

NEW LEFT REVIEW 137

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2022

EDITORIAL

SUSAN WATKINS Cinco guerras en una 7

ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN El mundo y la izquierda 25

FRIGGA HAUG Recuerdos de aprendizaje 83

FORREST HILTON Y
AARON TAUSS Colombia en la encrucijada 95

EDWARD KING La novela histórico-mundial 139

CRÍTICA

ANAHID NERSESIAN El librero de la libertad 155

SAUL NELSON Realidades opuestas 163

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

T. J. Clark, *If These Apples Should Fall: Cézanne and the Present*, Londres, Thames & Hudson, 2022, 240 pp.

SAUL NELSON

REALIDADES OPUESTAS

En el análisis del arte moderno que ha confeccionado a lo largo de los últimos cincuenta años, T. J. Clark ha destacado los «casos-límites»: los extremos en los que los sistemas de representación que tratan de dotar de una forma y una lógica a la vida moderna (que nunca tuvieron) empezaban a desmoronarse. Paul Cézanne ocupa un lugar especial en esta historia. Fue el pintor de las antinomias: a la vez la imagen de una investigación decidida acerca del mundo visual y de la creencia alocada, positivista, en los frutos de esa investigación y, al mismo tiempo, de la tambaleante cadena de incertidumbres –visuales, sexuales, sociales, políticas– que emergían, incontrolablemente, como resultado de la primera. Las manzanas de sus bodegones bien pueden ser el resumen de esta oscilación. Con su habitual línea negra, son tan vívidas como inmediatas, como si estuvieran sencillamente ahí, como cualquier otra cosa que pudiéramos encontrar en un cuadro. Pero sus contornos son también provisionales, proclives al garabato y a salirse, a tachar y reescribir su forma a medida que se avanza. «Para Cézanne», Clark escribía en *The Painting of the Modern Life* (1985), con unas palabras que han resonado desde entonces en su escritura, «la pintura adoptaba la ideología de lo visual –el concepto de ver entendido como una actividad distinta, dotada de su propia verdad, de su propio acceso concreto a la cosa-en-sí– hasta sus límites y su punto de ruptura».

Justamente por esto –porque es la postura del arte moderno en su momento más lúcido y desvariado, en su antinomia más fuerte– a Clark le importa Cézanne. Su arte fue un intento extremo de resolver una contradicción básica

presente en el arte moderno, los «dos grandes deseos» que Clark identificaba en *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999). Estos estaban relacionados con la política revolucionaria y sus fracasos. Al igual que el socialismo, el arte moderno quiso volver a refundar las condiciones de la experiencia. «Quería que su público fuera conducido hacia un reconocimiento de la realidad social del signo (alejarse de las comodidades de la narración y del ilusionismo, esa era la proclama), pero soñaba igualmente con dar la espalda a esos cimientos Mundo/Naturaleza/Sensación/Subjetividad, que las idas y venidas del capitalismo habían prácticamente destruido». Clark entendía que esta dialéctica no resuelta se imbricaba en obras de arte como los tres grandes cuadros de mujeres bañistas en los que Cézanne trabajó hacia el final de su vida. Por una lado, al representar mujeres desnudas con características sexuales ambiguas, las *Bañistas* de Cézanne trataban de visualizar el juego de la fantasía psíquica como materialmente presente en el mundo (en esto, Clark los comparaba con otro gran extremo del materialismo de finales del siglo XIX, el *Proyecto para una psicología para neurólogos* (1895) de Freud). Por otro, la superficie de cada cuadro se estiraba y destacaba mediante innumerables capas de pintura. Los retocaba continuamente, a expensas de la escena descrita, como si estuviera sometido a un algoritmo infernal. A medida que el proceso de Cézanne seguía y seguía, a medida que se deshacían y se volvían a hacer, los cuadros anunciaban la imposibilidad de fijar el juego psíquico en una reestructuración definitiva de la experiencia humana. Las grandes *Bañistas* fueron grandes fracasos, dirigidas a un público que no existía, por la falta de una revolución que nunca había tenido lugar. Imaginando como si caminara sobre una cuerda floja, entre nuevas intensidades de experiencia y mecánicas vacías, «miro las *Bañistas* de Barnes», escribía entonces Clark, «y escucho tocar un organillo».

El nuevo libro de Clark, *If These Apples Should Fall: Cézanne and the Present*, sigue ocupándose de las antinomias de Cézanne. «Ningún pintor», escribe sobre *La roca roja* (1896-1900)

se había arriesgado nunca a conjuntar el espacio a partir de un duelo así entre realidades opuestas. Denominar a las realidades en cuestión –el cepillado verde y naranja en medio plano, la figura euclídea separada del resto a la derecha– «orgánica» frente a «geométrica» o «animada» frente a «abstracta», o incluso «percibida» como opuesto a «inventada», me parece que esquivo el carácter absoluto del vaivén y el efecto final de ese carácter absoluto. Todas las identidades y categorizaciones son engullidas por la máquina de la descripción. El follaje del plano medio es un sistema de turbinas: los objetos son atraídos hacia él como si cayeran al abismo. La cara de la roca está inmortalizada sin cara –como un signo que procediera de otro lugar, amarrado precariamente a la esquina del cuadro, como diciendo que «aquí no tiene lugar ninguna imagen». Es un mundo –un conjunto de antinomias– al que no le corresponde ninguna descripción.

Esta última frase es crucial. Clark insiste no solamente en las diferencias irreconciliables que se congregan en la pintura de Cézanne, sino también en su resistencia a la descripción (al menos al tipo de descripción que reduce el significado a un conjunto de definiciones claras). Esto va a contrapelo de la historia del arte contemporáneo, donde el significado de la obra de Cézanne se asume como algo perfectamente legible, encasillado en una narración de innovación y purificación moderna. Sea cual sea el final hacia el que se supone que conduce este proceso –ya sea la «planitud», la «lealtad a los materiales», la «inmediatez» o cualquier otra cosa– poco importa. Las descripciones parecían evidentes. Pero Clark, dado que lo que le interesan son las contradicciones y los fracasos de la pintura de Cézanne, considera que esta premisa de la evidencia es problemática. Por otro lado, defiende que la labor de exégesis del siglo pasado nos ha legado una colección de imágenes icónicas y las medias verdades vacías que las acompañan, pero nos ha hecho incapaces de reconocer tanto la potencia de su arte o las preguntas que aún le plantea a la vida moderna.

Este libro se propone pues una tarea complicada: acabar con los añadidos de todo un siglo. «¿Cómo sería –pregunta Clark sobre el *Bodegón con manzanas* del Getty Museum (c. 1893-1895)–, no tener una idea previa sobre Cézanne? No tener ninguna idea sobre su significado para nosotros, en otras palabras, de su lección, de su amplitud, que su arte no “encajara” en ninguna parte y mucho menos en una historia del arte moderno?». Son preguntas difíciles de hacerse ante un cuadro así. Las manzanas de Cézanne se encuentran entre las imágenes más teorizadas de la historia del arte moderno. Se ha descrito cada detalle del bodegón del Getty: la fruta brillante escorada hacia delante en el plato de porcelana; el cuello de la jarra rojiza con su elipse aplanada; el mantel antropomórfico; la arrugada tela azul con su estampado fantasmal; las sombras y los puntos de luz que parecen al mismo tiempo fijar los objetos al lugar y flotar libremente. Un mundo de distorsiones e imposibilidades, cada una de ellas detalladamente analizada y definida. Para Roger Fry, los objetos sobre la mesa revelaban «una arquitectura y una lógica» que se localizaba más allá de la observación desapasionada de los fenómenos ópticos; Maurice Merleau-Ponty pensaba que visualizaban la «experiencia primordial» prelingüística que se negaba a diferenciar entre la vista y el tacto; Ernst Bloch, cuyas reflexiones sobre Cézanne en *El espíritu de la utopía* (1916) se parafrasean en el título del libro de Clark, veía en la animada extrañeza de las manzanas –en su «gravidad mística»– las premoniciones de una utopía por venir, de una «mitología aún desconocida y sin nombre». «Si esas manzanas cayeran», escribió Bloch, «se produciría una conflagración universal».

Clark no abandona estas perspectivas. El cientifismo frío de Fry y el milenarismo de Bloch son partes del significado del cuadro de Cézanne que

nunca lo abandonarán. Ocupan los polos de su práctica. Incluso una «no vista» necesita tenerlos en cuenta. Pero las premisas sobre las que se basan estos autores, las de los escritos sobre arte de la primera mitad del siglo XX, han desaparecido. A pesar de sus diferencias, Fry, Bloch y Merleau-Ponty creyeron que Cézanne *miraba hacia adelante*. Recurrieron a él para confirmar su fe en la modernidad, en la potencia de la representación para volver a conformar la humanidad para mejor: si eso suponía un sensorio purificado o unas relaciones sociales perfeccionadas, ¿qué más daba? Las cosas iban a mejorar. La intensidad de las manzanas era testigo de esto. Clark no tiene esa fe en la modernidad, en la «época del humo humano» como la denomina en otro lugar. No se le escapa la ironía de la utopía de Bloch, desplegándose a la vez que la artillería pulverizaba el Somme. En su opinión hay algo bastante más oscuro funcionando tras la extrañeza de los objetos del bodegón del Getty Museum.

Clark encuentra una clave para entender este lado más oscuro en el primer capítulo de *El capital*. Trae a colación a Marx para explicar la extrañeza de los objetos de Cézanne, la sensación que dan de estar a la vez cerca y lejos del espectador: «Una viveza que es irresistible, pero que nos coloca en ninguna parte; a la que nos aferramos y de la que extrañamente dependemos porque su carácter de no lugar nos habla a todo nuestro sentido de la vida». La fenomenología que esto implica es la de la mercancía. Como Cézanne, Marx mostraba

que ahora vivimos en un mundo de objetos –y que *sabemos*, que percibimos que es así– cuya realidad, para nosotros, cuyo valor e intensidad, es ficticia. Este nuevo mundo, es una cuestión de representación, de un intercambio puramente simbólico, no de uso, ni de tacto, ni de contacto y manipulación. El poder de nuestros objetos ya no depende de la alteración aquí y ahora de su circunstancia o de que satisfagan una necesidad. Y este es el enigma que conforma nuestra mirada y nuestros sentimientos: nuestros objetos nunca han sido más nuestros, los instrumentos vivos esenciales aparentemente nunca han estado más al servicio de nuestros propósitos, pero –aquí cito [a Marx] de nuevo– «no sabemos dónde los tenemos», «parecen imposibles de aprehender», «ni un átomo de materia entra en su composición». Sin duda esta última frase, en concreto, el «ni un átomo de materia entra en su composición» debería parecer errónea –forzada– a medida que nos acercamos a los objetos de Cézanne. La viveza e inmediatez están *ahí*. Pero, ¿acaso lo que nos sugiere de forma más potente un Cézanne no es precisamente la idea de que la viveza y la inmediatez pueden ser una cosa, pero que la existencia material –«*Naturstoff, Warenkörper*»– es otra?

Esto pone en palabras el hiato que siempre he sentido cuando contemplo un buen Cézanne, el hiato entre ver un objeto (y sentir como si fuera la primera vez que lo veo) y entenderlo. Clark localiza esa falla en una respuesta a las formas emergentes de la sociedad capitalista. Lo que cuestiona es la

naturaleza de la respuesta de Cézanne. Los cuadros están muy lejos de celebrar la mercantilización; Samuel Beckett expresó ese aspecto de los cuadros –quizá su aspecto más valorable– que la niega por completo. Hablaba acerca de su «disposición de los átomos, inaccesiblemente ajena, ininteligible». En opinión de Beckett, los objetos sobre la mesa eran sencillamente inutilizables: eran no objetos en un no espacio, más allá de los fines humanos. En el equilibrio entre Marx y Beckett, en la dialéctica que se mueve desde las interrogaciones planteadas a la forma mercancía hasta sus alternativas (negativas, utópicas) es donde Clark coloca los bodegones.

Beckett y Marx: ninguno de estos dos nombres es ajeno a la investigación académica sobre Cézanne. Clark presenta una «no visión» de este arte, pero no es en absoluto una nueva visión. No es el tipo de libro que presente una cantidad de pruebas nuevas, archivos desempolvados, el descubrimiento de un cuaderno de bocetos o una carta aparecida en un escritorio antiguo. En contadas ocasiones Clark emplea el lenguaje de la revelación biográfica. Tampoco pretende hacer un estudio completo. Muy al contrario. El libro es una colección de cinco ensayos, algunos nuevos –publicados prácticamente en el último año la *London Review of Books*, elaborados como conferencias o incluso publicados por primera vez en este libro– y otros que datan de hace décadas. La inclusión es selectiva, más que exhaustiva. El capítulo de Clark sobre los cuadros de Cézanne de la montaña Saint-Victoire, por ejemplo, se publicó por primera vez en 2001, como parte de una recopilación de ensayos sobre Paul de Man. Aquí se ha reescrito en parte para retomar los argumentos expuestos en el capítulo sobre bodegones. El argumento que se presentó en «Symptoms of Cézannoia» (2010), otro artículo de la *London Review of Books* –que Cézanne «no puede ser escrito ya»– se desarrolla a lo largo del libro y se aborda explícitamente en el cuarto capítulo, aunque el ensayo en cuestión no está incluido.

La intención que unifica *If These Apples Should Fall* es dar un impulso nuevo a las viejas verdades. Se prescinde de las *idées fixes* obsoletas presentes por todo el camino. Esto supone volver a estudiar las raíces de la investigación sobre Cézanne, volver a determinados acontecimientos clave de su carrera y de las obras maestras que produjo, con la esperanza de verlas con ojos nuevos. Aquí se corren algunos riesgos. Clark se basa en la observación detallada de los cuadros de Cézanne para enfatizar su complejidad y su dificultad. El libro está muy bien ilustrado, por lo que es sencillo seguirle en sus observaciones, pero hay veces en las que a él mismo le preocupa que estas no acaben por formar un todo coherente. «Espero que al final todo se relacione», escribe en «Campesinos», su capítulo sobre *Los jugadores de cartas* que pintó Cézanne en los inicios de la década de 1890. Conseguir iluminar «toda la matriz de la que emergía *Los jugadores de cartas* sería un sueño». Y hay algo decepcionante en el argumento que concluye el capítulo,

cuando este llega por fin: que los campesinos de esos cuadros son «modernos, como nosotros». En mi opinión, Clark se acerca aquí demasiado a la repetición de una serie de argumentos que expuso Meyer Schapiro en 1952, cuando señalaba lo distantes que nos parecían estas figuras de cualquier forma reconocible de sociabilidad campesina. Su conclusión carece de la fuerza dialéctica de las páginas que conducen a ella.

Pero estos desafinados son escasos. Con mucha más frecuencia, Clark regresa a cuadros famosos y a los argumentos que se han construido en torno a ellos, ya sea para destruirlos o para desplazar el terreno de su comprensión convencional. Veamos, por ejemplo, la gastada idea de que las personas que aparecen en los retratos de Cézanne «carecen de afectos» o de «expresión». Esto se desmonta en un único párrafo sobre la *Mujer de azul* (c. 1904) expuesta en el Hermitage. Clark señala el «dolor social» de la mirada petrificada de la mujer y cómo este dolor está envuelto y sellado en el frío azul de su atuendo: «azul [...] como una condición social; azul como una armadura, como la respetabilidad, como la rigidez y las limitaciones, como la introversión [...]. Todo el heroísmo triste de la vida moderna, del que la Mujer fue el Don Quijote». Color y detalle se tejen y hacen hablar a todo un aparato social, un conjunto de significados de clase, una forma de vida.

A lo largo del libro se hace hincapié en la capacidad de este tipo de escritura dialéctica para generar ideas iluminadoras. Clark escribe en la tradición de Lukács, Adorno y Debord (Clark fue miembro de la Internacional Situacionista a finales de la década de 1960 y ha calificado al estilo que allí favoreció Debord como «la única escritura política de nuestra época, la única escritura de ese tipo que tiene alguna posibilidad de sobrevivir a sus circunstancias») Su prosa está repleta de comparaciones dramáticas, insólitas, de *flashes* de *detournement* y de frases que se repliegan sobre sí mismas para teorizar sobre sus condiciones de existencia. A medida que el libro oscila entre registros, de la duda a la certeza, de la prosa al verso, la escritura se fuerza a ese tono peculiar de subjetividad que la facción académica de su público encuentra tan indigesta. Este es un libro sobre Cézanne, sobre el arte moderno y sobre la escritura de la historia del arte. Pero también es un libro sobre el propio Clark. La primera persona es insistente. No por nada, Clark atesora la máxima de Adorno en *Minima Moralia* sobre «no amedrentarse»:

Los conceptos de lo subjetivo y lo objetivo se han invertido por completo. Lo objetivo es la parte incontestable del fenómeno, su efigie incuestionablemente aceptada, la fachada compuesta de datos clasificados, en suma lo subjetivo; y subjetivo se llama a lo que derriba todo eso, accede a la experiencia específica de la cosa, se desembaraza de las convenciones de la opinión e instaura la relación con el objeto en sustitución de las decisiones mayoritarias de aquellos que no llegan a intuirlo y menos aún a pensarlo; en suma: a lo objetivo.

If These Apples Should Fall está imbuido de la convicción de que obras como *La mujer de azul* y *Los jugadores de cartas* aparecen ante nuestros ojos ensombrecidas por el sentido común, «por la fachada compuesta de datos clasificados». Creemos saber el significado de estas imágenes, creemos que este puede ser simplificado, empaquetado y condensado. Los extremismos del libro pretenden sacudirnos esa complacencia.

¿Qué otro historiador se atrevería, hablando sobre la importancia de Cézanne para Matisse en 1917, a remontarse 600 años atrás, al evocador panel de Giotto titulado *El sueño de Joaquín* (c. 1303-1305) perteneciente al gran ciclo de frescos de la Capella degli Scrovegni de Padua? *El sueño de Joaquín* es el tema de un ensayo del libro anterior de Clark, *Heaven on Earth: Painting and the Life to Come* (2018). Vuelve a traerlo a colación en el último capítulo de *If These Apples Should Fall* para analizar el cuadro de Matisse *El jardín de Issy (el estudio en Clamart)* y para cuestionar la relación del arte moderno con la catástrofe. *El jardín de Issy* es un cuadro típicamente hedonista. Pintado cuando Matisse estaba en París, desde donde podía escuchar los cañonazos del frente, regresa al jardín residencial: al mundo soñado de la burguesía que persigue el placer y que había caracterizado el momento anterior del arte francés. Monet y Renoir estaban presentes en la mente de Matisse. Cézanne está ahí, en la casita desnuda y derruida colocada entre el follaje del jardín. Pero también está Giotto, insiste Clark: tanto la «desnudez» del desierto en el que sueña Joaquín como el «ángel afilado en el cielo», que acude con el mensaje de Dios.

Son contrapesos, ecos de un momento diferente de la producción artística que perturban la tranquilidad del jardín. Esta yuxtaposición extrema (no hay citas visuales de Giotto en *El jardín de Issy*, no como las que la historia del arte nos enseña a reconocer) responde a algo en el arte de Matisse: a su habitual rechazo a divulgar directamente su significado, a ser una demostración legible de una política. Cuadros como *Bodegón con manzanas* y *El jardín de Issy* responden a la catástrofe; la convierten en su tema más escondido. Pero esto ocurre «en el nivel del instinto, de la intuición, del inconsciente». Una historia del arte que quiera mostrar estas respuestas necesita emplear el mismo tipo de audacia y exceso que los propios cuadros. «La sobreinterpretación –escribe Clark– «es únicamente el nombre que damos al momento en el que la crítica admite –se sobresaleta ante– el abismo entre la forma y el contenido». Y sin ese grito ahogado, ¿qué demonios podríamos decir de un cuadro como el *El jardín de Issy*? Es ese abismo entre la búsqueda del placer residencial y algo más –una violencia, una esterilidad– escondida detrás (y dentro) lo que recupera la escritura de Clark. «Los misiles surcan el aire. Los zapadores se han escondido en los parterres. El pardo de las trincheras lo invade todo. Pero el sol aún brilla, ¿o es una lluvia de bombas incendiarias?».

La razón de ser de esta escritura y la de los motivos que selecciona es doble: Clark se basa en el extremismo de las respuestas del arte moderno a estas circunstancias. Al hacerlo así, vuelve a hacer extraño lo familiar. Tal vez el ejemplo más logrado de este planteamiento pueda encontrarse en el primer capítulo de *If These Apples Should Fall*. En él Clark retoma una escena primaria clásica del arte moderno: cuando a principios de la década de 1870 Cézanne pasa un tiempo en Auvers pintando junto al anciano impresionista Camille Pissarro. Este «aprendizaje» es tan conocido que ya suena como parte de un curso elemental. Las obras que surgieron de este encuentro siempre se han considerado como hitos de una época y su significado estaba claro: el expresionismo de los cuadros de juventud de Cézanne –lienzos oscuros, cargados con títulos como *La orgía* y *La violación*– dejan paso a pinceladas sueltas que desvelan los paisajes, el campesinado y los objetos con un impresionismo más «objetivo». Clark quiere eliminar esas certezas y con ellas la pedantería de una historiografía que se cree en posesión de todas las respuestas. «El encuentro de Cézanne y Pissarro –escribe– es un misterio. Para mí es el mayor misterio del siglo XIX y no puedo evitar sentir que, si pudiéramos resolverlo, sería como poseer la llave de la pintura francesa, de la misma manera que la relación entre Platón y Sócrates, por ejemplo, sigue pareciendo la clave del enigma llamado “filosofía”».

Es una afirmación deliberadamente ambiciosa: otra instancia de «sobreinterpretación». La filosofía clásica griega se coloca junto a la pintura francesa del siglo XIX para insistir en la magnitud y en el misterio de ambas, cada una de ellas «refleja un cambio fundamental en las condiciones de representación de las culturas que las produjeron». Esto no debería leerse como una afirmación de que los cuadros que Cézanne pintó bajo la tutela de Pissarro sean inefables. Clark deja claro que la mayoría de las cualidades que acabarían por definir la pintura moderna –«ausencia de fundamento, carencia de aire, ausencia de contacto, carencia de distancia pero también de proximidad, carencia de un sentido de un mundo compartido palpable, incertidumbre y una viveza extrañamente falsa»– procedían del contacto entre los dos pintores. Pero no basta sencillamente con nombrar esas fuerzas. La cuestión es preguntarse por qué emergieron cuando lo hicieron como recursos para la práctica del arte; y cómo fue que Cézanne se topó con ellas a través del encuentro con un pintor cuya visión del mundo no podría haber sido más opuesta.

Pissarro era el pintor de la agricultura, de la «economía campesina» y del tiempo rural. Cuadros como *El campo de coles*, *Pontoise* (1873) combinaban una atmósfera de luz y color a lo largo del rectángulo pictórico. Buscaban fijar un momento del día específico y la cualidad de la experiencia. Nadie ha contribuido tanto como Clark a extraer la política anarquista implícita en esta labor. Para Cézanne estaba clara. «En *El campo de coles* no ocurre nada»,

escribe Clark. «Nada cambia. Pero para Pissarro ese es justamente el asunto. El *momento* de la sociedad campesina –es decir, el tipo de tiempo que vivía la inmensa mayoría en el mundo de Pissarro– es esta única, imperceptible, difícil e irreplicable persistencia». Este sentido de un mundo social, vivido y conservado en oposición a la modernidad, es lo que Cézanne tenía que dejar atrás. Clark muestra cómo se desliza y aleja en *Louveciennes, a partir de Pissarro*, la copia de *Louveciennes* (1871) que Cézanne hizo en 1872-1873. En la pintura de Cézanne, las cualidades humanas del paisaje de Pissarro han desaparecido. «No está el resplandor del atardecer bajo los arcos del acueducto. Y, por supuesto, no se puede hablar de agricultura, no hay un sistema de campos ordenados para el cultivo, ni la tierra arada en las parcelas campesinas». El horror ante la desaparición de una visión del mundo bajo la arremetida de la modernidad: Clark muestra que este es el gran tema de Cézanne. Su escritura nos lo devuelve para que lo examinemos. «La modernidad es la pérdida del mundo. Cézanne es el pintor que hace sangrar ese cliché». El gran logro de este libro es que hace algo más que sencillamente señalar esos rasgos del arte. Los hace sangrar de nuevo.

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