

Revisando el happening: crueldad y erotismo a la luz de Susan Sontag

Sergio Casado-Chamizo

Universidad de Salamanca <https://dx.doi.org/10.5209/aris.99337>

Recibido: 28 de noviembre de 2024. Aceptado: 16 de marzo de 2025

Resumen. Este trabajo explora las influencias sociales del teatro de la crueldad de Antonin Artaud en el happening que Susan Sontag analiza a través de una conexión con el teatro didáctico de Bertolt Brecht. Para este fin, nos adentramos en la crítica que Sontag lleva a cabo de la obra *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat* de Peter Weiss y su adaptación cinematográfica *Marat/Sade* de Peter Brook, destacando cómo ambas obras sumergen al público en una experiencia sensorial intensa y violenta, siguiendo las premisas del teatro de la crueldad de Artaud. Desde aquí, seguimos el hilo que Sontag nos propone en su análisis acerca del happening como arte de yuxtaposición radical para desentrañar la dimensión disruptiva y surrealista de este fenómeno. Con esto, Sontag busca posicionarnos tanto en la manifestación performativa de las tesis de Artaud, como en una relación crítica del espectador con la obra de arte potenciada por el dolor y el nerviosismo. Con todo, proponemos que esas dinámicas sociales sobre las que reflexiona Sontag abordan una relación estética y emocional entre el arte y el público, promoviendo una respuesta visceral y crítica más allá de un mero didactismo acerca de la situación de los sujetos políticos.

Palabras clave. happening, Susan Sontag, didactismo Brechtiano, teatro de la crueldad, Antonin Artaud.

ENG Revisiting the Happening: Cruelty and Eroticism Through the Lens of Susan Sontag

Abstract. This paper explores the social influences of Antonin Artaud's theater of cruelty on the happening as analyzed by Susan Sontag, through a connection with Bertolt Brecht's didactic theater. To this end, we delve into the Sontag's critique of Peter Weiss's play *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat* and its film adaptation *Marat/Sade* by Peter Brook, highlighting how both works immerse the audience in an intense and violent sensory experience, in line with the principles of Artaud's theater of cruelty. From here, we follow the thread that Sontag proposes in her analysis of the happening as an art of radical juxtaposition, aiming to unravel the disruptive and surrealist dimension of this phenomenon. In doing so, Sontag seeks to position us both in the performative manifestation of Artaud's theses and in a critical relationship between the viewer and the artwork, heightened by pain and unease. Ultimately, we propose that the social dynamics Sontag reflects upon suggest an aesthetic and emotional relationship between art and the audience, fostering a visceral and critical response that goes beyond mere didacticism about the condition of political subjects.

Keywords. happening, Susan Sontag, Brechtian didacticism, theatre of cruelty, Antonin Artaud.

Sumario. 1. ¿Dónde quedaron los happenings?, 2. A vueltas con Artaud: crueldad didáctica en *Marat/Sade*, 3. Lo que sucede en un happening, 4. Una especie de experiencia emocional, 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar. Casado-Chamizo, S. (2025). Revisando el happening: crueldad y erotismo a la luz de Susan Sontag. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(3), 489-500. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.99337>

1. ¿Dónde quedaron los happenings?

La pregunta casi parece una trivialidad. Es como si cuestionarnos por el lugar que han dejado las manifestaciones estéticas y productos culturales de un determinado momento supusiera pensar que han pasado a mejor vida sin más. Sin embargo, cuando nos adentramos en el espacio de las artes performativas, emerge cierta ambivalencia entre lo que ya no está y lo que decimos acerca de lo que hay. Creo que la

cuestión merece un poco más de respeto y menos cinismo cuando hablamos de manifestaciones estéticas que se han llevado vidas por delante. Casos paradigmáticos son los de la performer italiana Pippa Bacca y el del español Abel Azcona.

El 8 de marzo de 2008, Pippa Bacca emprendió un acto performativo junto a la artista Silvia Moro. Ambas se vistieron de novias y partieron de Milán hacia Jerusalén, con el objetivo de promover la paz, el amor y la confianza entre países tensionados por conflictos bélicos. Sin embargo, al llegar a Estambul, Bacca fue violada y asesinada en un acto de violencia machista en Gezbe (Léger, 2023). Este trágico desenlace no solo interrumpió su performance, sino que también transformó su obra en un testimonio crudo de los riesgos que enfrentan las mujeres en contextos de violencia estructural. Por su parte, Abel Azcona ha utilizado su cuerpo y su historia personal como herramientas para denunciar abusos y violencias sistémicas. En su obra *Abel Azcona. Mis familias. 1988-2024*, el artista presenta las 138 páginas del expediente judicial que detalla la violencia que sufrió desde los tres años. En otra de sus acciones, *Amén o La Pederastia*, Azcona dispuso 242 hostias consagradas para formar la palabra «pederastia», cada una de ellas asociada a casos de abuso sexual en la Iglesia católica, junto con la fecha y la ciudad en que ocurrieron. Esta obra no solo generó controversia, sino que también desató demandas legales por parte de Abogados Cristianos. Azcona reflexiona sobre esto:

Al final, en mis piezas procesuales convierto también en artistas a esos señores y señoras ultracatólicos con sus cruces de madera, son también *performers*, igual hasta mejores que yo. En este país hay dos ámbitos que son absolutamente performativos, la tauromaquia y la religión católica (Hermoso, 2024, s.p.).

En ambos casos, la performance se convierte en un vehículo para exponer y confrontar la violencia, pero también se ven desbordadas por ella, generando una perspectiva paralela que trasciende el acto artístico inicial. Esta dinámica es precisamente lo que Susan Sontag explora en su análisis de las artes performativas, particularmente en relación con el happening. Sontag se detiene en la complejidad de las interrelaciones entre el acto estético, el artista y el espectador, destacando cómo estas manifestaciones buscan “molestar” al público, perturbando sus expectativas y provocando una respuesta erótica.

En su ensayo “Contra la interpretación”, Sontag reflexiona sobre el papel del espectador y la influencia que ejerce la obra de arte sobre su posición. Al abrir su compendio de ensayos con este texto, la autora propone una línea de pensamiento que atraviesa todo el libro y que, para este trabajo, servirá como eje central: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (Sontag, 2019d, p. 27). Esta afirmación, más allá de las interpretaciones que pueda suscitar, plantea una reflexión profunda sobre un tipo de relación alternativa entre la obra y la audiencia (Fulk, 2021, p. 30). Sin embargo, si nuestra intención es la de desentrañar esa dimensión relacional siguiendo este requisito erótico, es crucial considerar las particularidades vinculadas a la noción de crueldad, especialmente en los textos de Sontag sobre Antonin Artaud.

Este artículo explora las posibilidades relacionales y sus implicaciones sociales a través de la crueldad en el análisis de Sontag sobre el happening. El objetivo es comprender su potencial emancipador desde enfoques alternativos de relación. Siguiendo su argumento, examinaremos cómo Sontag vincula este fenómeno con el teatro de la crueldad de Artaud, entendiendo la violencia como un vínculo teórico y práctico con la realidad política. La crueldad permite una relación emancipatoria entre los sujetos públicos, especialmente en el análisis de Sontag sobre *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade* de Peter Weiss, en relación con la película *Marat/Sade* de Peter Brook. Sontag ya pone en evidencia la relevancia de ambas obras con respecto a nuestra intención y nos sitúa en el análisis a desarrollar: “El drama de Weiss más parece tratar del nivel de sensibilidad que la moderna experiencia implica, pone en juego, que de un razonamiento o una interpretación de esa experiencia. Weiss, más que presentar ideas, sumerge al público en ellas” (Sontag, 2019b, p. 216). Así, nuestro análisis incluirá las indicaciones de Artaud sobre la crueldad y su conexión con el espectador. Desde este enfoque, exploraremos cómo las artes performativas, en su dimensión violenta y disruptiva, pueden actuar como herramientas de emancipación y crítica social, desafiando las estructuras de poder y las narrativas dominantes.

2. A vueltas con Artaud: crueldad didáctica en *Marat/Sade*

En este recorrido a través del análisis de los textos en los que Susan Sontag examina la propuesta de Antonin Artaud, nos centraremos en su crítica al *Marat/Sade* de Peter Weiss y su adaptación cinematográfica dirigida por Peter Brook. Este análisis nos permitirá comprender los puntos de anclaje que Sontag propone para desentrañar la dimensión social y relacional del teatro de la crueldad. En primer lugar, nos detendremos en los elementos que Sontag extrae de *Marat/Sade* para presentar su propuesta didáctica y su conexión con el teatro de la crueldad de Artaud. Posteriormente, exploraremos cómo el happening, como forma de arte performativo, expresa esta dimensión como un acto emancipatorio.

La película *Marat/Sade* no es simplemente una reproducción de la obra de teatro de Weiss, sino que se inserta en un contexto en el que el cine y el teatro compartían registros similares. Peter Brook, en su adaptación cinematográfica, filmó la representación de la obra de Weiss, pero con una particularidad: incluyó al público como parte del filme. Mientras que en la obra de Weiss el público ya está presente, Brook añade una barrera que separa a los espectadores del escenario, donde los internos del manicomio de Charenton, bajo la dirección del Marqués de Sade, representan el asesinato de Jean-Paul Marat a manos

de Charlotte Corday (Fig. 1). Esta inclusión del público en la película crea una dinámica interesante, ya que nuestra perspectiva como audiencia está condicionada por la dirección de la cámara y su capacidad de dirigir nuestra mirada (Aumont, 1997, p. 74).

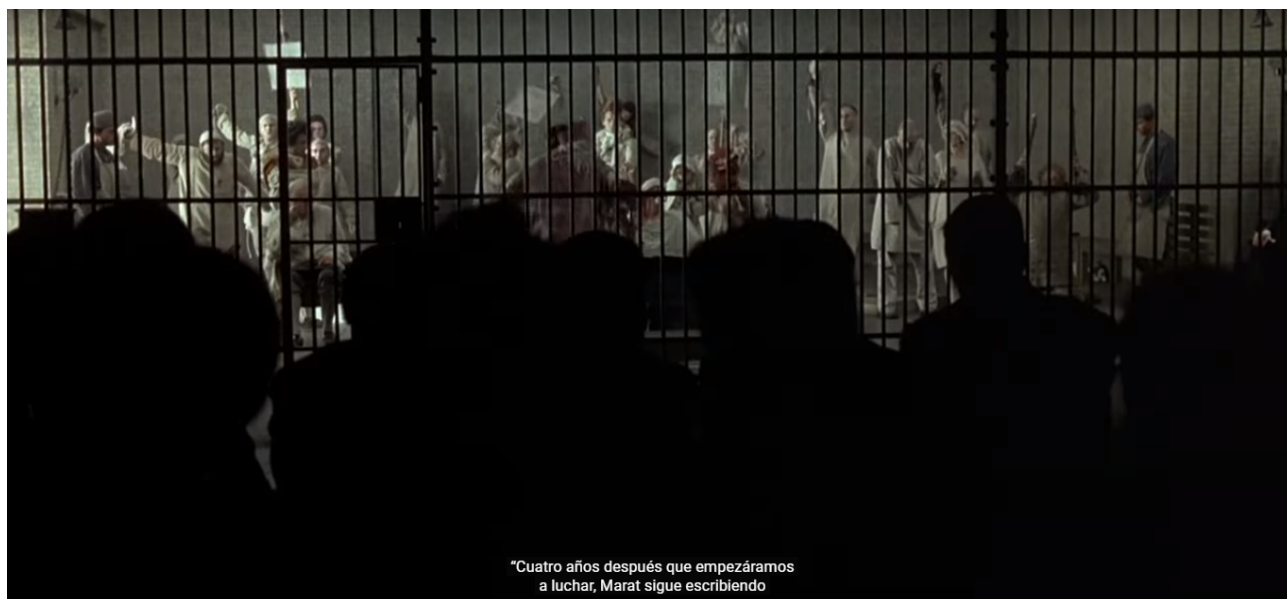


Figura 1. Fotograma de *Marat/Sade* de Peter Brook (1967). YouTube. Minuto 9:44.

A pesar de la distancia entre el escenario y el público, el juego de perspectivas siempre nos revela algo o nos plantea preguntas. Tanto en la obra de teatro como en la película, estamos ante una representación metateatral en la que los sujetos externos actúan como satélites que interfieren en nuestro punto de vista y nos revelan aspectos que merecen atención. La historia, ya conocida, se centra en el asesinato de Marat por parte de Corday en 1808, un acto que Sade dirige dentro del manicomio, explorando las dimensiones psicológicas de los individuos y los discursos revolucionarios de Marat. Weiss y Brook enfatizan los debates entre Marat y Sade, así como las interrupciones del supervisor Coulmier, partidario del gobierno napoleónico, y de los internos y enfermeras, quienes buscan restablecer el orden. Este gesto revela un discurso racional interrumpido por arrebatos de locura, creando un eje didáctico que se manifiesta a través del maestro de ceremonias (Fig. 2) y de los personajes que llaman al público a una reflexión política (Fig. 3). Sin embargo, este gesto didáctico se ve constantemente eclipsado por interrupciones que rompen la lógica del discurso, produciendo una sensación de extrañamiento en el espectador.



Figura 2. Fotograma de *Marat/Sade* de Peter Brook (1967). YouTube. Minuto 6:21



Figura 3. Fotograma de *Marat/Sade* de Peter Brook (1967). YouTube. Minuto 1:54:28

El culmen de este gesto de extrañamiento lo encontramos al final. Después de los debates entre Marat y Sade sobre la libertad y los intentos de avanzar hacia el asesinato del primero por parte de Corday, el desenlace no sigue una lógica narrativa convencional. En lugar de concluir con la muerte de Marat, la obra culmina con un desbordamiento de locura: los internos de Charenton se lanzan hacia el público, invadiendo el espacio y rompiendo la barrera entre la ficción y la realidad. Este gesto final, que Sontag analiza como un acto de crueldad, va más allá del didactismo brechtiano, buscando impactar directamente al espectador (Gómez García, 2019, p. 40). Este didactismo, inspirado en las técnicas de Bertolt Brecht, se caracteriza por un gesto de extrañamiento o distanciamiento que tiene sus raíces en el formalismo ruso de Shklovski. Brecht buscaba presentar ideas sociales y políticas de manera fragmentaria, rompiendo con la lógica narrativa tradicional para evitar que el espectador se identificara emocionalmente con los personajes y, en su lugar, fomentar un compromiso político y una reflexión crítica. En *Marat/Sade*, este gesto didáctico se entrelaza con la crueldad artaudiana, creando una experiencia que no solo distanciaba al espectador, sino que también lo confrontaba con la violencia y el caos de la representación.

Desde el principio hasta el final, tanto la obra de Weiss como la película de Brook están atravesadas por un gesto didáctico para promover un debate ideológico en torno a la Libertad y las ideas revolucionarias de la Modernidad; sin embargo, este gesto se ve constantemente interrumpido por la locura y la violencia, lo que molesta al espectador y lo obliga a tomar conciencia de las incoherencias y contradicciones de las demandas revolucionarias. De esta manera, la obra de Weiss y Brook se basa en una estructura que atraviesa la historia y se inserta, como señala Sontag, en su actualidad:

La obra de Weiss es también una obra de tesis, [...] es un debate entre Sade, desde su silla, y Marat, desde su bañera, sobre el significado de la Revolución francesa, es decir, sobre las premisas psicológicas y políticas de la historia moderna, pero visto desde una sensibilidad muy moderna, una sensibilidad reforzada por la experiencia de los horrores de los campos de concentración nazi (Sontag, 2019a, p. 216).

Lo que revela este gesto y su ejecución es una función que trasciende los aspectos didácticos y reflexivos de la historia que Sade representa bajo las directrices del régimen de Napoleón. Por un lado, revela el carácter paternalista e hipócrita del régimen y, por otro, emplea medios dentro de la narración que incitan al nerviosismo a través de interrupciones, gritos y, sobre todo, el uso de la violencia (Diyaiy, 2015). Lo que se revela es un ataque a los ideales de la Modernidad racionalista mediante figuras y recursos que invitan al espectador a realizar un ejercicio crítico (Gómez García, 2019, pp. 38-39).

A través de esta metodología, *Marat/Sade* nos traslada a una posición de extrañeza que pone en peligro la pasividad del espectador. De este modo, lejos de proponer una posición placentera, lo que la obra busca es evitar percepciones automatizadas, añadiendo la distancia didáctica de Brecht, para presentar tensiones que obliguen al espectador a reflexionar y tomar partido. Sin embargo, la propuesta de Weiss y Brook no se limita a un juego de ideas conflictivas, sino que se adentra en un espacio de violencia: "Weiss considera *Marat/Sade*, con su violencia física, sus ideas intelectuales y su impacto abrumador, como una purga revolucionaria de la sociedad" (Diyaiy, 2015, p. 195). Esta situación se manifiesta al comprender que no solo presenciamos un choque de ideas y su expresión violenta en un espacio controlado, sino que la escena a menudo parece desbordarse. La tensión constante surge de la ruptura del argumento por los pacientes y la violencia con que son contenidos. Este extrañamiento inquieta y afecta al espectador, culminando en un proceso donde la violencia se transforma en crueldad:

Aquí, el camino hacia el autoconocimiento se presenta como doloroso, como levantarse a uno mismo tirando de su propio cabello, pero implica, como resultado, ver el mundo con nuevos ojos. Esto podría

ser una descripción de *Marat/Sade* en términos de su visión de la historia o en relación con la crueldad en uno mismo y en los demás (White, 1968, p. 444).

Esta ejecución de la crueldad, que sobrepasa los principios de extrañamiento de Brecht pero que se entrelaza con el didactismo, es lo que despierta el interés de Sontag y permite la apertura en los regímenes de recepción de la obra que tratamos de señalar.

De este primer acercamiento podemos extraer que la distancia brechtiana en *Marat/Sade* comparte espacio con la experiencia de la locura y lo abyecto. Todo esto culmina en el momento final, tras el asesinato de Marat, en el que los pacientes se abalanzan contra el público y esa violencia se traduce en crueldad. En este instante, la extrañeza que caracteriza la obra alcanza su punto álgido: la barrera entre ficción y realidad se rompe, y los personajes invaden el espacio del espectador para herirlo. La obra de Weiss concluye con una mutación radical de los roles, donde la crueldad integra al público en la escena, borrando los límites entre observador y participante. Con todo esto, Sontag no analiza la obra de Weiss y la película de Brook como un conjunto desordenado de críticas al estilo representacional de la tradición occidental, sino que su enfoque se centra específicamente en la crueldad como mecanismo de relación entre artista, espectador y experiencia estética. De este modo, Sontag concluye que, si bien se pueden establecer salvedades puntuales, Weiss ha desarrollado en su obra de teatro una expresión del teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

En *El teatro y su doble*, Artaud (2017) desarrolla una nueva concepción escénica y teórica del teatro a través de una reconsideración relacional. En particular, en el manifiesto “El teatro de la crueldad”, plantea una vivencia teatral transformadora con profundidad filosófica y metafísica: “El teatro debe perseguir por todos los medios un replanteamiento, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente” (p. 121). De este modo, en el espacio donde la locura se proyecta como una relación de tensión entre la mente y el cuerpo, las artes performativas nos permiten acceder a una estructura de significados mucho más profunda. La tensión de la escena explota en un caos cruel en el que no podemos encontrar ningún espacio confortable: “A partir de esta tensión surge su dramaturgia del colapso, en la que los términos oscilantes del cuerpo y la mente se entrelazan, generando violencia” (Cooper, 2003, p. 111). El acceso a la interioridad que Artaud propone no busca una filosofía suprasensible que aleje al cuerpo de la escena, sino una sincronía con el mundo material y sus relaciones primordiales. Este material anárquico de los sueños se expresa en la puesta en escena: “No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños” (Artaud, 2017, p. 123).

Es importante precisar que Artaud no entiende la “crueldad” como suplicio, sino como una crisis en la representación que activa en la audiencia un pensamiento sobre el cuerpo en relación con el acontecimiento: “las superficies de inscripción del cuerpo, así como su interioridad implícita, son enfatizadas. Somos introducidos directamente en los espacios ambiguos del cuerpo e invitados [...] a rastrear su misteriosa relación con el lenguaje y el pensamiento” (p. 115). Sontag toma esta idea y propone pensar más allá de las estructuras lógicas, formulando una reflexión filosófica que reivindica una respuesta política (Mitrano, 2022, pp. 74-75). La crueldad de Artaud fusiona la distancia teórica con una instancia afectiva y corporal, revelando la alienación impuesta por la conciencia hegeliana: “la mente no puede dejar de ser un objeto” (Sontag, 2007, p. 27). Así, la tensión lenguaje-pensamiento que señala Cooper no busca resolución, sino evidenciar la alienación mediante una estructura que (re)represente la violencia del mundo. De esta “fenomenología del sufrimiento” (p. 25) surge un programa de incitación social que no ofrece tranquilidad, sino que proyecta los dolores de la Modernidad y su reproducción de la violencia fascista. Este esfuerzo por mostrar la miseria histórica es donde Weiss y Brook convergen con Artaud y representan en *Marat/Sade* las tesis del teatro de la crueldad: “De ahí el enorme interés de *Marat/Sade*, pues, más que ninguna otra forma del teatro moderno que yo conozca, se acerca a las dimensiones, así como a las intenciones, del teatro de Artaud” (Sontag, 2019a, p. 225; cf. White, 1968, p. 441).

Lo esencial en este punto es comprender que la obra de Weiss y Brook combina didactismo y crueldad para impactar al espectador, evidenciando las contradicciones de las revoluciones burguesas a través del teatro de la crueldad. Sontag destaca su función social y su conexión con el happening, analizando los recursos que Artaud introduce. La clave es cómo el arte performativo despierta una respuesta social. *Marat/Sade* y su adaptación de Brook marcan un punto de inflexión que influye en el happening, donde Sontag reconoce similitudes con el programa de Artaud teatro de la crueldad como medio para interpelar al público y cuestionar el orden establecido:

El ejemplo más próximo [a las intenciones de Weiss] lo constituyen esos acontecimientos teatrales que tuvieron lugar en Nueva York y otras ciudades en los últimos cinco años, obra sobre todo de pintores (tales como Alan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Bob Whitman, Red Grooms, Robert Watts) y sin texto o, al menos, sin discurso inteligible, llamados *happenings* (Sontag, 2019a, p. 225).

Bajo esta premisa, el happening se abre a los postulados de Artaud, desarrollando vías de crítica y emancipación social que Weiss exploró. Sontag utiliza *Marat/Sade* como puente para analizar cómo el happening, al igual que el teatro de la crueldad, busca una respuesta visceral y transformadora en el espectador. Lo que tendremos que comprobar en este punto es cómo el happening se abre a esos postulados y cómo desarrolla esas vías de crítica y emancipación social que Weiss desarrolló en su teatro.

3. Lo que sucede en un happening

No es casualidad que Sontag aborde esta situación en un momento en el que los artistas del panorama neoyorquino comenzaron a experimentar con nuevas formas performativas. Weiss escribe su *Marat/Sade* en 1963, once años después de que John Cage presentara su *Theater Piece N° 1* en colaboración con Robert Rauschenberg, considerada la primera manifestación del happening. Esta pieza de arte colaborativo es relevante porque introduce elementos centrales en las elaboraciones posteriores. En su artículo “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical”, Sontag analiza estos elementos y señala que el fenómeno puede entenderse a través de la configuración del espacio y el tiempo:

Describir un happening a quienes no han visto ninguno obliga a explicar lo que no son los happenings. No transcurren *sobre* un escenario convencional, sino *en* un espacio abarrotado de objetos que pueden ser construido, montado o encontrado, o las tres cosas a un tiempo (Sontag, 2019b, p. 337).

Resulta relevante esa anotación en la que señala que el happening solo puede ser descrito en negativo. Analizar y exponer algo sin detallarlo de forma explícita, moviéndose en los espacios sin cubrir por una definición, nos sitúa en una dimensión descentrada y marginal. La disposición del espectador en un no-lugar, donde múltiples acciones ocurren simultáneamente, acentúa el sentido crítico de extrañamiento. Más aún, estamos hablando de una forma de disposición en la que el espectador no tiene la facilidad para verlo todo. En el plano que solicitó William Fetterman (1996) para el *Theater Piece N° 1* podemos comprobar el eje de coordenadas de la ejecución del happening (Fig. 4). Según este esquema, varias acciones se desarrollan alrededor del público. Desde lecturas dramáticas hasta una representación de piano, pasando por la contemplación de las fotografías de Rohenberg, una lectura del propio Cage o una danza clásica por Merce Cunningham, el espacio queda ocupado en su totalidad por acciones inconexas y que interfieren con el espectador. Lo que llama la atención, a diferencia de lo que pasaba en la obra de Weiss, es que la audiencia está en el centro del espacio.

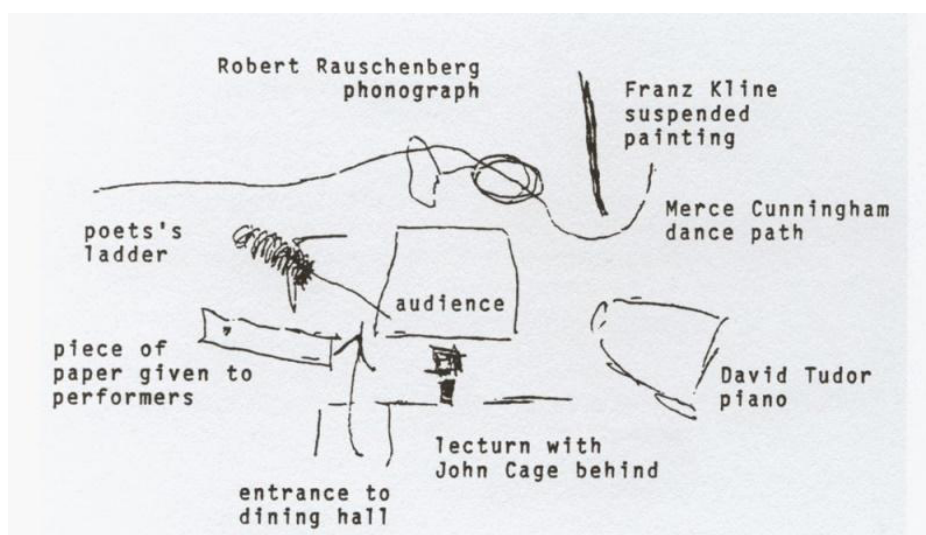


Figura 4. Plano del happening que se llevó a cabo en Black Mountain College (1952), dibujado en 1989 por M. C. Richards, que muestra el espacio del público y las posiciones relativas de los artistas. Extraído de Fetterman, 1996, p. 100.

Con este esquema queda en evidencia el sentido de atravesar al espectador a través de la misma intención de molestarlo que encontramos en *Marat/Sade*. La originalidad y relevancia de esta disposición radica en su capacidad para desestabilizar la atención y proponer una escenografía caótica y carente de referencias convencionales. A través de elementos disonantes, esta propuesta busca generar una experiencia desconcertante y provocativa, similar a las exploraciones teatrales de Artaud: “La comparación más intrigante entre Cage y Artaud radica en la confirmación de que el caos o el azar son elementos integrales del acto creativo” (Fetterman, 1996, p. 37). En esta ejecución caótica en la que el sujeto espectador se posiciona en el centro de la acción nos dibuja un esquema sin referencias que trata de movilizar o inspirar una situación de fragilidad:

Por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor. En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan (Artaud, 2017, p. 93).

La audiencia se posiciona en el centro del happening de Cage sin más aspiración que la de contemplar un fenómeno estético y cultural. Sin embargo, el desarrollo del happening busca romper esas aspiraciones con una clara intención de atravesar a la audiencia mediante la violencia de los sonidos, las imágenes y los gestos que los artistas reproducen para quebrar esas aspiraciones. A pesar de esto, aún el espectador sigue jugando el papel que hasta el momento tenía como sujeto pasivo. La escena puede despertar determinadas reflexiones a la hora de incidir en esta vulnerabilidad ante un espacio violento, pero su posición sigue siendo la de contemplar escenas. Este paradigma cambia con Allan Kaprow, alumno de Cage y padre del happening,

en *18 Happenings in 6 Parts*. Aquí, el público recibe indicaciones para transitar seis secciones de un espacio donde ocurren tres happenings simultáneamente. La acción combinaba diversas expresiones artísticas: pintores trazando figuras o una procesión de intérpretes con instrumentos y lecturas dramatizadas. La culminación fue un ejercicio de minimalismo sonoro: dos voces repitiendo monosílabos como “but” y “well”, mientras cuatro enormes pergaminos descendían lentamente. El doble repique de una campana marca el final del happening. Como se puede comprobar, ya no tenemos diferentes acontecimientos operando alrededor de la audiencia, sino que el público actúa y se relaciona con los objetos de tal manera que ellos mismos pasan a formar parte material en la ejecución de la obra:

Lo fundamental en un happening son los materiales. [...] Esta preocupación por los materiales [...] es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como “personajes”, cuanto como objetos materiales. En los happenings, las personas suelen aparecer como objetos (Sontag, 2019b, p. 342).

En esta relación singular del acontecimiento performativo con el espectador emerge la situación del happening con respecto al tiempo. El hecho de que los espectadores se encuentren dentro de la acción que los atraviesa sin una lógica establecido en su desarrollo, repercute en que no son capaces de saber, salvo que haya un elemento que así lo señale, la duración del happening (Sontag, 2019b, p. 340). Lo interesante de este hecho, en relación con el propio uso del espacio, recae en una doble situación que rompe cualquier posibilidad del espectador de poseer la obra:

Una de las formas en que los happenings establecen su libertad respecto del tiempo es mediante su deliberada fungibilidad. El pintor o escultor que realiza happenings no produce nada que se pueda comprar. No es posible comprar un happening; solo sufragarlo. Es consumido en el terreno. Esto parecería convertir los happenings en forma teatral, pues únicamente es posible asistir a una representación teatral, pero no es posible llevársela a casa. Pero en el teatro hay un texto, una “partitura” completa para la representación, que está impresa, y puede comprarse, y leerse, y posee una existencia independiente de cualquier representación (Sontag, 2019b, p. 341).

La imposibilidad de poseer la acción impide al espectador reflexionar de manera distante, forzándolo a experimentarla en regímenes específicos. Philip Auslander (2006) relaciona la performance con la intención de documentarla y poseerla fotográficamente. Concluye que la performance no debe entenderse desde una distancia ontológica, sino en su relación fenomenológica con el espectador: “Quizás la autenticidad del documento de la performance resida en su relación con el espectador más que con un evento supuestamente originario: tal vez su autoridad sea fenomenológica en lugar de ontológica” (p. 9). Desde esta perspectiva, se genera una situación orgánica donde la audiencia participa a través de la tensión y la violencia de un espacio que no le ofrece tranquilidad: “El lenguaje poético, lúdico y emancipador, puede romper con las actuaciones, alterar los ritmos dados, los papeles asignados, las experiencias mecanizadas” (Albarrán y Benítez, 2018, p. 337). Una intención como esta pasa por reconciliar en el happening forma y contenido en un acontecimiento estético que toca directamente la realidad del público. En este punto, *Marat/Sade* de Weiss y el happening convergen más allá de lo técnico, abordando la opresión mediante mecanismos de incitación social: “estas imágenes de grupos humanos moviéndose en espacios siempre vigilados adquirirían de inmediato connotaciones políticas” (p. 339). Para tratar esta dimensión política, los happenings despliegan un nerviosismo descontrolado y una desconexión con la lógica establecida que impactan directamente al espectador, enfrentándolo con el dolor de su alienación. Conque, si en la obra de Weiss conseguimos desentrañar ese sentido a través de la locura y la crueldad artaudiana, en los happenings podemos encontrar una relación entre actor y espectador que transita dinámicas de emancipación a través del dolor y la incomodidad:

Quizá, el rasgo más sorprendente de los happenings sea el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público. Los actores pueden rociar con agua al público, o arrojarle calderilla o polvos para hacerle estornudar. Puede haber alguien que haga ruidos casi ensordecedores en un bidón o que agite una antorcha en dirección a los espectadores. Puede haber varias radios funcionando simultáneamente. El público puede ser obligado a permanecer de pie, con la mayor incomodidad, en una habitación abarrotada, o a disputarse el espacio en unos tabloncillos dispuestos sobre unos palcos de agua. No se atiende al deseo del público de verlo todo. De hecho, este suele ser deliberadamente frustrado representando parte de los hechos en la penumbra, o haciéndolo en diferentes habitaciones a un tiempo (Sontag, 2019b, p. 339).

A través de esta correlación que propone Sontag, el manejo del espacio y el tiempo busca constantemente generar una experiencia incómoda y perturbadora para la audiencia. Si bien Artaud planteaba que la crueldad en el teatro debía situar al espectador en el centro, en esta dimensión política podemos afirmar, sin apartarnos de sus premisas, que la incomodidad y el dolor en el happening emergen como una estrategia disruptiva de reivindicación transversal:

Se establecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la *acción*, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala (Artaud, 2017, pp. 126-127).

De modo que la crueldad que Artaud nos trata de exponer en la acción performativa es precisamente la situación de vernos arrastrados a un espacio y tiempo en el que nada es estable y todo está vinculado a una experiencia violenta de la locura “que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación” (p. 94).

En esta conexión con acciones que rompen con referencias estables, destaca la intención de trascender la psicología individual. Esto no implica desvincularse de la dimensión psicológica de los sujetos, sino comprender la acción desde lo colectivo. Se puede abordar desde la idea de “imaginación del desastre” que Sontag (2019c) plantea: “Desde un punto de vista psicológico, la imaginación del desastre no difiere en mucho de un período histórico a otro. Pero sí lo hace desde un punto de vista político y moral” (p. 288). Entender esta situación desde una vinculación política nos lleva precisamente a comprender que esta extraordinaria narración de la locura que experimentamos en la crueldad del happening se desarrolla a través de vínculos que se inscriben directamente en el cuerpo de los sujetos. El dolor que el público experimenta en el happening es ideológico, trata de incidir en una situación política, pero se inscribe dentro de una acción material del propio cuerpo en espacios y gestos violentos. Retomando la fenomenología de Auslander y el planteamiento de Sontag sobre el trato al espectador, la violencia ejercida sobre su cuerpo configura una experiencia relacional, que me permito denominar Este fenómeno aventura una experiencia relacional que me permito denominar “fenomenología del desastre”, con la que podemos acceder a esa situación de violencia estructural:

Liberar el cuerpo del artista, pero también el cuerpo del espectador que quiera hacer suyas estas acciones prospectando el mundo con otros sentidos hasta entonces alienados; liberarlo a través de ejercicios de autoexploración, mostrarlo como un organismo capaz de superar las limitaciones perceptivas impuestas por la razón instrumental que gobierna el mundo (Albarrán Diego, 2018, p. 72).

Lo que resulta inquietante es pensar un espacio de violencia desde el cuerpo en el que sea necesario experimentar el dolor para llevar a cabo una conciencia de esa alienación: “Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento” (Artaud, 2017, p. 97). La vinculación política en este caso, como hemos señalado, parece desencadenar una dinámica que activa una relación esencial con lo estético que encuentra en el cuerpo su punto de articulación. Esta perspectiva sigue la línea de investigación de Artaud sobre la experiencia límite de la locura. Seguidamente, proponemos explorar esta relación para comprender las posibilidades transgresoras que emergen de un escenario que se aleja de los principios racionales, adentrándonos en una dimensión relacional que abre nuevas vías de emancipación social y política.

4. Una especie de experiencia emocional

La vinculación desarrollada en *Marat/Sade* nos sitúa en una experiencia de extrañeza y tensión estructural que Sontag vincula no solo al extrañamiento brechtiano, sino también a una dimensión corporal marginada en los análisis estéticos tradicionales. Ante la búsqueda de una propuesta que permita comprender ese despliegue de energías corporales y profundas que trata de acceder controladoramente a la alienación de los sujetos a través de la escena y el acontecimiento estético, Sontag vuelve a encontrar en Artaud las indicaciones para desarrollar esta situación:

Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de *mordedura* concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. Y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror (Artaud, 2017, pp. 96-97)

En este sentido, Sontag indaga más profundamente sobre cómo operan socialmente los happenings en relación con el surrealismo. Esta vinculación, como un espacio donde los sujetos son tocados —donde se produce esa “mordedura”—, adquiere una consistencia estética desde las posibilidades que atraviesa el arte vanguardista del siglo XX. El surrealismo se identifica en este punto con el happening, permitiendo desde sus recursos espaciales y temporales adentrarse en los márgenes de la representación: “La tradición surrealista en todas estas artes responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contrasignificados mediante la yuxtaposición radical (el ‘principio del collage’)” (Sontag, 2019b, pp. 344-345). Para desarrollar esto, la filósofa cierra el círculo y nos vuelve a situar en Artaud para comprender la forma de ejecución de este entramado surrealista en los happenings: “la mejor interpretación del principio surrealista empleado con la finalidad de aterrorizar, la encontramos en los escritos de Antonin Artaud” (pp. 347-348).

El surrealismo que ampara esta situación onírica para Artaud no apunta a una trascendencia, sino a la inmanencia de la crueldad que nos incomoda a través de nuestra piel: “Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu” (p. 112). El enfoque fenomenológico vuelve a salir a nuestro encuentro al adentrarnos en el despliegue de acontecimientos en los que el cuerpo transita y abre espacios de reflexión desde la experiencia sensorial de ser tocados. Así, el acontecimiento estético y la alienación se insertan en un sentido afectivo:

La afección es, ante todo, pasión y movimiento de la pasión, de una pasión cuya naturaleza es ‘tocar’: ser tocada, tocar a su vez, tocarse con el toque que viene de afuera, del toque que me toca y a través del cual yo toco (Nancy, 2017, p. 17).

La recurrencia a Artaud, finalmente, pasa por centrar estos elementos en una relación visceral y metafísica desde un sentido erótico y sensual al que podemos acceder, entre otras formas, al representar esa exteriorización de la crueldad “donde se transponga el erotismo” (p. 113) para avanzar hacia un espacio de sensaciones límite. A través de la emocionalidad exacerbada, la crueldad y la corporalidad, buscamos sacudir al espectador, llevándolo más allá de una experiencia pasiva y didáctica, hacia un estado de conmoción y transformación:

al combinar el pensamiento racional o cuasi racional con la conducta irracional, no invita al público a emitir un juicio sobre el carácter, la competencia mental o el estado de ánimo de Sade. Más bien se inclina a un tipo de teatro centrado [...] en las intensas emociones transpersonales suscitadas por los personajes. Ofrece una especie de experiencia emocional [...] erótica (Sontag, 2019a, pp. 220-221).

Más que una representación teórica, la relevancia reside en la inmersión emocional y somática de los participantes, trascendiendo la distancia estética. La experiencia no es tortura, sino la expresión del dolor de los sujetos alienados. Así, la escena se convierte en un fenómeno estético que ampara una experiencia comunitaria donde el espectador no puede permanecer ajeno: “El espectador quizá se apiade del dolor de quienes lo padecen [...], pero son destinos que están más allá de la condena o la impugnación” (Sontag, 2010, p. 41). Aquí la audiencia no está solo ante el dolor de los demás, sino que es tocado emocional y corporalmente —afectivamente— por su dolor compartido: “Solo un cuerpo separado puede tocar” (Nancy, 2017, p. 16). Este efecto relacional y afectivo que el happening despliega se circunscribe a la toma de conciencia de las contingencias comunes que en escena son compartidas por la experiencia del dolor: “el deseo de Eros es crueldad en cuanto se alimenta de contingencias” (Artaud, 2017, p. 118). A través de esta situación, el programa que hemos analizado termina por precipitar la demanda inicial de Sontag para una erótica del arte.

Este aspecto de la expresión de una experiencia de carácter sensual y erótica ha sido ampliamente estudiado en la relación de Artaud y Weiss a través de la figura de Sade (Zenobi, 2017, p. 94); sin embargo, el requisito de la crueldad merece atención. Maggie Nelson (2020) se cuestiona sobre la legitimidad de reproducir esa crueldad en el arte. Nos insta a revisar esta lectura relacional de la crueldad por el peligro de ejecutar cínicamente una reproducción del dolor. Se vuelve necesario preguntar si asumir una respuesta crítica a través de la crueldad no sea una cierta forma de ingenuidad. En este sentido, la filósofa Sara Ahmed (2015) se centra en esta vinculación política de los afectos para situar nuestra vinculación en un soporte de posibilidades sin ambigüedad. Al igual que Sontag en “Contra la interpretación”, Ahmed llama a una relación crítica y corporal que hasta el momento había sido rechazada para excluir determinadas sensibilidades y formas de acceso a la subjetividad política:

Esta proyección de la “emoción” a los cuerpos de otros no solo funciona para excluirlos de los ámbitos del pensamiento y la racionalidad, sino también para ocultar los aspectos emocionales y corporizados del pensamiento y la razón. Como he sugerido [...], las “verdades” de este mundo dependen de las emociones, de cómo mueven a los sujetos y los mantienen *pegados* (p. 258).

Ahmed y Sontag buscan una situación concreta dentro de esa fenomenología que podemos desarrollar desde cierto tipo de happenings. Yoko Ono invita al público en *Cut Piece* (Fig. 5) a subir al escenario para cortar partes de su vestido y participar activamente en el acto violento de desnudar un cuerpo. A la vez, las personas del público podían cortarse la ropa mutuamente. Este enfoque feminista nos permite analizar la relación entre sensualidad, violencia y dolor en la que el espectador se reconoce afectado a través del cuerpo del otro: “También es inquietante lo erótico de esta performance. Anheo ver caer su ropa, ver sus senos expuestos, pero también siento un creciente sentido de alarma, empatía e injusticia al ver su cuerpo vulnerado” (Nelson, 2020, p. 76). Lo que se manifiesta es esa imposibilidad de vernos indiferentes ante un cuerpo violentado en el que podemos reconocernos. En este sentido, Sontag apunta al peligro que supone la figura que interfiere en la experiencia artística para neutralizar su impacto crítico y relacional: “Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable el arte” (Sontag, 2019d, p. 19). Así, se impone una colonización del fenómeno estético mediante una enajenación discursiva que desactiva su potencia transformadora. Frente a esto, Sontag propone una lectura que priorice la dimensión sensorial de la obra y su conexión directa con el espectador: “El valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica— de hoy es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son” (p. 26). En este marco, la transparencia y la sensualidad configuran el acontecimiento estético como un espacio de afecto y tensión que, como ha subrayado Mena Mitrano (2022), no implica una primacía de la forma sobre el contenido, sino una nitidez que evidencia el dolor de no poder apropiarse del cuerpo de la obra:

La transparencia celebra la “cosa” envuelta en luminosidad en el acto de sustraerse a la traducción, más allá de la arbitrariedad de los actos de excavación semántica, para defender una recepción de la obra que interrumpe su apropiación por parte del pensamiento y trabaja con la percepción de un tránsito incompleto hacia la construcción conceptual (p. 99).



Figura 5. Yoko Ono. *Cut Pieces* (1964). Carnegie Recital Hall, Nueva York. Fotografía de Minoru Niizuma. ©Yoko Ono.

Efectivamente. Si Artaud nos señalaba que el teatro debía proporcionar “al espectador verdaderos precipitados de sueños”, es decir, cuando permite que desde la escena pueda relacionarse con “su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo” (Artaud, 2017, p. 121), es porque la crueldad del espacio performativo toca el cuerpo, como hacen los happenings, para movilizar mediante el nerviosismo la conciencia social y política de los sujetos alienados: “está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo” (Ahmed, 2015, p. 260). En este cruce de crueldad y sensualidad, Sontag identifica una respuesta emocional profundamente erótica y transformadora para el espectador:

Sontag identifica una fase poco estudiada de la experiencia estética, la fase en la que [...] el espectador-lector, absorto frente a la obra, se pierde a sí mismo y se convierte en algo distinto de sí. Sontag se refiere a la condición del espectador absorto como a “un estado de sometimiento o seducción” (Mitrano, 2022, p. 81).

Esta experiencia no solo se dirige al dolor individual, sino que también evidencia el sufrimiento colectivo, expresando un deseo de conexión y liberación a través del cuerpo creando redes afectivas que nos permitan transitar esa crueldad transformadora sin que nuestra vulnerabilidad acabe con nuestra agencia:

Una red afectiva es aquello que, cuando andas por la cuerda floja y caes, evita que te mates. Literalmente. Es aquel lugar esponjoso que amortigua tu caída al vacío, que se come el golpe contigo, que atenúa el derrumbe haciendo de las piedras, plumas. Que te permite resoplar, levantarte, sacudirte el polvo enganchado a la ropa, y seguir. Sin sangre irrecuperable, sin fracturas inviables, sin vísceras deterioradas para siempre (Vasallo, 2020, p. 81).

En este sentido, los performers que hacen happening buscan en ese nerviosismo de las imágenes y los sonidos modos de ejecutar una ruptura del tiempo y el espacio para propiciar el desarrollo de esa estructura reticular (Sontag, 2019b, p. 340). El dolor colectivo de los sujetos alienados permite un reconocimiento que nos organiza políticamente en una acción colectiva. En este sentido, el happening y el arte performativo despliegan una red afectiva, como señala Brigitte Vasallo (2020), donde nos vinculamos mediante una anarquía relacional: “también es el deseo de hacer de este vértigo un auténtico movimiento terrorista, hacer de nuestro cuerpo y nuestros afectos una amenaza a los cimientos mismos de las relaciones capitalistas, del sistema sexo-género monógamo, de los privilegios raciales y de clase” (p. 200). Esta relación que se abre en el encuentro estético entre los cuerpos se convierte en un espacio de exploración del dolor personal y compartido, así como de los deseos de emancipación y acción. Permite tocar la realidad sin representaciones desvirtualizadas por la razón instrumental que sufren los sujetos alienados, generando redes colectivas basadas en la afectividad para desarrollar relaciones eróticas políticamente subversivas.

5. Conclusiones

A lo largo de este texto hemos señalado desde el análisis que nos propone Susan Sontag cómo en los happenings se despliega una intención dolorosa vinculada social y políticamente a través de la noción de crueldad que propone Artaud. Este enfoque se vincula en primera instancia a una tendencia didáctica al estilo de Bertolt Brecht, sin embargo, desde la obra de Peter Weiss y la película de Peter Brook *Marat/Sade*, es posible percibir un proceso de incitación mucho más complejo. De lo que se trata es de mostrar el despliegue de un fenómeno que pone en entredicho las estructuras sociales y políticas que alienan a los sujetos a través de una vivencia extrema de forma controlada en la escena:

Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y “envuelva físicamente al espectador”. En los happenings, esta cabeza de turco es el público (Sontag, 2019c, p. 350).

Esta situación nos ha mostrado que desde el happening es posible, por un lado, proponer una tensión dolorosa que toca directamente a la audiencia para despertar, a través de los mecanismos que desarrolla Artaud, una situación de autoconocimiento; y, por otro lado, construir conjuntamente una respuesta política que se pueda reconocer como emancipatoria a través de ese ejercicio común. Esta comunidad que engendra el teatro de la crueldad a través de los happenings favorece una situación afectiva entre los sujetos que evidencia la necesidad de desembarazarnos de estructuras relacionales que reproducen sistémicamente los mecanismos alienantes del capitalismo neoliberal. Nuestra propuesta pasa por señalar cómo el arte permite que se propicien esos espacios de anarquía relacional o de relaciones alternativas que pongan en el centro las redes afectivas que configuran poderosas formas de respuesta social ante ese sistema que ampara los privilegios burgueses.

De lo que se trata, a fin de cuentas, es de situarnos en una dimensión del arte social que cumpla esa demanda acerca de una erótica del arte que termina por ser políticamente militante y que se ampara en un requisito que la propia Sontag señaló: “el verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos” (Sontag, 2019d, p. 19). La propuesta que hemos traído a colación pasa por reconocer en los happenings esa dimensión estética y política que demanda la autora en el despliegue de una situación fenomenológica que comunica afectivamente a los sujetos en aras de engendrar vías críticas de transformación social. Ese nerviosismo que inicia esta situación no solo apunta a un modo de infringir miedo, sino que supone una situación y una posición crítica desde la que participamos en la obra de arte. En última instancia, de lo que se trata es de desbordar eróticamente las fronteras del prisma interpretativo artista-arte-espectador y proponer dinámicas abiertas a otras formas de participación que no se ampare en la colonización de nuestra experiencia política ni en la neutralización de nuestra potencia de transformación social.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Albarrán Diego, J. (2018). Tocar el cuerpo: performance, fotografía y página impresa. *Exit: imagen y cultura*, 69, 69-90.
- Albarrán Diego, J. y Benítez Andrés, R. (2018). Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática. *Arte, individuo y sociedad*, 30(2), 329-341.
- Artaud, A. (2017). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Paidós.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.
- Cooper, P. (2003). “A World of Bodies”: Performing Flesh in *Marat/Sade*. En T. Fahy and K. King (Eds.), *Captive Audience. Prison and Captivity in Contemporary Theater* (pp. 109-120). Routledge.
- Diyaiy, S. A. (2015). Violence in Peter Weiss’s Play *Marat/Sade*. *Alustath Journal for Human and Social Sciences*, 214(2), pp. 191-196.
- Fetterman, W. (1996). *John Cage’s Theatre Pieces*. Routledge.
- Fulk, M. (2021). *Interpreting Susan Sontag’s Essays. Radical contemplative*. Routledge.
- Gómez García, I. (2019). Del teatro al cine: sobre el concepto de adaptación y sus transformaciones. En M. Presotto (Ed.), *El teatro clásico español en el cine*. Edizioni Ca’ Foscari.
- Hermoso, B. (2024, 24 de mayo). Abel Azcona, el artista que quiere hacer de su muerte una “performance”: “Tengo la fecha y el lugar”. *El País*. www.elpais.com/eps/2024-05-24/abel-azcona-el-artista-que-quiere-hacer-de-su-muerte-una-performance-tengo-la-fecha-y-el-lugar.html
- Léger, N. (2023). *El vestido blanco*. Sexto piso.
- Mitrano, M. (2022). *La crítica sconfinata. Introduzione al pensiero di Susan Sontag*. Quodlibet.
- Nancy, J.-L. (2017). Rühren, Berühren, Aufrühr. En VV.AA., *Sulla danza* (pp. 13-26). Cronopio.
- Nelson, M. (2020). *El arte de la crueldad. Un ajuste de cuentas*. Tres Puntos.
- Sontag, S. (2019a). *Marat/Sade/Artaud*. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 213-226). Debolsillo.
- . (2019b). Los happenings: un arte de yuxtaposición radical. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 337-350). Debolsillo.
- . (2019c). La imaginación del desastre. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 269-290). Debolsillo.
- . (2019d). *Contra la interpretación*. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 13-27). Debolsillo.
- . (2010). *Ante el dolor de los demás*. Paidós.

- . (2007). Una aproximación a Artaud. En *Bajo el signo de Saturno* (pp. 21-80). Debolsillo.
- Vasallo, B. (2020). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. La Oveja Roja.
- White, J. J. (1968). History and Cruelty in Peter Weiss's "Marat/Sade". *Modern Humanities Research Association*, 63(2), 437-448.
- Zenobi, L. (2017). Intermedialità e *Kulturkritik*: la ricezione di Sade in Peter Weiss e Pier Paolo Pasolini. *Prospero. Rivista di letterature e culture straniere*, 22, 91-111.