuestión del ser era interpretada por Heidegger como la única dotada de sentido. Según la perspectiva del drama no trágico, del *Trauerspiel* ("el juego del duelo", para retomar la traducción propuesta por Henri Meschonnic), la unidad del sentido se quiebra: éste se traslada hacia la apariencia; de ahí su forma necesariamente alegórica. Ésta era la idea que subtendía a la rehabilitación benjaminiana de la estética barroca del siglo XVII. Por oposición a la tragedia griega, el barroco encarnaba el drama moderno, donde el destino del hombre se encontraba confrontado con un mito cristiano en crisis. En el delirio de ornamentación de la época de la Contrarreforma se expresaba la pérdida de la evidencia de un sentido revelado. Como la modernidad, el período barroco estaba marcado por una inflación de signos cuyo sentido no era más unívoco; de ahí su afinidad con la melancolía y la nostalgia de un mundo reglado por lo divino. Como la fe en el más allá se había extinguido, todo sentido tomaba para la modernidad carácter de apariencia. Es por esto que la relación con la interpretación del ser debía invertirse: sólo la "traición [*Trug*] de la apariencia llevaba a la certeza del ser". La réplica moderna del drama no trágico consumaba una figura tal en el arte cinematográfico, del que Lukács (y aún más su amigo Béla Balázs) y Benjamin habían captado la importancia metafísica, puesto que en él el sentido era idéntico a la apariencia. Sólo "imágenes", toda profundidad propia de la tragedia había desaparecido. Los actores habían perdido definitivamente su alma para ganar un cuerpo. La eternidad cedía el lugar a lo efímero. El sueño y la posibilidad infinita habían tomado el relevo del destino y de la necesidad. La "vida viviente" se había hecho realidad. Desde entonces, toda la ontología clásica resultaba perimida. Los trabajos del primer período de la Escuela de Frankfurt no fueron más que la consecuencia de este juicio: la aplicación para

mostrar la objetividad y la realidad de la apariencia en el fenómeno de la cosificación.

*(Trad. de Silvia N. Labado)*

*Fuente: Herramienta*

---



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata..](#)

© CEME web productions 2003 -2007