

NEW LEFT REVIEW 136

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2022

ARTÍCULOS

PRANAB BARDHAN	La «nueva» India	7
CÉDRIC DURAND	Explorando las fronteras del capital	35
MARIO SERGIO CONTI	Tragicomedia brasileña	49
R. TAGGART MURPHY	Los legados de Shinzo Abe	61
PETER WOLLEN	Brecht en Los Ángeles	81
BENJAMIN KUNKEL	Estrategias de la crítica	93
EMILIE BICKERTON	El cine polifónico de Cantet	111

ENTREVISTA

PIERRE VILAR	La historia en construcción	131
--------------	-----------------------------	-----

CRÍTICA

JOHN-BAPTISTE ODUOR	Consecuencias de la segregación	147
PATRICIA McMANUS	Travesías atlánticas	161

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



CRÍTICA

Joe Cleary, *Modernism, Empire, World Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 326 pp.

PATRICIA MCMANUS

TRAVESÍAS ATLÁNTICAS

En *La copa dorada* de Henry James, Adam Verver, el abstraído pero inmensamente poderoso representante de la riqueza estadounidense en Londres, se detiene para reflexionar sobre lo que ha conseguido. Hace más de una década, en el primer viaje realizado a Europa tras la muerte de su esposa, cuando su hija Maggie tenía diez años, el financiero había leído el soneto de Keats acerca del «recio Cortés en presencia del Pacífico» y comprendido con estupor que era una de las pocas personas que «por experiencia encajaba en la imagen grandiosa del poeta». La revelación sentida en ese momento por Verver lo había sumido en una «hora repentina que había transformado su vida, la hora en la que había percibido con un mudo suspiro interior, similar al gemido inaudible de la pasión aprensiva, que le quedaba un mundo por conquistar y que podría conquistarlo si lo intentaba [...]. Saquear las Islas Doradas se había convertido, de inmediato, en su tarea para el futuro».

Ahora que ese mundo había sido conquistado, reflexiona Verver, saqueadas las Islas Doradas, el ámbito del arte y su conocimiento se habían vuelto tan plenamente suyos como él había querido y necesitaba que fueran. Impulsado por el placer generado por la afinidad de gusto y genio con ese algo «dentro de sí» que le había otorgado licencia para emprender el viaje de conquista, Verver había transformado dólares estadounidenses en objetos de belleza de la Europa decadente. Al hacerlo, le había dado al capital estadounidense un puerto de escala en Londres, había actuado como fuerza centrípeta para acumular en esa ciudad todo lo que quedase por acumular en Europa. Ahora había alcanzado la serena neutralidad «del lugar», un

espacio cuya especificidad –monetaria, más que geográfica– no puede ser cancelada ni por la serenidad ni por la neutralidad. La turbulencia feroz de llegar «al lugar» se olvida en la ocupación de este, la cumbre desde la que permanece visible la civilización móvil del arte:

Se había movido por caminos sinuosos, pero había llegado al lugar, ¿y qué habría sido más recto en la vida de cualquier hombre que la forma que él había tenido de ocuparlo a partir de entonces? No solo tenía, su plan, todas las sanciones de la civilización; era sin lugar a duda la civilización condensada, concreta, consumada y asentada por sus propias manos como una casa sobre un lecho de roca, una casa desde cuyas puertas y ventanas abiertas, abiertas a millones agradecidos y sedientos, el conocimiento elevado, el más alto, resplandecería para bendecir la tierra. En esta casa, diseñada como un don principalmente para los pobladores de su ciudad adoptiva y de su Estado natal, que precisaban ser liberados de las cadenas de la fealdad con una urgencia que él estaba en posición de medir; en este museo de museos, un palacio del arte que debía mostrar, tan compacto como un templo griego, un receptáculo de los tesoros seleccionados para la santidad positiva, su espíritu vivía hoy casi por completo, reparando, como él habría dicho, el tiempo perdido y rondando el pórtico en anticipación de los últimos ritos.

Al final de la novela, Verver y su esposa recién adquirida, Charlotte, cruzan de nuevo el Atlántico para hacer realidad ese plan con ladrillos y mortero.

La copa dorada se publicó en 1904. Medio siglo después, Estados Unidos no solo tendría sobreabundancia de museos y galerías de arte propios, sino también diversos planes para civilizar a su propia población y, por extensión, «al mundo libre» mediante programas universitarios sobre «Civilización occidental» o «Literatura mundial», o empresas comerciales como la alianza establecida en 1952 entre la *Encyclopaedia Britannica* y la Universidad de Chicago para producir una colección de cincuenta y cuatro volúmenes titulada *Great Books of the Western World*. Como señala Joe Cleary en *Modernism, Empire, World Literature* la «idea redentora del arte» perceptible en medio de «las escrupulosidades de las frases subordinadas y los sarcasmos tonales» de James comienza a parecerse «mucho a lo que luego acabará conociéndose como “modernidad” y se parecerá notablemente a la religión del americanismo que surgió de manera más o menos simultánea». Considerado durante mucho tiempo como el «primo pueblerino» de las letras inglesas, Estados Unidos había mostrado a comienzos del siglo XX sus propias tendencias imperialistas en la Guerra hispano-estadounidense y había mostrado la voluntad de ejercer un ascendiente económico y cultural equiparable a sus aventuras militares. En 1941, el poeta estadounidense John Peale Bishop podía comenzar una conferencia pronunciada en el Kenyon College comentando, sin ánimo polémico, que el «futuro de las artes está en Estados Unidos». En Europa, entre la devastación de 1919 y 1939, cuando dio comienzo otra guerra,

Era imposible eludir la convicción de que los siglos se apresuraban hacia el fin. Todo el orden que había visto la luz con el Renacimiento se venía abajo y no solo el orden económico que lo había sostenido [...]. París está ahora silenciosa y, por así decirlo, en el exilio. El centro real de la cultura occidental no está ya en Europa. Está aquí.

Modernism, Empire, World Literature traza el arco de la literatura a lo largo del medio siglo transcurrido entre la década de 1890 y la de 1940: la literatura como objetivo, o sanción, de la «civilización», y la literatura como medio para alcanzar ese objetivo. La literatura que Cleary explora es la de la alta modernidad de la esfera angloparlante: las obras de Pound, James, Eliot, Joyce, Fitzgerald y, menos típicamente, Eugene O'Neill. Aquí no hay mujeres y el único escritor que no pertenece a esta galaxia familiar es Derek Walcott, el poeta y dramaturgo nacido en Santa Lucía. El sistema-mundo literario en el que figuran estos autores está capturado en el momento en el que su centro —transformado por una serie de convulsiones— pasó de Europa a Estados Unidos. Pero esta es tan solo una entre las varias transformaciones superpuestas de las que Cleary efectúa el seguimiento; durante el mismo periodo, la modernidad escenifica su insurgencia contra la estética del siglo XIX, mientras que el Reino Unido pierde su lugar central en la esfera de habla inglesa en el momento en el que el inglés sustituye al francés como *lingua franca* mundial y la hegemonía de Estados Unidos choca con la revuelta anticolonial.

El «imperio» incluido en el título de Cleary es el nombre dado a la compleja interacción de reciprocidad, competencia y poder que marcó la sucesión de Estados Unidos a la posición de potencia mundial, usurpándosela a un Reino Unido económica, cultural y militarmente decadente después de 1918, y relativizando la órbita más en general del imperialismo europeo. La bisagra teórica que reúne el trabajo literario del movimiento moderno y la obra del imperio es la «literatura mundial». La interpretación que Cleary hace del sistema literario mundial se basa en *La república mundial de las letras* (1999), de Pascale Casanova. En términos de Casanova, parafraseada por Cleary, el término «mundial» incluido en la expresión literatura mundial:

no se refiere a algo que disfrute necesariamente de alcance o límite planetarios, sino por el contrario a «la cualidad de mundialidad, la fuerza autoconstitutiva y centrípeta de un sistema-mundo dado». Así concebido, un sistema-mundo es un «todo», o un campo demarcado, en gran medida autónomo, con sus propios procedimientos de transmisión y reglamentación [...]. Un «sistema-mundo literario» constituye una estructura unificada, aunque desigual, en la que las literaturas nacionales o regionales que la componen están organizadas competitivamente y estratificadas por el modo en el que se integran en el todo más amplio.

En lo que Cleary difiere de Casanova es acerca del modelo de sistema-mundo regido por un centro unitario, que debe reconocer y canonizar todo aquello que se digna a recolectar. Hay que admitir que Casanova considera las «revueltas en las zonas marginales contra las capitales metropolitanas» como «sucesos literarios de importancia», que «dan vida a nuevas literaturas nacionales, a nuevos movimientos literarios y a grandes obras literarias». Esta agitación y este movimiento no alteran las estructuras espaciales y simbólicas fundamentales del sistema, sin embargo: desde el siglo XVII hasta 1960, por lo menos, París sigue siendo el centro, y Londres un polo secundario, a pesar de que aquello que gobiernan experimenta un cambio fundamental. Como expresa Cleary:

Más de dos siglos de «revoluciones» periféricas, articuladas inicialmente en Escandinavia y Rusia, Irlanda y Estados Unidos, y seguidas por las revoluciones posteriores de las literaturas poscoloniales modernas de Sudamérica, Asia y África, no han bastado para cambiar, al menos a decir de Casanova, de manera realmente sustancial ni las estructuras institucionales básicas del sistema-mundo literario ni el predominio de las regiones que constituyen el núcleo del sistema [...] cuanto más cambia el sistema, más fundamentalmente igual permanece.

Cleary propone, por el contrario, que en el sistema-mundo literario de la *belle-époque* se verificó un reto en múltiples frentes a la preeminencia de París y Londres a través de una serie de vectores que abrieron camino a la preponderancia estadounidense. En primer lugar, distintas vanguardias, tanto literarias como artísticas –impresionismo, simbolismo, futurismo, dadaísmo, vorticismismo, constructivismo, surrealismo–, lanzaron ataques contra las academias del antiguo régimen y los árbitros del gusto. En segundo lugar, a comienzos del siglo XX habían surgido diversas capitales europeas rivales que competían con la supremacía de París: Berlín puso en escena el nuevo teatro escandinavo y experimentó un renacimiento sin parangón durante el periodo de la República de Weimar; Viena, una metrópoli políglota, tenía a Praga y a Budapest como satélites. En tercer lugar, la Revolución bolchevique, con Moscú como cuartel general, lanzó un reto en nombre del futuro revolucionario. Por su parte, Londres, que en la década de 1900 seguía siendo la capital cultural indiscutible del mundo anglófono, soportó en la década de 1920 un reto no solo procedente del dinamismo de Estados Unidos sino también de Irlanda, que ejerció de ejemplo anticolonial para la India, China y el Caribe: Lu Xun, Achebe y Walcott bebieron de la obra de Synge, Joyce, Yeats, O’Casey y Beckett. Estos irlandeses y estadounidenses que competían con el formidable *establishment* de Londres necesitaban nuevas reglas de consagración para legitimar la literatura que estaban creando. Cleary escribe: «Movimiento moderno es el término que ahora asignamos a su nuevo código estético».

Modernism, Empire, World Literature sostiene que este reto coincidió con la decisiva reestructuración externa del sistema-mundo literario, provocando una alteración radical de sus coordenadas espaciales y de las instituciones y procesos a través de los cuales se reproducía. Cleary se basa en *El largo siglo xx* de Giovanni Arrighi para sugerir la escala y –guiado como está, en opinión de Arrighi, por la dinámica capitalista mundial– la inevitabilidad del ascenso de Estados Unidos a la categoría de potencia hegemónica mundial. Pero la preeminencia estadounidense es solo el aspecto más tangible y contundente de esta reestructuración radical, a decir de Cleary. La importancia del Estado –y de un aparato educativo muy expandido– para el funcionamiento de la literatura y el arte son otros. El «plan» de Verver para establecer una fuerza «civilizadora» que toma forma y adquiere impulso después de 1945 ha pasado de la filantropía privada a una esfera pública dispuesta a buscar un determinado tipo de espacio para albergar una cultura que no sea, o no sea solo, comercial.

Habiendo sentado su marco conceptual, y tomando como brújula el anuncio satisfecho de Pound en 1929 –«Nosotros hablamos una lengua que era inglesa»–, Cleary usa la observación y el regocijo de este último para seguir la historia de la lucha de escritores irlandeses y estadounidenses por apartar el futuro de la literatura de las viejas capitales europeas. En este proceso, sostiene, hay tres niveles: primero, el extraliterario, las grandes turbulencias históricas de la época; segundo, el reto periférico al centro metropolitano en esta era de los imperios; y tercero, el textual y el metatextual en el que es posible ver cómo las obras literarias «más ambiciosas atraen las estructuras y la dinámica del sistema-mundo literario a sus propias formas», convirtiéndolas en «objeto de reflexión estética». Este último nivel informa las lecturas ricamente contextualizadas que Cleary hace de los textos elegidos. Ello resulta de gran utilidad en los cuatro grandes capítulos que el libro dedica a la crítica literaria: sobre *La copa dorada* y *La tierra baldía*; *Ulises*; *El gran Gatsby* y *Largo viaje hacia la noche*; y sobre el *Omeros* de Walcott.

Tanto en *La copa dorada* como en *La tierra baldía* Cleary percibe indicios de la próxima hegemonía estadounidense. En la novela de James, se comparan las «sutilezas en claroscuro» con la «alegoría general» de la escena internacional: el poder de la riqueza estadounidense, el deterioro y, en último término, la corrupción de la cultura aristocrática europea. Pero «*La copa dorada* sitúa ante el lector las cuestiones de la reificación, la mercantilización, las jaulas de hierro y doradas, de manera suficientemente vigilante como para impedirle justificar cualquier suposición fácil sobre la compatibilidad de la gran riqueza, la sensibilidad refinada y la educación de las masas». Escrita casi veinte años después, *La tierra baldía* enfatiza el colapso, la decadencia y la desintegración de las viejas civilizaciones –«¿Qué haremos mañana? ¿Qué haremos jamás?»–, pero en la interpretación de Cleary, el poeta de Misuri despliega también una «voluntad reconstructiva».

La «improvisación acaparadora y la provisionalidad enfermiza» de *La tierra baldía* ordenan, sin embargo, los numerosos préstamos del poema en cinco partes concebidas clásicamente, encabezadas por números romanos, que reúnen «sendos estilos, métricas y ritmos poéticos, versos en muchas lenguas» de sendos siglos y civilizaciones. Como *La copa dorada*, sostiene Cleary, es una obra de «fragmentación y reintegración». En ella, sin embargo, la aristocracia europea aparece solo en forma de «fantasmas desdibujados» y la riqueza estadounidense «solo como susurros apagados en la amplia cámara de resonancia europea», que acaba en sí «hecha trizas».

Aunque las categorías de Casanova no captan a la perfección la posición de *outsider-insider* que James y Eliot ocuparon en el Londres literario, Cleary piensa que el reto de Joyce a la literatura inglesa entra más de lleno en el marco de periferia rebelde-rival que ella propone. El *Ulises* interioriza, desde su punto de vista, tanto las rivalidades culturales intranacionales de Irlanda –revivalistas frente a modernos– como las internacionales, lo irlandés frente a lo inglés, convirtiéndolas en parte de su tejido. Cleary sitúa el episodio de «Escila y Caribdis» –en el que Stephen pronuncia un ataque virulento contra Shakespeare ante un público desconcertado y escéptico en la Biblioteca Nacional– en el contexto de los ataques europeos a la bardolatría inglesa más en general: Voltaire diciendo que *Hamlet* era obra de un salvaje borracho; Tolstoi, que Shakespeare no satisfacía las necesidades del arte ni de la moral; Shaw, que defendía a Ibsen contra él, afirmando que era completamente deficiente en las esferas más elevadas del pensamiento. Destaca, sin embargo, la arremetida de Stephen, que veía las obras teatrales como furiosos actos de venganza contra Anne Hathaway y sus amantes, y la matanza del Acto Quinto de *Hamlet* como una predicción de los campos de concentración establecidos durante la Guerra de los Boers. Contra las interpretaciones que consideran que Stephen fue derrotado, *Modernism, Empire, World Literature* lo ve como una victoria a medias sobre el Shakespeare de los ingleses.

El capítulo que Cleary dedica a *Omeros* (1990) de Walcott es un caso aparte tanto desde el punto de vista geográfico como historiográfico. Ese capítulo, el último del libro, atestigua tanto la sensibilidad histórica como la potencial capacidad expansiva de la tesis de Cleary, además de su solidez como crítico literario. Cleary interpreta *Omeros* como «una obra épica que intenta registrar sus propias condiciones de posibilidad en un sistema-mundo literario neoimperial y ahora centrado en Estados Unidos, y asimismo como un intento desesperado de superar estas condiciones mediante una especie de decreto estético». La importancia que Cleary otorga a la ambición estética de la obra es perceptible a lo largo de todo el libro, pero en cada capítulo aterriza en el punto en el que la ambición estética de una obra alcanza sus límites temporales y geopolíticos, y que en la épica tardomodernista de Walcott se convierte en objeto del propio examen del poema. El «estírcol griego» de

Walcott tal vez sea estiércol, pero se convierte también en parte indeleble del suelo en el que todo lo cultivable debe crecer. Esta visión doble –una posición que Cleary crea para abordar cada obra y cuyas ambivalencias estructurales ayudan a los lectores a percibir en cada texto– implica situar la posición de una obra literaria en un sistema que haga legible, posible incluso, la «ambición estética»; y contemplar asimismo la lucha simultánea de dicha obra por cumplir las exigencias de ese sistema mientras al mismo tiempo lo retuerce para convertirse en sí misma, o, al menos, no ser completamente aplastada.

El consiguiente patrón de límites que son irreducibles y odiosos y que, sin embargo, generan una energía estética productiva, proporciona el hilo que unifica los análisis presentados en el libro de Cleary. «En *Omeros*», escribe:

como en las obras de Joyce, O'Neill, Fitzgerald y otros autores, persiste la percepción de una sociedad y un paisaje sometidos a procesos de mercantilización, que van ahondando en el arte y en la vida por igual; pero aunque estas condiciones son objeto de un resentimiento amargo, no parece haber esperanza a la vista de que agencia alguna logre dispersarlas. Esto convierte *Omeros*, como en el caso irlandés y en el irlandés-estadounidense [...], en una épica sin héroe ni sentido real de posibilidad heroica y en la que, por consiguiente, el éxito y el fracaso parecen en último término inextricables.

Estos escritores modernos habían percibido, anticipado o deseado la caída de la condescendencia y del menosprecio que marcaba la relación de las metrópolis europeas con aquellos que no se hallaban incluidos en su imagen o no hablaban con su voz. Sus obras –épicas en ambición estética e incluso en forma– ansiaban apropiarse del arte, por el que luchaban, para someterlo a fines no dependientes de considerar a Francia o Inglaterra como *telos* de la civilización. El hecho de que tuvieran éxito, sin embargo, no tuvo mucho que ver con sus propias motivaciones, sino con el sistema literario en sí mismo y con el modo en el que estos textos encajaron en el seno del mismo en un determinado momento, que no había sido provocado por ellos. El arte o la literatura se salvaron de la decadencia del Viejo Mundo y recibieron permiso para pulir una nueva misión imperial. Una vez salvados, sin embargo, su valor quedó menos claro. Cleary toma citas de *Omeros* para registrar la ambivalencia radical que sacude el propio poema:

barnizados por la página transparente de lo que yo había leído.
Lo que había leído y reescrito hasta que la literatura
fue tan culpable como la Historia. ¿Cuándo caerían las velas

de mis ojos, cuándo dejaría yo de oír la guerra troyana
en dos pescadores que maldicen en la tienda de Ma Kilman?
¿Cuándo sacudiría mi cabeza sus ecos como un caballo

sacude una guirnalda de moscas?

¿«Un exceso de excelencia literaria» o una «guirnalda de moscas»? Esta es la gran pregunta con la concluye el argumento de Cleary. No la responde, ya que es imposible responderla; pero el hecho de que pueda plantearla es uno de los dones de su libro. Una «guirnalda de moscas» es un nombre útil para el legado de una literatura siempre atrapada en la obra del imperio y el uso que Cleary hace del poema de Walcott para acercar su propia exploración del sistema-mundo literario anglófono al lugar en el que este se sitúa hoy —en su opinión, la «era del programa», cartografiada por Mark McGurl— proporciona un final incisivo. Para Cleary,

Al apostar por la fama y luchar por crear una gran épica caribeña, Walcott se vio obligado a navegar entre el viejo centro europeo y el nuevo centro estadounidense. La mezcla de seguridad en sí mismo y autocuestionamiento, angustia y determinación, que define *Omeros* sugiere que para Walcott, como para Joyce antes que él, la elevada ambición de dejar una huella perdurable en la literatura mundial tenía que convivir con la conciencia incómoda de que tal vez el logro literario no sirviese para redimir la situación lamentable en la que continuaba su país ni para impedir el reclutamiento de su épica para gloria de los imperios resentidos.

Sabemos desde hace tiempo el excelente crítico literario y cultural que es Cleary: el trabajo que hizo en *Literature, Partition and the Nation State* (2001) proporcionó una discusión hábil sobre las agonías de la cultura en regiones y tiempos de división; su libro, *Outrageous Fortune: Capital and Culture in Modern Ireland*, publicado en 2007 por Field Day, combinaba alcance e inteligencia produciendo una investigación sobre dos siglos de la cultura irlandesa, que unía una erudición impresionante con una dilucidación, en ocasiones mordaz, de los patrones de la vida irlandesa a finales del siglo XX. *Modernism, Empire, World Literature* muestra también la capacidad de Cleary para manejar con agilidad sus enormes conocimientos y elaborar un relato a partir de sus materiales diseñado en idéntica medida para persuadir y teorizar o problematizar. ¿Hay objeciones que hacerle? Algunas.

De manera más obvia, la restricción que Cleary hace de la «literatura mundial» a las obras en inglés, algo que prácticamente no reconoce, y que por supuesto no conceptualiza formalmente, parece una extraña regresión. Contrasta drásticamente con el evidente interés de Casanova por las relaciones entre lenguas, «mayores» y «menores», y por la función de la traducción para estructurar el paso de unas a otras. Aunque Cleary se muestra dispuesto a evitar las «restricciones conceptuales» del proyecto de Casanova, en particular la permanencia de París como centro de su sistema, Cleary no examina en detalle qué produjo esos límites. Los señala y cambia de tema, lo cual es productivo en su simplicidad, ya que abre camino al propio trabajo interpretativo de Cleary, pero de este modo deja *Modernism, Empire, World Literature* expuesto a objeciones similares.

Al insistir en el peso geopolítico y económico del giro hacia una anglosfera dominada por Estados Unidos, Cleary dinamiza de hecho una coyuntura concreta del sistema literario mundial, historizando «un momento especialmente crucial de ruptura en el interior» de ese sistema. Pero, ¿es cierto que la difusión del movimiento moderno, o el uso del movimiento moderno por Estados Unidos durante la Guerra Fría, necesitaban este trabajo? La insistencia de Cleary en considerar el movimiento del sistema literario, en considerar cómo el prestigio y el peso seguían al poder militar y económico que huían de Europa, vuelve de hecho dialéctica la relación entre el antiguo núcleo y las antiguas periferias; pero la dialéctica sigue siendo débil en todos los niveles excepto en el de los textos. Sin duda, Cleary es consciente de la política internacional y se mantiene alerta al desafío presuntuoso de los escritores irlandeses y estadounidenses (respectivamente los planos «extra-literario» y «periférico» propuestos por él). En cada uno de sus estudios, demuestra un manejo envidiable de enormes cantidades de historia social, llegando hasta los vaivenes de las rivalidades locales y las amistades. Lo que falta, sin embargo, es el análisis de los planos intermedios y mediadores del «sistema-mundo literario» en cuanto sistema.

Así, por ejemplo, ¿cómo es que *El gran Gatsby*, publicado en 1925, no se convirtió en un clásico de la literatura estadounidense hasta veinte años después? Cleary observa el retraso —*El gran Gatsby*, escribe, es «en aspectos importantes una novela posbélica de la década de 1940»— pero no profundiza en las relaciones existentes entre los diversos ámbitos que elevaron finalmente la novela corta de Fitzgerald a una grandeza peculiarmente estadounidense y también *literaria*: las universidades, las revistas literarias, la expansividad de la concepción de la literatura mundial como un tipo de práctica pedagógica. El argumento planteado por Cleary de que las obras que se convierten en textos canónicos «reflejan el sistema literario más en general y subsumen la dinámica de este en su propia forma y sustancia intrínsecas» está bien planteado y sustentado en todo momento. Pero, ¿cuáles son los mecanismos, los procesos y las instituciones que hacen que esto suceda? *Modernism, Empire, World Literature* defiende de manera convincente su modelo de sistema-mundo literario como una hermenéutica factible, pero las especificidades de esa capa intermedia y los entrelazamientos de la totalidad son los que finalmente generan esas cosas que denominamos literatura.

Tarifas de suscripción a la revista *New Left Review* en español

Para España

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [55 €]

Suscripción anual para Instituciones [200 €]

(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a una misma dirección postal)

Venta de un ejemplar individual para instituciones [20 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Para Europa

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [85 €]

Suscripción anual para Instituciones [300 €]

(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a una misma dirección postal)

Venta de un ejemplar individual para instituciones [30 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Resto del mundo*

Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [120 €]

Suscripción anual para Instituciones [350 €]

(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a una misma dirección postal)

Venta de un ejemplar individual para instituciones [50 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

Formas de pago

Se puede realizar el pago mediante tarjeta de crédito, transferencia bancaria o domiciliación bancaria a través de nuestra página:

<http://traficantes.net/nlr/suscripcion>

Para cualquier duda podéis escribirnos a nlr_suscripciones@traficantes.net