NEW LEFT REVIEW 157

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-ABRIL 2026

EDITORIAL

SUSAN WATKINS — Trump en el exterior — 7

ENTREVISTA

ERVAND ABRAHAMIAN — Irán bajo el fuego militar — 39

ARTÍCULOS

XI RUOCHEN — En busca de buenos libros — 65

ROHANA KUDDUS — El primer año de Prabowo — 99

COSTAS LAPAVITSAS — El imperialismo del dolar — 119

CRÍTICA

TONY WOOD — ¿Una república bolivariana de las letras? — 153

NAUSICAA RENNER — Partido y clase — 167

EMILIE BICKERTON — Godard subterráneo — 181

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

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

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE — DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA LECTURA

SUSCRÍBETE

traficantes de sueños

Michael Witt, *Jean-Luc Godard's Unmade and Abandoned Projects*, Londres, Bloomsbury, 2025, 493 pp.

Emilie Bickerton

GODARD SUBTERRÁNEO

«¡Cómo me gustaría contagiar al menos a un alma con algún tipo de veneno, preocupación o inquietud! Esto me consolaría un poco en mi crónica incapacidad para actuar», escribe Fernando Pessoa en *El libro del desasosiego*, una obra que, al menos en términos convencionales, podría calificarse de inacabada. «Pero, ¿resuenan mis palabras en el alma de alguien más? ¿Las oye alguien más aparte de mí?». Cuando Pessoa murió en 1935, estas líneas se encontraron en una de los cientos de hojas sueltas que contenía un baúl en su apartamento de Lisboa. Pessoa nunca ordenó ni hizo una selección de estos fragmentos, aunque llevaba mucho tiempo con la intención de hacerlo. Finalmente se publicaron casi cincuenta años después de su muerte. Sin embargo, leer *El libro del desasosiego* es darse cuenta de que considerar la obra inacabada, o no elaborada en la forma en que debería estar, es pasar por alto el sentido de esta «autobiografía sin hechos» y de Pessoa como artista.

Que Jean-Luc Godard tuviera previsto realizar una adaptación, que se titularía *The film of disquiet*, parece totalmente acertado, ya que Godard era otro artista cuya obra no se divide claramente entre lo acabado y lo inacabado. Los detalles del proyecto de Pessoa, concebido en 1994 como «una especie de canto de gestos, los gestos del cine» y cuyo rodaje estaba previsto en Portugal, se encuentran entre las muchas revelaciones de *Jean-Luc Godard's Unmade and Abandoned Projects*, de Michael Witt. El libro es una investigación meticulosa del «no corpus» del director suizo-francés, así como un experimento sobre un tipo diferente de historia del cine. Witt describe esto

como una historia «negativa» en la que «el trabajo invisible de la concepción y el desarrollo de los proyectos, las reuniones, la planificación, las negociaciones, los acuerdos y las relaciones interpersonales, que se esconden tras las iniciativas no realizadas y abandonadas es una parte tan constitutiva y significativa de la historia del cine como las películas terminadas». Otros críticos y estudiosos del cine también han defendido este enfoque. Witt cita una serie de exploraciones previas del mundo del cine «en la sombra» o «fantasma», así como la siguiente propuesta de Jean-Louis Comolli, extraída de su *Cinéma contre spectacle* (2009): «Es necesario escribir una historia subterránea, una historia negativa. Una historia de lo que no fue posible, de lo que fue eliminado, podría revelar la verdadera dimensión de lo que sí tuvo lugar. Las sombras forman parte de la imagen».

Una perspectiva «negativa» promete nuevas intuiciones sobre la obra de directores que creemos conocer bien y sobre las condiciones cambiantes del hacer (y el no hacer) cine. Las preocupaciones, los motivos y los rasgos estilísticos que distinguen sus obras completadas pueden no estar tan presentes en su corpus no realizado; del mismo modo, los proyectos inconclusos pueden revelar inquietudes que son marginales, o que faltan por completo, en su obra terminada. Este cambio de énfasis —o ampliación de la atención— puede enriquecer nuestro retrato no solo de un artista individual, sino también de la época en la que trabajó. Lo más evidente es que lo que un cineasta fue capaz de realizar, y lo que no, puede indicarnos qué tipo de proyectos —qué temas, formas, géneros— podían obtener suficiente respaldo financiero. En este sentido, la historia «negativa» de un cineasta es también un prisma sobre una época, que refracta las circunstancias sociales, culturales y políticas más amplias que han dado forma al cine. Aunque Witt no insiste en ello, nos proporciona un contexto social e histórico sustancial para nuestra reflexión.

Para su experimento con el enfoque «negativo», Witt ha elegido al cineasta que mejor conoce. Como profesor de cine en la Universidad de Roehampton (Londres), ha escrito extensamente sobre Godard, incluyendo *Jean-Luc Godard, Cinema Historian* (2013), un estudio incluido en su monumental *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), que destaca la importancia de la historia audiovisual en su obra. Este texto se basaba en la reconceptualización que Witt había realizado en 2004 en la *NLR* de Godard como artista multimedia para quien el cine era solo un medio, que debía situarse junto al vídeo, la composición sonora, el arte gráfico, el texto, la fotografía y la instalación. Esta variedad artística ya hace que el corpus de Godard sea inusualmente amplio y variado. Como señala Witt, Godard «trabajaba sin cesar» y «la línea entre la vida y el arte, y entre la obra en curso y la obra terminada, siempre fue difusa y a menudo inexistente».

Witt explica que se dio cuenta por primera vez de la enorme extensión de las obras inacabadas de Godard durante su investigación doctoral sobre las colaboraciones de la década de 1970 con Anne-Marie Miéville. La filmografía al final del libro, que enumera las películas realizadas y no realizadas, da una idea de la magnitud: el corpus de Godard ocupa siete páginas, el no-corpus veintitrés. Witt admite que su lista de obras incompletas es «inevitablemente provisional» (y probablemente incompleta en sí misma), ya que «sin duda se descubrirán elementos adicionales». Compiló su no-corpus consultando el vasto material publicado sobre Godard, así como en torno a doscientas cincuenta entrevistas con el cineasta y sus colaboradores. Un requisito previo para abordar un enfoque negativo de este tipo es disponer de determinados criterios claros. ¿Qué es un proyecto no realizado o abandonado, que lo constituye en algo diferente de una idea pasajera o de algo que se entiende más acertadamente como el precursor de una obra finalmente completada? Witt describe su método de la siguiente manera:

> Para establecer el no-corpus, recopilé una lista de todos los proyectos no realizados con los que me topé, incluidas ideas relativamente fugaces a las que Godard aludió solo una o dos veces. Con el tiempo, esta lista creció hasta alcanzar los trescientos ochenta. Incluye los numerosos proyectos en los que dijo: «Me encantaría hacer una película sobre...», o «Durante mucho tiempo quise hacer una película sobre...», pero no aquellos —como *Moving Places: A Life at the Movies* (1980), de Jonathan Rosenbaum, e *Illness as Metaphor* (1978) y *AIDS and Its Metaphors* (1989), de Susan Sontag— que Godard sugirió que darían lugar a películas encantadoras, pero en los que no expresó ningún indicio de querer o tener la intención de adaptarlos él mismo. También omití aquellas películas que se conocieron con títulos provisionales alternativos en algún momento de su producción, pero que eran fundamentalmente el mismo proyecto.

Las fuentes primarias de Witt fueron lo que él denomina el *avant-texte*: una amplia gama de materiales preparatorios que incluyen cartas, fotografías, cuadernos, tratamientos, guiones y material filmado descartado, así como elementos cotidianos como facturas y otros documentos financieros a través de los cuales se puede rastrear el flujo de las ideas de Godard. Para explicar el atractivo de su planteamiento, Witt cita la evocación que hace Diderot de la relación entre los bocetos y las pinturas acabadas, y su defensa de los primeros basándose en que capturan «el momento del celo del artista, su puro brío». A continuación, divide las obras no realizadas de Godard en cinco categorías temáticas —literatura, cine, teatro, televisión, política e historia— que componen los seis capítulos del libro. Cada una de ellas se desarrolla cronológicamente, trazando la evolución y el abandono o el fracaso de una amplia gama de proyectos, prestando especial atención a aquellos que Witt considera más destacados. Parte de esta exploración es minuciosa, en particular los «estudios genéticos» de dos obras completadas —*Masculin féminin*

(1966) y la exposición *Voyage(s) en utopie* celebrada en el Pompidou en 2006— incluidos para demostrar cómo las obras completadas de Godard eran «con frecuencia la culminación de oleadas anteriores de planes, propuestas y enfoques que evolucionaban orgánicamente».

Este planteamiento arroja nueva luz sobre la trayectoria de Godard. Quizá el cambio de perspectiva más inesperado se produce en el capítulo dedicado a la literatura. Las películas de Godard están, por supuesto, llenas de alusiones literarias, y en ellas aparecen libros con regularidad. Witt revela cómo muchas de estas referencias procedían de una lista más extensa de proyectos de adaptación archivados, que ascendían a unos setenta, superando con creces cualquier otra categoría del corpus no realizado. Entre ellos se incluían adaptaciones de textos canónicos —*La Prisonnière* de Proust y *Émile* de Rousseau— así como elecciones más inusuales, varias de ellas inspiradas en el interés de larga data de Godard por los animales. En sus obras completadas, esto solo fue perceptible hacia el final de su carrera, sobre todo en *Film Socialisme* (2010) y *Adieu au langage* (2014), esta última con escenas rodadas desde el punto de vista de Roxy, la perra de Godard y Miéville.

Otro descubrimiento es la importancia del novelista Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947), una presencia relativamente mínima en las obras realizadas de Godard. Witt muestra que Godard volvió repetidamente a los libros de Ramuz e intentó hacer siete adaptaciones diferentes de ellos. ¿Qué le atraía del autor? Ambos eran suizos, una conexión que se manifiesta en los escenarios de bosques, montañas y lagos que impregnan las últimas películas de Godard en las que a menudo aparece el paisaje de Vaud, donde ambos pasaron la mayor parte de sus vidas. Witt también sugiere una afinidad formal con la «prosa escueta, rítmica y poética» de Ramuz, que «contrasta con su rigor formal y sutileza». Por último, señala hasta qué punto *Les signes parmi nous* (1919), un libro clave para Godard, resonaba con su concepción del cine: veía la historia de un vendedor ambulante que profetiza el fin del mundo como «una alegoría del funcionamiento del cine y su recepción por parte de la humanidad».

Menos sorprendente es el hecho de que muchos de los proyectos no realizados de Godard, al igual que los que sí llevó a cabo, fueran una reflexión de algún tipo sobre el propio cine. Witt sostiene que la obra de Godard «en su totalidad puede interpretarse como un interrogatorio sostenido sobre las formas, la historia, las aplicaciones y el potencial del cine». No obstante, distingue un subconjunto de obras inacabadas dedicadas explícitamente al tema, que incluye intentos de rehacer tanto películas propias como de otros directores —Renoir, Bresson, Marcel Pagnol, Jacques Becker—, así como una serie de proyectos relacionados con la teoría, la práctica y la historia del cine. Su libro analiza, por ejemplo, *Un simple film*, un proyecto con el que Godard esperaba mostrar la realidad entre bastidores del cine comercial de

una manera que, en su opinión, Truffaut no había logrado en *La nuit américaine* (1973). No todas estas iniciativas fueron películas propiamente dichas. A finales de la década de 1970, Godard intentó fundar una revista cinematográfica radical, que «renunciara al comentario crítico escrito tradicional en favor del uso de imágenes, texto y reflexiones escritas adjuntas». Muchas de ellas revelan el alcance de su preocupación por la tecnología cinematográfica. Para Godard, «las máquinas deben manejarse con precaución», explica Witt:

> y los supuestos ideológicos y sesgos incorporados en ellas deben ser cuestionados antes y durante su uso. Una forma de resistirse a la tiranía de los prejuicios incrustados en el diseño de las máquinas, que Godard defendía sistemáticamente, es la de adaptar las tecnologías existentes para un uso novedoso y la de conectar las máquinas entre sí en nuevas configuraciones para que cumplan funciones para las que no fueron diseñadas originalmente. Otra era permanecer alerta ante las posibilidades, que ofrecían las tecnologías nuevas y emergentes, así como las formas frescas de pensar y trabajar que estas facilitan.

Esta relación con la tecnología también recorre los capítulos sobre televisión y política. Pero primero Witt se centra en el teatro, fuente, en su opinión, de los hallazgos «más significativos e inesperados» de su enfoque «negativo». Aunque aparentemente ocupa un lugar secundario en la obra completa de Godard, Witt sostiene que el teatro fue, de hecho, un «objeto recurrente de fascinación y fuente de inspiración». Describe la relación de Godard con el teatro como «profundamente conflictiva»: a la vez reverente hacia las obras de teatro como rama de la literatura, pero receloso o incluso hostil hacia la representación como proceso de interpretación y «decoración» de un texto preexistente y hacia la asistencia al teatro como «ritual social». Al documentar las adaptaciones teatrales no realizadas de Godard y los proyectos relacionados, Witt argumenta de forma convincente que, aunque los comentaristas tienden a centrarse en la deuda de Godard con Brecht, dramaturgos como Racine, Pirandello y Giraudoux no fueron menos importantes.

Godard tenía grandes esperanzas en las posibilidades de la televisión, al menos al principio, que concebía en oposición al cine: «la televisión transmite, mientras que el cine reproduce», declaró en 1965. Witt analiza las aspiraciones de Godard de producir y coordinar programas informativos de diversos tipos. Un interés especial lo suscitaba el deporte televisado. Witt documenta varios proyectos no realizados relacionados con el fútbol, el rugby, el atletismo, el ciclismo y el tenis. Al parecer, a Godard le atraía «la perspectiva de observar la totalidad de la inversión mental y corporal de un atleta en una tarea», en contraste con la forma en que se solía filmar el deporte. En 1994, por ejemplo, ideó planes para una película de cien horas sobre el Grand Slam de Roland-Garros, que habría seguido a un tenista por partido y habría continuado a lo largo del torneo con el ganador de cada

partido hasta la final. Los organizadores, sin embargo, le negaron el acceso a Godard, incluso con una cámara pequeña. Witt también destaca el interés de Godard por crear formas de televisión comunitaria, incluido un importante proyecto no realizado en Mozambique iniciado con Miéville a finales de la década de 1970. Encargados de asesorar al gobierno de la recién independizada república sobre la introducción de la televisión en el país, esperaban poner en práctica sus recientes experimentos teórico-prácticos. Tras la suspensión de la financiación gubernamental, Godard reflexionó que le había intrigado la oportunidad de «estudiar la imagen desde sus inicios» y de trabajar con comunidades que aún no estaban acostumbradas a las formas de creación de imágenes que se habían generalizado en Occidente.

El capítulo sobre política se centra en el periodo colaborativo y militante de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Al hacerlo, Witt establece firmemente el trabajo de Godard con el Grupo Dziga Vertov como una parte coherente de su trayectoria, en lugar de la *dérive*, que puede parecer si se juzga únicamente por sus obras completadas. Entre los proyectos no realizados del grupo se encuentra *Un film français*, que aborda la situación política en Francia y que estaba destinado a acompañar a películas sobre el Reino Unido, Checoslovaquia, Italia, Jordania, Siria y el Líbano. Cita las actas del grupo, que lo describen como «un informe político, a través del cine marxista-leninista, sobre la lucha de clases en la Francia actual», que era urgente «hoy, para nosotros, en Francia». Aunque nunca se completó, el proyecto fue fundamental para las actividades del grupo durante varios años. *Tout va bien* (1972) fue, en algunos aspectos, su realización parcial. El grupo también trabajó en un proyecto de libro, *À bas le cinéma (début d'une lutte prolongée)*, concebido como una especie de manifiesto. Un borrador —escrito en tres cuadernos— incluye, entre otras cosas, una historia de la fotografía y un estudio del cine bolchevique. El manuscrito fue rechazado de forma contundente; no es difícil entender por qué, cuando Witt cita una sección del último cuaderno dirigida a los posibles editores:

> Tranquilos, seguirán yendo a esquiar en Navidad y a la costa este verano. El próximo verano también. Sin duda morirán en sus camas. Pero dentro de unas pocas docenas de años, serán sus sucesores quienes reciban piedras en la cara, y esta vez no serán libros, serán pernos y llaves inglesas, y todos ustedes se largarán, todos los Gallimard, los Seuil, los Hachette, los Minuit, los Grasset, desaparecerán en silencio porque no serán nuestras manos, aún débiles y frágiles, las que habrán transformado los libros en tornillos, serán las de la clase obrera las que transformen los tornillos y las máquinas-herramientas en libros, será la clase obrera la que se instale en su lugar en la superestructura.

Otra película clave que nunca se llegó a rodar fue *Jusqu'à la victoire*, un «análisis político de la revolución palestina» para el que Godard y sus

colaboradores realizaron varios viajes a la región. Witt detalla la génesis y las tribulaciones de este proyecto, frenado por el accidente de moto casi mortal de Godard y las ramificaciones políticas de Septiembre Negro. Las tomas se donaron finalmente al Instituto de Cine Palestino, pero su paradero actual es incierto, ya que los archivos desaparecieron tras la invasión israelí del Líbano en 1982. A mediados de la década de 1970, Godard ya no se definía como militante, pero Witt destaca su compromiso continuo con la política nacional e internacional, y su intervención en la actualidad. Esto quedó patente en cortometrajes como *Je vous salue, Sarajevo* (1993), *Prière pour refusniks* (2004) y *Sang titre* (2019); pero también se hace evidente en los proyectos «invisibles» y no realizados que Witt saca a la luz, entre ellos *Cette folle de Catherine*, que trata sobre Catherine Mégret, del Frente Nacional, elegida alcaldesa de Vitrolles en 1997.

Witt dedica la mayor parte del último capítulo, sobre la historia, al interés de Godard por la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, por el genocidio judío. Nos enteramos de que empezó a especular sobre cómo una película podría abordar los campos de concentración como respuesta a la recepción negativa de *Les carabiniers* (1963), y que llevó a cabo diversos proyectos que abordaban esta cuestión en las décadas previas a *Histoire(s) du cinéma* (que incluye un capítulo sobre el tema). Witt añade aquí un importante contexto social y político, describiendo los cambios de actitud y enfoque en Francia. Señala la década de 1960 como un punto de inflexión, con libros como la controvertida novela de no ficción de Jean-François Steiner *Treblinka: La révolte d'un camp d'extermination* (1966), que Godard quería adaptar. A pesar de estos cambios, los intentos de Godard en este ámbito siguieron siendo en gran medida infructuosos. Entre los proyectos no realizados más curiosos se encontraba una película para televisión de 1999 titulada *Pas un dîner de gala*, que giraba en torno a un debate con Bernard-Henri Lévy y Claude Lanzmann, director de *Shoah* (1985). El proyecto surgió a raíz de un artículo de Lanzmann, en el que afirmaba que, si alguna vez hubiera encontrado material filmado por las SS de las cámaras de gas, lo habría destruido. Godard se mostró en total desacuerdo: «No se debe impedir que la gente filme, no se deben quemar libros, de lo contrario ya no pueden ser criticados». El diálogo con Lanzmann pronto se tornó hostil, pero continuó con Lévy, a pesar de su distancia política. Otro proyecto similar que Witt analiza es emblemático de la importancia de lo que Godard denominaba *disputatio* para su proceso creativo. A principios de la década de 2000, se reunió con Marcel Ophuls para discutir varias ideas de colaboración, incluida una película sobre Israel-Palestina. Así describió su premisa:

> Estás en un apartamento y entonces llega alguien y dice: «Dios me ha elegido, ahora vivo en este apartamento». Quería hacer una película basada en eso con Marcel Ophuls, en la que nos hubiéramos filmado mutuamente en

> ese apartamento. Y habríamos debatido e intentado resolver esta cuestión entre nosotros, como si tuviéramos todos los poderes. Pero no salió bien.

Witt presenta un argumento convincente a favor del interés de los proyectos que no llegaron a buen puerto. No obstante, conviene hacer una advertencia. En su conclusión, señala que su título provisional había sido «Unfinished Business», pero pronto se dio cuenta de que era un nombre poco acertado, porque las obras no realizadas de Godard estaban prácticamente siempre «completadas conceptualmente, aunque no materialmente»; los grandes proyectos de este tipo, argumenta Witt, son «sin duda» tan significativos, por consiguiente, como sus obras terminadas. Es una afirmación audaz y no del todo convincente: cuando se trata de cine, existe innegablemente una diferencia fundamental entre una película terminada y su idea, por muy deslumbrante y bien desarrollada que sea esta última, como sucede en el caso de Godard. Hacer una película, independientemente del presupuesto y del tamaño del equipo, es un proceso largo y complejo. El resultado final no solo es una hazaña en sí mismo, sino que, dado el tiempo y la colaboración que conlleva, el concepto original sin duda habrá evolucionado. En este sentido, la observación de Diderot sobre el celo del artista contenido en los bocetos para pinturas no tiene tal resonancia en el cine.

A pesar de esta reserva, el estudio de Witt ofrece un modelo ejemplar de «historia negativa» y no cabe duda de que Godard es un tema especialmente rico y adecuado, no solo por lo mucho que produjo —o más bien estuvo a punto de producir—, sino por su planteamiento altamente intelectual y autorreflexivo del cine: un cineasta de ideas, cuyas ideas, por lo tanto, es fácil reconocer que deben tomarse en serio tanto en sus formas acabadas como frustradas, cinematográficas y protocinematográficas. De hecho, el libro de Witt, su interpretación del ejemplo de Godard, plantea la cuestión no solo de qué califica como película inacabada, sino de cómo delimitar o definir la actividad de la realización cinematográfica en sí misma: ¿dónde empieza y dónde acaba la realización cinematográfica? Para aquellos como Godard, para quienes, como él señala, la «línea entre la vida y el arte» era difusa, el cine parece ser algo más holístico e indómito que una carrera que pueda abarcarse sumando los productos finales en una filmografía: una vocación sorprendentemente variada, que implica muchos tipos diferentes de actividad, a través de los cuales comprometerse con el mundo y reflexionar sobre él. Como Witt expresa elocuentemente en sus observaciones finales,

> Es más acertado concebir la obra de Godard en términos de metamorfosis y transformación perpetuas, y como algo arraigado en un proceso de incansable investigación artística, de cuestionamiento, experimentación, reflexión, creación, revisión, deconstrucción, replanteamiento y reformulación [...]. Está claro que su corpus, tanto el inacabado como el acabado, constituye un continuo: sus obras terminadas son como islas, que en

realidad no son más que picos de montaña visibles sobre la superficie del agua, mientras que bajo ella yacen las muchas otras colinas de distintas alturas —las ideas y proyectos no realizados y abandonados— que forman parte integral del paisaje.

Como era de esperar, dado el énfasis en el material de archivo —cartas, cuadernos, borradores, fotos, etcétera—, este planteamiento de la historia del cine ha sido adoptado por los museos. Una exposición reciente en la Cinémathèque Française, por ejemplo, comenzaba con la amplia gama de proyectos inacabados asociados a Orson Welles. En un gesto que desdibuja la distinción entre lo realizado y lo no realizado de una manera que Witt aprobaría, la exposición también presenta la obra completada de Welles como una especie de no-corpus en sí misma, ya que las películas fueron siempre, según el relato de Welles, destrozadas por los productores. Del mismo modo, en el centro de la exposición de Serguéi Eisenstein, celebrada en el Centre Pompidou-Metz en 2019-2020, se encontraba una maqueta de un rascacielos de la película no realizada *Glass House* en la que Eisenstein había previsto deconstruir la arquitectura tradicional y sus ideologías. Los visitantes podían subir al rascacielos en miniatura; desde lo alto se podía contemplar toda la exposición. Era un mirador idóneo para asimilar una historia negativa: una vista panorámica de lo que un cineasta dejó al mundo: lo que apareció en la gran pantalla, así como lo que quedó tentadoramente sin realizar.

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