

Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences
ISSN: 1578-6730
nomads@emui.eu
Euro-Mediterranean University Institute
Italia

Sedeño Valdellós, Ana
CUERPO, DOLOR Y RITO EN LA PERFORMANCE: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE RON ATHEY
Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences, vol. 27, núm. 3, julio-diciembre, 2010
Euro-Mediterranean University Institute
Roma, Italia

Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18113757010

Cómo citar el artículo
Número completo
Más información del artículo
Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CUERPO, DOLOR Y RITO EN LA *PERFORMANCE*: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE RON ATHEY

Ana Sedeño Valdellós
Universidad de Málaga

Resumen.- El *performer* norteamericano Ron Athey experimenta en su trabajo con los límites del dolor corporal en relación con toda una iconografía y tradición religiosa. Esta combinación de ideas ya había sido empleada anteriormente, en alguna de sus componentes, por otros autores pertenecientes a grupos como el accionismo vienés, pero también por Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden o Franko B. El cuerpo, soporte de la práctica artística y, en este caso, del dolor, es la vía de comunicación con el público, medio para organizar acciones de tendencia ritual y contrasexual, que esconden una fuerte crítica al orden dominante del arte y la sociedad.

Palabras clave.- *Ron Athey, performance, arte contemporáneo, rito en el arte, cuerpo en el arte, body art.*

Abstract.-The North American performer Ron Athey experiments on his work with the limits of the corporal pain on relation with the whole iconography and religious tradition. This combination of ideas had already been used previously, in someone of its components, by other authors belonging to groups as the Viennese Actionism, but also by Gina Pane, Marina Abramovic, Chris Burden o Franko B. The body, support of the artistic practice and, in this case, of the pain, is the link with the audience, way to organize actions of ritual and countersexual trends, which hide a strong critique to the order in art and society.

Keywords.- *Ron Athey, performance, contemporary art, body in art, body art.*

El cuerpo es uno de los componentes artísticos más destacados del arte contemporáneo desde los años sesenta. El *performance* y el *body art* surgieron como modalidades de empleo del cuerpo como material artístico. El *performer* norteamericano Ron Athey apuesta en su trabajo por obras que tienden a la radicalidad, en su búsqueda del límite de dolor corporal, fórmula expiatoria de un moral sufrimiento interior. Su *performance* artística se fundamenta en tres conceptos que lo entroncan con toda una tradición artística anterior, desde el accionismo vienés y la performance norteamericana de los años sesenta hasta creadores actuales: por un lado, la recuperación del rito como práctica social, en el que el artista es una especie de intermediario o chamán al servicio de la audiencia; por otro, la iconografía religiosa enfrentada a elementos paganos y, por último, una estrategia de búsqueda de la identidad, a través de la exploración de prácticas masoquistas y contrasexuales.

© EMUI Euro-Mediterranean University Institute | Universidad Complutense de Madrid | ISSN 1578-6730
Publicación asociada a la Revista *Nomads. Mediterranean Perspectives* | ISSN 1889-7231

1. El cuerpo: la *performance* como práctica artística

Sin duda, el cuerpo como material, lenguaje y tema del arte contemporáneo viene precedido de una teoría social que lo percibió antes como problema, desde el que afrontar las preguntas eternas en torno al ser humano y lo social, después del estructuralismo y las posturas sistémicas.

Desde entonces, la teoría social y antropológica ha tomado el cuerpo como objeto, con el argumento de que con él el ser humano se materializa como seres sociales. La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, la idea de espacio social de Henri Lefebvre y el trabajo sobre lo cotidiano de Michel de Certeau comienzan este camino. Los conceptos de in-corporación desde Michel Foucault y *habitus,* a partir de Pierre Bourdieu, terminan de posibilitar que el cuerpo (el físico) cristalice como tema y problema de las ciencias sociales, en el que se materializan y vinculan los tres tipos de nociones de cuerpo: el individual, el social y el político. A partir de aquí, el cuerpo es reconocido como una fundamental categoría unificadora de la existencia humana en todos los niveles: social, psicológico, biológico y cultural.

El arte de acción posibilita la creación de un nuevo lenguaje artístico, más cercano a la realidad cultural e histórica. Hijo de la necesidad del arte por debatir con su presente, forma parte del proceso general de problematización de la obra de arte: ante todo ésta encuentra su sitio o su valor en su capacidad para discutir, para cuestionar su propia condición.

Desde este punto de vista, una obra abierta u obra en proceso resulta la mejor manera de integrar el arte con la vida, tal como se reconocía en las fórmulas antiarte de Marcel Duchamp. Esta definición abierta requiere una delimitación conceptual mínima de la disciplina *performance*, que ayude a avanzar en las prácticas que se pretende describir. En este caso, sirven el cuerpo del artista y su presencia en directo junto al límite temporal de la obra:

“El cuerpo soporte del discurso, duración en un tiempo limitado y acción, mostrados o expuestos en una presencia real y efímera o documental podrían ser principios que definan la performance, tanto si es el lenguaje explícito de la obra como si tan sólo es uno de sus elementos” (Torres, 1997, 20).

Se denomina *performance* al arte de acción que se populariza en los años setenta desde el ámbito anglosajón, reemplazando a acción para describir realizaciones artísticas públicas, sin la obligación de la participación de espectadores. Tiene que ver con ciertos aspectos de la situación teatral (con un mayor componente corporal: el cuerpo como agente del conocimiento), la danza, lo visual, ciertos comportamientos sociales y el acontecimiento como gesto límite de la vida. Esta obra-en-proceso reclama un espectador activo, como condición fundante, que lleve a cabo una recepción no clásica:

“El artista no es el único que consuma el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo” (Duchamp, 1975, 163).

La *performance* es esa práctica donde el artista está autorizado a convertirse paralelamente en autor y objeto de arte: su materialización se encuentra en el cuerpo, santuario donde tiene lugar esa fisión.

"Yo soy el agente de una acción y, al mismo tiempo, el receptor de la acción; "yo" inicio una acción que termina en "mí" (Acconci, 2005).

El surgimiento del arte *performance* se contextualizó en los sesenta junto a una aguda convulsión de las sociedades modernas. Esta década albergó la consolidación de la música popular y la televisión como fenómenos de masas, así como la revolución del 68, junto a otras revueltas relacionadas con la emergencia de identidades sexuales y raciales anteriormente silenciadas. El performance nació como arte para la resistencia, tendente a lo político, y se aleja del debate sobre individuos aislados y las reflexiones sobre el talento artístico (Warr, 2006).

El *performance* de los últimos cuarenta años se ha caracterizado por una utilización del cuerpo para la construcción de la identidad (sexual, social, étnica…), como símbolo de la relación con el otro y con la sociedad junto a la emergencia del cuerpo como lenguaje y materia artística.

2. Rito, religión e identidad sexual en la práctica artística de Ron Athey

Ron Athey es un *performer* norteamericano en el que pueden ejemplificarse algunas de estas ambiciones artísticas. Su formación en el campo de la *performance* comienza en 1981 con *Premature Ejaculation* con Rozz Williams, líder del grupo *Christian Death. La trilogía de la tortura* (comenzada en 1992 y que incluye *Martyrs & Saints*, *Four Scenes In A Harsh Life* y *Deliverance*) resulta un paradigma de su posterior relación con los temas eternos de la enfermedad, el misticismo y la muerte. *Judas Cradle*, *Fuckhead*, *Incorruptible Flesh* o *Sebastian Suspended* son sólo algunas de sus obras, que se analizarán globalmente en este texto.

Las prácticas de sacrificio refieren el cuerpo a lo político, a lo social. Si el cuerpo, en su dimensión social, actúa como agente de estandarización de roles sexuales, el sacrificio ritual rompe la homogeneidad social y favorece la redención del colectivo.

Athey emplea su cuerpo de manera transgresora, retando al orden social y su estatismo. Una parte importante del rito en su modalidad transgresora, tal como la entiende el artista, deviene en prácticas sadomasoquistas. En 1993 realiza *Martires y Santos (de su Trilogía de la tortura),* donde tres enfermeras violan con enemas, espéculos y varios piercings genitales a tres cuerpos momificados. El artista se cuelga desnudo de una columna con agujas insertadas en su cabeza (representación de una corona de espinas) y emplea el piercing, el tatuaje, el desangramiento y la mutilación para crear rituales de redención.

© EMUI Euro-Mediterranean University Institute | Universidad Complutense de Madrid | ISSN 1578-6730
Publicación asociada a la Revista *Nomads. Mediterranean Perspectives* | ISSN 1889-7231

La base simbólica de esta concepción de la *performance* se sustenta sobre la capacidad de transmisión de estas acciones en situaciones comunales, así como en la fiesta. El rito, como lugar donde se ejecutan acciones que sobrepasan lo permitido o legítimo en una sociedad, posee un componente liberador o catárquico, con una gran capacidad de contagio por empatía en situaciones sociales. Como en el rito, el *performer* emplea su cuerpo como medio donde confluyen las fuerzas de la naturaleza y la vida humana. El receptor de estas acciones se sitúa como testigo colectivo, parte necesaria para la catarsis ritual.

Si el sufrimiento es consecuencia del dolor, en este caso se invierten los términos: el sufrimiento, "significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo" (Hernández Navarro, 2004), lleva al *performer* a buscar la herida y el dolor físicos como medios hacia un estado alterado con el que alcanzar ese nivel ritual. En este proceso puede hallarse la añoranza de los mártires y místicos cristianos: la búsqueda del conocimiento y la fusión con el más allá a través del dolor.

Judas Cradle (2005) se basa en un duo operístico en colaboración con la soprano/musicóloga Juliana Snapper y el diseñador de sonido Sean Griffin. Referente a la tortura que practicaba la inquisición española consistente en el empalamiento (a través del ano o la vagina) sobre una gran piràmide triangular, está compuesto por tres actos: *Flames of the Inquisition*, *Prisoner of Love* y *That Dissociative Feeling*. En diferentes *tableux vivants*, revisa composiciones clásicas de la escultura del barroco italiano, cercanas a las de Bernini, junto a personajes deformes y semidenudos. Sobre un podio, Snapper comenta e interroga cada escenificación y se establecen diálogos operísticos en varias lenguas.

Incorruptible Flesh: Dissociative Sparkle (representada en la Nacional Review of Live Art en Glasgow y en el Artists Space en Nueva York) y *Incorruptible Flesh: Perpetual Wound* (presentada junto a Dominic Johnson en el Chelsea Theatre de Londres en 2007) exploran la autodestrucción y la grandiosidad mística a través del mito de Filóctetes. El artista trata de explicitar la carencia de trascendencia de la sociedad actual, para lo que se convierte en intermediario. Su cuerpo es soporte y medio para ese salto a estadios primitivos de la vida humana, donde cabían fórmulas de fusión con la divinidad:

"el ritual era evocado como parte de un inconsciente colectivo que hundía sus raíces en un comportamiento animal ligado a nuestras funciones básicas. Su práctica en el seno de la sociedad moderna pretendía ser una reactualización del tronco común sobre el cual todas las culturas han escenificado sus rituales" (Torres, 1997, 15).

El trabajo de Athey ejemplifica un intento (presente en el performance masculino de los años noventa) por enlazar el erotismo sádico y masoquista con esta estética de sacrificio ritual, siguiendo las tesis de Georges Bataille.

"Es el asunto común del sacrificio el llevar la vida y la muerte a la armonía, el dar muerte al acceso de vida, (…) si consideramos la similaridad entre el acto del amor y el acto del sacrificio. Ambos manifiestan la sangre" (Bataille, 1986, 92).

Junto al dolor, la sangre es un componente principal dentro de esta estética sacrificial, y su función está perfectamente descrita en la teoría del sacrificio de Girard, cuando constata que de las dos naturalezas de la violencia, la sangre ilustra la tendencia hacia el beneficio, hacia la purificación del rito (Girard, 1972, 37).

En sus *Orgen Mysterien Theater* (*Teatro de Orgías y Misterios*), Herman Nitcsh realiza una serie de acciones colectivas de exploración del ritualismo antiguo, en las que el artista se crucificaba, donde se incluían sacrificios animales, derramamiento de sangre y su mezcla con vino y vísceras. Ana Mendieta o Gina Pane han usado la sangre bajo diversas simbologías, ya sea para apelar a esta vertiente ritual, ya sea para denunciar la violencia contra el cuerpo femenino.

En segundo lugar, puede hablarse de una inspiración en la iconografía religiosa, especialmente cristiana. Athey se describe en entrevistas como un ser humano muy espiritual, tendente al misticismo. Nacido en 1961 en una familia que había sido cristiana Pentecostal durante generaciones, creció en el sur de California donde su abuela y su tía lo criaron para pertenecer a la cúpula de dicha iglesia.

En *Four Scenes from a Harsh life* (1993) y *Sebastian Suspended* (1999) emplea la iconografía homosexual del San Sebastián, con toda su piel saeteada y heridas supurantes. En la primera, además, Athey interpreta a una mujer santa y termina protagonizando una escena de suicidio, insertando sobre su brazo dieciséis agujas hipodérmicas.

En *Deliverance* (1997), las imágenes procedentes de ritos de la santería, el catolicismo, el budismo o el judaísmo se combinan en igualdad, camino a un sadismo santificado por el éxtasis. La obra examina el fenómeno filipino de la curación por la fe a través de la cirugía psíquica. Tres hombres con muletas van a visitar al curandero y terminan sangrando suspendidos sobre ganchos de carne, castrados para ser momificados y finalmente enterrados.

Joyce se estrenó en el prestigioso Kampnagel Theater de Hamburgo (Alemania) en febrero de 2002 y es una presentación teatral multimedia, cuya premisa resume las creencias insanas y los comportamientos escandalosos de la perversidad religiosa de su familia. Tres inmensas pantallas proyectan imágenes del joven Athey mutilándose, además de otras representaciones de su vida familiar.

Un tercer componente de las obras de Athey tiene que ver con la búsqueda de la identidad sexual, así como del placer unido al dolor, que resume aspiraciones artísticas que llegan desde la literatura (Jean Genet y Georges Bataille, por ejemplo) o desde la teoría *queer* de la representación y la

interpretación del acto y la identidad sexual. El *body art* y el *performance* siempre han explotado la problemática de género y la del activismo gay con aspiraciones de agitación y protesta. Nos encontramos en el terreno de lo que Judith Butler denomina contrasexualidad, definida como "un análisis crítico de la diferencia de género y sexo, producto del contrato social, heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas" (Preciado, 2002).

En *Fuckinghead* sus colaboradores extraen una hilera de perlas de su ano y *Solar Anus* (*El ano solar*) se refiere directamente a un ensayo de Georges Bataille del mismo nombre. En ellas, el artista adopta roles sagrados con los que pretende iniciar al espectador en un viaje hacia tradiciones antiguas, modelos para tratar problemáticas contemporáneas como el sida y la homosexualidad.

El empleo de materiales artísticos alejados de los tradicionales, como los producidos por el cuerpo del artista: pelos, uñas, orina, heces y semen, entre otros, y la modificación de las superficies corporales devienen dispositivos de sus obras para provocar la reacción del público. Por un lado, la piel del *performer*, superficie o borde del cuerpo entendido como soporte, deviene en lienzo para la obra: Athey tiene la mayor parte de su cuerpo tatuado con infinidad de elementos iconográficos. Por otro, se traspasa la barrera de la piel, para explorar la interioridad de sus orificios. Vagina, pene, ano, boca…, zonas erógenas inscritas en el cuerpo como cortes o fisuras, sirven como lazo de unión entre dolor y placer.

Lo que se ha denominado *disturbation art* se basa en traer fuera lo que se produce en el interior, en sentido literal y metafórico: piercings, tatuajes, perforaciones, quemaduras y demás marcas y autolesiones son separadas de su contexto negativo para sacralizarlas o introducirlas en acciones globales de diferente carácter.

"Nuestra identidad *body*/*corpo*/arte-facto debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada. Cuando nuestro cuerpo está herido o enfermo, inevitablemente nuestro trabajo cambia." (Gómez Peña, 2005, 206).

Los tres componentes descritos de la obra de Athey resumen o construyen una concepción del cuerpo como interfaz de unión con el mundo a través de la herida. La hendidura, la autolesión, los cortes forman parte de la vida de Ron Athey desde los quince años. Sus múltiples depresiones e intentos de suicidio los ha sublimado y aplicado a su obra, como otros *performers* anteriores.

Se reconoce en Chris Burden al artista que se ha acercado más al peligro en escenificaciones *performances*, como en *Shoot*, *Five Day Locker Piece* (1971), *Deadman* (1972), *B.C. Mexico* (1973), *Fire Roll* (1973), *TV Hijack* (1978) y *Honest Labor* (1979, en las que se ha disparado, crucificado y encerrado durante días en espacios pequeños…

© EMUI Euro-Mediterranean University Institute | Universidad Complutense de Madrid | ISSN 1578-6730
Publicación asociada a la Revista *Nomads. Mediterranean Perspectives* | ISSN 1889-7231

Marina Abramovic ha explorado el dolor y ha probado su resistencia física a su acción, de manera autoinfligida o por otros. Con frecuencia, sus performances se desarrollaban y/o han concluido inesperadamente debido a accidentes e imprevistos, que han llegado a poner su vida en peligro. En *Ritmo 10* (1973), su primera performance se corta mediante cuchillos con movimientos repetitivos entre los dedos. Tras llegar al cuchillo número veinte, reproduce las imágenes e intenta imitar sus gestos para conseguir idénticos resultados. En *Ritmo O* (1974) permitió ser maltratada por una sala llena de espectadores. La performance terminó antes de lo previsto con una pistola en la sien de la artista y una lucha entre participantes.

Gunter Brus utilizó su cuerpo en prácticas sadomasoquistas relacionadas con pulsiones sexuales y represiones freudianas, con el trabajo sobre la hendidura de su propio rostro como lienzo en *Autopintura y Automutilación III* (1965). Arnulf Rainer se rasga muslos y pechos en *Locura total* (1968) y Gina Pane todo el cuerpo hasta llegar a las mejillas en *Psyche* (1972), donde demuestra que el tabú del rostro humano, así como se interesa por la relación de la herida con la mística y la santería. Los desnudos artísticos de Rudolf Schwartzkogler, basados en automutilaciones, lo condujeron a la muerte en 1969.

Más recientemente, Franko B, artista multimedia y máximo exponente del *live art* y el teatro de la crueldad, se ha centrado en la representación de lo visceral de su propia sangre como medio para encontrar el dolor.

Como Bob Flanagan (que con *Auto-Erotic SM* -1989-, por ejemplo, expresa sus deseos sexuales masoquistas para enfrentar su fibrosis quística), el artista se causa lesiones, con el objetivo de traspasar umbrales de dolor psíquico o moral. Como sugiere Didier Anzieu, el dolor autoinfligido es una estrategia para reclamar un ser experimentado como existente sólo “por tolerancia”, así como para proporcionarse un sentido de control que ha sido perdido (Anzieu, 1989, 205-206):

“(…) el corte causa sangre para estimular las terminaciones nerviosas en la piel. Primero, las lesiones ayudan a verificar que se está vivo, y, después, a poner atención en el borde, en la piel y percibir los límites del cuerpo. La eficacia de este proceso es alarmante: los cortes en la piel casi siempre concluyen episodios de despersonalización” (Favazza, 1996, 148, Trad. Propia).

El trabajo de Ron Athey está basado en trascender el dolor físico, a la manera de los santos y mártires cristianos y otros personajes míticos, y manifiesta un intento no sólo de exorcizar su sufrimiento sino el de traspasar los límites de su resistencia a través de la expresión artística. Con ello, parecería querer demostrar que, sólo a través de la catarsis de la *performance* y el ritual, es posible escapar de los obstáculos que imponen el género, la familia, la religión y la sociedad al ser humano.

© EMUI Euro-Mediterranean University Institute | Universidad Complutense de Madrid | ISSN 1578-6730
Publicación asociada a la Revista *Nomads. Mediterranean Perspectives* | ISSN 1889-7231

"If the inside of your head gets pummeled with enough emotional blunt force trauma to splinter the psyche, you develop ways to punish the body, that fleshy prison which houses the pain"[1].

Sus obras intentan superar su fractura como ser humano. Lo que trastornan de ellas es el enlace visceral entre las emociones religiosas y la iconografía del dolor y la pulsión erótica.

Bibliografía

(2009) ACCONCI, Vito "En torno a la acción" en *Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios.* (http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vito-acconci.html, fecha de consulta: 7 de enero de 2009).

(1989) ANZIEU, Didier, *The Skin Ego*, Yale University Press, New Haven.

(1997) BATAILLE, George, "El ano solar ", *El ojo pineal*, Pre-textos, Valencia

(1986) BATAILLE, George, *Eroticism, Death & Sensuality*, Lights Books, San Francisco (originalmente publicado como *L'Erotisme* 1957).

(1997) DAVIDSON., Clifford, "Sacred Blood and the Late Medieval Stage," *Comparative Drama,* 31, pp. 436-458.

(2002) DAVIDSON, Clifford, "Suffering and the York Plays", *Philological Quarterly,* 81.1, ISSN 0031-7977, pp. 1-32.

(1975) DUCHAMP, Marcel, "El proceso creativo" en *Escritos. Duchamp du Signe*, Gili Gaya, Barcelona.

(1996) FAVAZZA, Armando, *Bodies Under Siege: Self-Mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

(1972) GIRARD, René, *Violence and the Sacred*, The Johns Hopkins University Press, Londres.

(1996) GOLDBERG, Raymond, *Performance Art*, Destino, Barcelona.

(2005) GÓMEZ PEÑA, Guillermo, "En defensa del arte del performance", *Horizontes Antropológicos*, 24, ISSN 1800-9983, Porto Alegre, pp. 199-226.

(2008) GUALDONI, Flaminio, *Art: Todos los movimientos del siglo XX desde el Postimpresionismo hasta los New Media*, Skira, Milán.

[1] Si aporrean el interior de tu cabeza con suficientes traumas como para embotarla y astillar tu psique, desarrolla modos de castigar el cuerpo, la prisión que contiene ese dolor ". Palabras de Ron Athey en su web wwww.ronathey.com (Traducción propia).

(1997) GUASCH, Ana María*, El arte del siglo XX en sus exposiciones*. *1945-1995*, Serbal, Barcelona.

(2004) HERNANDEZ NAVARRO, Miguel A., "En torno al dolor en el *body art*". (Tit. or.: "Re-Presenting Pain in Body Art"), SCIENCE MUSEUM. *Pain, Passion. Compassion. Sensibility*, Londres.

(2006) JONES, Amelia, "Holy Body: Erotic Ethics in Ron Athey and Juliana Snapper's Judas Cradle", *The Drama Review*, 1, ISSN 1054- 2043, pp. 159-169.

(1993) LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona.

(1996) MARCHAN FIZ, Simon, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid.

(1994) PLESCH, Veronique, "Etalage Complaisant? The Torments of Christ in French Passion Plays", *Comparative Drama,* 28.4, ISSN 0010-4078, pp. 458-486.

(2002) PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*. Editorial Ópera Prima/Pensamiento, Madrid.

(1997) TORRES, David, "La vigencia oculta de la performance", *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, 132, ISSN 0212-1700, Madrid, pp. 14-23.

(2006) WARR, Tracy (ed.), *El cuerpo del artista*, Pahidon, Barcelona.

www.ronathey.com

© EMUI Euro-Mediterranean University Institute | Universidad Complutense de Madrid | ISSN 1578-6730
Publicación asociada a la Revista *Nomads. Mediterranean Perspectives* | ISSN 1889-7231