

**PORNOTERRORISMO Y VIOLENCIA.
ESTRATEGIAS ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS EN LA OBRA DE
DIANA J. TORRES**

ÁLVARO CABOALLES

Universidad Autónoma de Madrid

1. PUNTO DE PARTIDA

¿DE QUÉ MANERA CONSTRUYE el estado nuestros cuerpos? ¿Es posible generar un espacio de cruce entre los conceptos de arte y activismo? ¿Cómo se sitúa la transgresión actual desde el sujeto mujer? ¿Es posible archivar las prácticas de arte en acción cuando no tienen un fin artístico? La publicación en el año 2011 del texto de Diana J. Torres *Pornoterrorismo*, nos ofrece alguna posible vía de crítica y cuestionamiento con las cuales dar respuesta a estos interrogantes desde la reflexión crítica y la performance como principales herramientas metodológicas.

En palabras de Alcázar [2011] la performance es una disciplina artística que permite a las artistas generar una propia autodefinición de su cuerpo, afectos y sexualidades sin tener que pasar por la mirada masculina. Esto ocasiona que las acciones cuestionen conceptos relativos a las problemáticas políticas del sujeto mujer de manera que, su propio cuerpo, se convierte en significado y significante, en objeto y sujeto de la propia acción. La temática que abordan es personal y por ende política, recuperando el concepto propuesto por Carol Hanisch [1970], de manera que se utilizan las prácticas artísticas como activadoras y detonantes de nuevas realidades que son articuladas desde el ámbito artístico con la intención de trascender a lo social.

El análisis del trabajo de Diana J. Torres es reformulado aquí como una posible vía de análisis de una serie de prácticas artísticas que desbordan los límites en el plano formal de la escena y se sitúan en un espacio de hibridación entre diversas disciplinas

artísticas. La totalidad de las prácticas de Torres se encuentran vertebradas por el concepto de la violencia como denominador común en su práctica y que estudiaré a partir de los parámetros de palabra y de escena como caminos posibles en los cuales taxonomizar su producción artística.

A la hora de abordar este estudio me he encontrado con la problemática que supone analizar gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas situadas en los márgenes: la falta de fuentes bibliográficas que aborden estas manifestaciones. Las propuestas de análisis generadas por el grupo ARTEA, y en concreto por José Antonio Sánchez, me ayudan a plantear un análisis crítico y una labor de archivo de aquellos momentos de emergencia que Foucault [1992] define como las inflexiones resultantes de la crítica a un discurso dominante. En este trabajo resulta importante señalar la necesidad de fuentes primarias para conocer el trabajo de mano de la propia artista. De esta manera he mantenido contacto con la propia Diana y trasladado alguna serie de cuestiones capitales en torno a su trabajo. Por último, señalar la importancia de las redes sociales que se articulan, en mi opinión, hoy en día, como un archivo vivo del cual es posible extraer información que apoye este estudio. Una recopilación de vídeos, post de facebook y entradas en diversos blogs y páginas web que ayudan a entender y analizar la práctica artística contemporánea.

El contexto en el cual se inscribe la obra de Diana J. Torres hace que su trabajo surja como una respuesta a un sistema heteropatriarcal hegemónico. Principalmente, a la pervivencia del sujeto europeo falogocéntrico [Braidotti, 2004: 204], el cual Diana pretende desestabilizar y poner en cuestionamiento a través de su trabajo. Con ello consigue una visibilización de las identidades subalternas relativas a los sujetos feministas, queer y trans de manera que se generan unos discursos de la otredad que van más allá de los propios parámetros capitalistas y normativos.

2. PORNOTERRORISMO

Diana J. Torres (Barcelona, 1985) es una artista y activista involucrada en movimientos feministas, cuya producción nace de

un posicionamiento político desde el subalterno, que aborda los conceptos de género e identidad sexual desde la figura de la mujer. La deconstrucción del papel de lo femenino sirve para reelaborar otras prácticas en torno a los conceptos propuestos por McElroy [1995] en relación con el feminismo pro sex o los de Araneta [2013] en torno al transfeminismo, que se sitúan como los puntos de partida para el desarrollo del movimiento pornoterrorista. Sus proyectos artísticos se basan en el trabajo con una serie de conceptos desterrados del imaginario artístico de lo femenino como puede ser el orgasmo, la violencia, la sexualidad de las mujeres mayores, el sexo virtual o la visibilidad de los cuerpos sexuales disidentes que toman ahora un formato escénico.

¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras «porno» y «terrorismo»? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia. [...] La imagen de un bello cadáver hace que, en ocasiones, se me mojen las bragas. La primera sensación es que nunca se podrá superar lo vergonzoso de la situación, la humillación impuesta por la sociedad cuando algo políticamente incorrecto nos seduce. [...] Es la única manera de vencerlo, dejándose seducir por él, siendo su tierna amiguita [Torres, 2011: 50].

El pornoterrorismo tiene como principal objetivo el empoderamiento de las personas desde su propio cuerpo y sexualidad, ya que lo relativo a estos temas suele estar censurado o manipulado, señala Diana J. Torres [2011: 34]. El concepto de pornoterrorismo no se considera por tanto como un concepto más dentro de la praxis artística, sino como una disciplina libre de la cual todos podemos formar parte. Propone una manera de agenciar y accionar la realidad partiendo del cuerpo propio como motor. En su formalización opta por la performance escénica, aunque también es posible encontrar propuestas que se sitúan en las expansiones de lo escénico, en terrenos tales como la acción callejera, el porno-asalto o los talleres comunitarios de corte divulgativo.

En el año 2011 Torres publica junto con la editorial Txalaparta el libro *Pornoterrorismo*, donde se aglutinan una serie de textos, poemas, reflexiones y críticas que sirven, a efectos de manifiesto artístico-político, como hoja de ruta para el desarrollo de este modo

de expresión artística. Sus obras proponen puntos de tensión entre la figura del artista, en esta ocasión la propia Diana, que se enfrenta a una imagen del poder construida ahora en la figura de hombre heterosexual blanco de clase media que opera como potencia hegemónica y oprime a realidades otras dentro del sistema.

El pornoterrorismo surge como un movimiento queer de acción y resistencia política con unos referentes muy marcados en la contracultura de décadas anteriores, resignificando figuras de lucha, resistencia y disidencia política que habían pasado [Caboalles, 2019]. Sus referentes hacen que siga estrategias similares a las empleadas por Angélica Liddell, Elena Córdoba, Ángeles Ribe, José Pérez Ocaña o Fina Miralles, quienes desde sus trabajos buscaban generar una inflexión en las lecturas que se emitían desde los cuerpos, cuestionando de esta manera gran parte de las construcciones sociales y de género que se ejecutan en nuestra sociedad.

Las palabras de J. Torres, recogidas en *L'accionisme en els limits de l'art contemporani* [2014: 194-195], nos indican que el prisma de lucha y empoderamiento se establece como fundamentación de estas prácticas, que son concebidas como proceso de creación abierto y nunca como resultado. Su máxima es conseguir un uso libre de los placeres y reprogramar los deseos individuales de manera concreta. El objetivo de la publicación del libro reside en la creación del pornoterrorismo como una disciplina abierta que busque unas nuevas respuestas frente a la guerra de las instituciones que controlan nuestro cuerpo y nuestra sexualidad.

La creación de piezas pornoterroristas se encuentra rodeada de diversos aspectos formales que propician la liberación de los cuerpos bajo parámetros normativos y, donde los elementos, componentes verbales y somáticos, se configuran en función de la imaginación, la valentía y la creatividad de los individuos [Torres, 2011: 70]. Por tanto, podemos hablar del pornoterrorismo como una corriente de acción social que toma recursos artísticos y escénicos para denunciar la violencia, real o simbólica, que sufren las realidades otras dentro del sistema imperante. Esa violencia es elaborada en la acción artística a través de diversas estrategias estético-estilísticas como veremos más adelante.

3. RELACIONES ENTRE VIOLENCIA Y PALABRA

Tal y cómo he señalado en el epígrafe anterior, el nacimiento del pornoterrorismo como disciplina va unido, en gran medida, a la publicación del libro que, bajo el mismo título, recoge y glosa el universo de Diana J. Torres. La idea reside en acercar su forma de intervenir y significar dentro del sistema a un público sin una formación previa en cuestiones relativas al mundo artístico en general o escénico en particular. Por ese motivo, la primera reflexión que creo es pertinente rescatar, antes de pasar al análisis de las vías por las cuales se articula la violencia a través de la palabra, es el concepto de violencia de la artista.

Un acto pornoterrorista puede llegar a ser violento [...] lo es bastante de hecho. [...] Y adoro la violencia que se genera cuando el factor causante no está fuera del individuo sino dentro. No es un ataque directo, el mensaje pasa por el cerebro, y el ataque lo ocasiona el proceso que el cerebro hace para comprenderlo, repudiarlo o ignorarlo. No es violencia tal y como la solemos entender, lo que la compone. No es el miedo a la muerte, a las lesiones o a la destrucción material. Una bomba pornoterrorista siempre será algo metafórico, que dejará todas las cosas intactas después de haber estallado [Torres, 2011: 54].

Hablamos por tanto de una violencia que no siempre debe ser materializada, sino que puede vertebrarse en el plano mental, interno, subjetivo, imaginado... generando un efecto de descontextualización desagradable. Este lenguaje puede llegar a ser muy violento para un sistema que no tiene en cuenta a los subalternos que ahora emergen y se hacen visibles a través de estas estrategias artístico-activistas. A la hora de tomar voz, esta se enuncia a través de poemas que incitan a la acción directa, donde el uso de ornamentos y figuras literarias quedan reducidos a su mínima expresión, con un lenguaje generado para activar la apertura mental de cada individuo.

La palabra pornoterrorista apela, en el plano formal, a un lenguaje obsceno o soez ya que, como señala Torres [2011: 11-12], no solo es más potente y comunicativo que las palabras normales/normativas, sino que además transgrede una ley, una de las peores, la de lo «adecuado» y lo «comedido». De esta manera, coloca-

mos en el plano discursivo una serie de palabras que incomodan y perturban, como respuesta a los lenguajes institucionales que oprimen a sujetos diversos por cuestiones relativas a lo sexual, racial, corporal o periférico. Estos subalternos proponen ahora, desde su lenguaje, una complejización y decolonización de los marcos de interpretación epistemológica [Torres, 2011: 14]. Ese nuevo lenguaje se construye en base a esos conceptos desterrados del imaginario común tales como las palabras: dildo, ano, intersexual, andrógino o corrida, que sirven como puente para mostrar y conocer nuevas realidades pero que, a su vez, provocan la violencia y el rechazo de quienes lo escuchan.

A la hora de abordar el lenguaje utilizado por el pornoterrorismo y, por ende, en el trabajo de Diana J. Torres, es necesario acudir a la difusión del movimiento posporno en los años 90 que propone producciones pornográficas de mayor calidad que el porno convencional y heterocentrado [Laguian, 2018: 75]. Es importante señalar la publicación del texto *Manifiesto Contrasexual* [2000] en el cual Paul B. Preciado nos habla de la importancia del dildo. Este se presenta, al igual que en la obra de Diana, como un artefacto político que permite desestabilizar el falocentrismo. Esta cuestión del dildo es explorada también por otras poetas como Txus García, quien nos propone diversos tipos de falos: «con polla/ — de plástico, látex, carne o cristal — y sin ella» [2011: 15]; otro ejemplo serían los dibujos e ilustraciones que acompañan la publicación de *Manifiesto Contrasexual*, donde Preciado nos propone acciones en torno a la figura del dildo. Diana J. Torres se refiere al dildo como una reivindicación de las tecnologías de desnaturalización de las sexualidades: «portamos genitales que se montan y desmontan/ y la firme voluntad de defraudar toda expectativa, / de demoler todo aquello que esperaban que fuéramos» [Torres, 2010: en línea, citado en Laguian, 2018: 76].

Otra de las palabras que reivindica Diana, y desde la cual es posible trazar una genealogía, es el vocablo «ano», heredera también del pensamiento de Preciado. De esta manera consigue apoderarse [Laguian, 2018: 78], de la zona corporal presentada como lo más abyecto en los códigos de la sociedad heteronormativa, lo que genera una mayor violencia en su enunciación. Esta

relación se observa en: «Somos la herejía de todo lo anterior/ convertidas en bocas, anos, manos que se follan» [Torres, 2010 en línea, citado en Laguian, 2018: 78]. Este discurso se encuentra sustentado por una guerra simbólica y corporal desde las voces silenciadas que ahora reclaman su espacio.

A la hora de hablar de violencia, y escapando de vocablos asumidos como soeces, me parece interesante analizar la tensión que se produce cuando el trabajo de Diana J. Torres se vincula a la ruptura butleriana del género de manera que se parodia y desestabiliza el control hegemónico de las sexualidades convencionales consiguiendo de esta manera multiplicar las identidades y borrar fronteras entre ellas [Laguian, 2018: 77]. Esto se observa, por ejemplo, en: «Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo / donde he construido un monumento al deseo que siempre / está lubricado. / Entreno hormonas como si fueran soldaditos» [Torres, 2011: 197] como reflejo de la revolución posidentitaria construida a raíz de la publicación de *Testo Yonqui* [2008] de Preciado.

Serían numerosos los términos que podríamos señalar y desde los cuales trazar nodos de unión tanto con otras poetas, como con otras prácticas artísticas que recuperan este lenguaje soez, marginado, como vía a través de la cual construir su discurso. Pero el análisis de los conceptos de dildo, ano y rupturas de género son considerados como pilares sobre los cuales construir el universo pornoterrorista. Un lenguaje lleno de violencia pero que, a su vez, apela a los instintos y pulsiones íntimas para configurar un nuevo sistema.

4. RELACIONES ENTRE VIOLENCIA Y ESCENA

En el año 2009 el Teatro Pradillo de Madrid organiza el ciclo *Poesía en Escena Vía Oral 1* donde se muestra una performance que Reiz [2009: 135] define como un montaje provocador, que desde su propia naturalidad no era apto para todas las sensibilidades culturales, ni para todos los públicos. El pornoterrorismo había conseguido aquí su objetivo, perturbar e incomodar a los posibles espectadores en un contexto susceptiblemente escénico. La formalización de las expresiones pornoterrorista es, habitualmente,

la performance escénica. Dentro de esa performance escénica el fin es claro; tal y como señala Reiz [2009: 137] el público siente y reacciona, se levanta de sus asientos transformados, con un punto revolucionario metido en el cuerpo y la mente. Ese estado no se consigue exclusivamente a través de unas palabras que detonan la violencia, sino gracias a un aparataje escénico, en ocasiones teatral, que acompaña y da soporte.

Así, y desde entonces, mi trabajo escénico se ha ido desarrollando desde tres pilares básicos: mis ideas anarco-feministas, mi exhibicionismo y la necesidad de una autogestión de mi enfermiza rabia, como terapia. Otros ponen bombas y matan gente; yo me subo a un escenario, berreo mis improperios y tengo orgasmos [Torres, 2014: 195].

A la hora de hablar de puestas en escena pornoterroristas existen una serie de rasgos comunes a toda acción que, tras ser recogidos por la propia Diana en el manifiesto, se desarrollan en la escena con la idea de alterar, cuestionar y violentar el pensamiento de los espectadores. A la hora de realizar este análisis haré referencia no solamente al apartado esceno-técnico que se incorpora en la acción sino también a otros signos que atañen a la interpretación de la performer. De igual manera, acompañaré el análisis de ejemplos de acciones de la propia Diana J. Torres que ayuden a entender y visualizar este formato de performance escénica.

En el apartado de los recursos esceno-técnicos destaca, por encima del resto, el trabajo con las imágenes y, más tarde, el vídeo. Este tiene su origen en palabras de la propia Diana, en la acción de recolectar una serie de fotografías de porno *mainstream* y posporno. Esta serie de instantáneas fueron poco a poco mezclándose con otras imágenes, esta vez en vídeo, en las cuales aparecían guerras, mutilaciones de miembros de seres humanos, malformaciones de animales, accidentes de toda índole, eyaculaciones de animales... en definitiva, una suma de imágenes altamente polémicas que eran utilizadas durante la performance. Esa mezcla converge en la propuesta escénica en forma de una gran proyección, con la idea de que el porno no solamente se encontraba en los materiales creados con fines eróticos o sexuales sino también en toda una serie de imágenes, como, por ejemplo, las que aparecen en los

telediarios, que forman parte de nuestras vidas de una forma cotidiana y terrorífica [Torres, 2014: 196]. Estos recursos se pueden ver en la gran mayoría de la propuesta que Diana desarrolla en un contexto escénico, como es el caso de la performance *Todas podemos hacerlo* (2018) donde se pueden ver en un primer momento el cuerpo inerte de la artista sobre una camilla para, más adelante, ser testigo en primer plano de una masturbación vaginal por parte de la performer. Este uso del audiovisual se ve también en su performance *Ritual de venganza y sanación inspirado por una multa* (2015) donde se presenta un ready-made de su pieza *Que-marlo todo* (2013) en la cual la artista hace un acto de denuncia con relación a una multa recibida por manifestarse en la vía pública que nunca llegó a pagar [Caboalles, 2019: 30].

El espacio sonoro es otro de los apartados a los que J. Torres guarda un especial cuidado a la hora de abordar su concepción escénica. Normalmente su voz no es recibida de manera directa, sino que esta se encuentra intermediada por un micrófono que, en ocasiones, sirve para distorsionar o mostrar nuevas facetas vocales gracias a una mesa de sonido con la cual explora nuevas formas en la emisión y construcción de sus poemas escénicos. En relación con la emisión de estos poemas, la técnica empleada es la del *spoken word*, un estilo que comenzó con los dadaístas, se hizo conocido en algunas obras de John Cage, y que ahora se recupera desde la escena contemporánea como un punto de unión entre la música, la palabra y la performance [Martínez Cantón, 2012: 391]. Torres emplea este modo de emisión del texto para otorgarle un sentido, ritmo, velocidad y tono determinado.

Por último, me parece importante señalar también los paisajes sonoros que acompañan algunas de sus piezas y que se realizan en su totalidad desde instrumentos musicales en directo, el cuerpo del intérprete, o a través de los elementos que se emplean en la puesta en escena. Estos paisajes sonoros son parte fundamental de algunas de sus propuestas como es el caso de *Llorona Punk-Feria de los Monstruos* (2015) donde mientras la *drag queen* Lady Pain ejecuta acordes de una canción desconocida, el percusionista Christian Olivé interpreta un ejercicio de percusión con sus manos sobre el trasero de la performer. Ese ritmo

va aumentando hasta que tanto la guitarra como la percusión convergen y la propia Diana entona el tema *Llorona* de Chavela Vargas. Otro ejemplo de la importancia del sonido sería la performance *La bruja y sus conjuros* (2015) donde un cuarteto compuesto por violín, ukelele, guitarra española y una voz femenina ponen sonido a un acontecimiento escénico en el cual dos performers bailan, cantan y se escupen cerveza en un éxtasis frenético al que paulatinamente se van sumando los espectadores que graban y documentan la acción desde sus teléfonos móviles.

Después de detenernos en los elementos técnicos más importantes de las puestas en escena pornoterroristas vamos ahora a estudiar los signos que se incorporan o generan desde el propio devenir del cuerpo del performer en la acción. Estos se pueden englobar en actos sexuales contra-normativos, maquillajes y prótesis corporales y acciones escatológicas. A través de estos tres pilares se construyen las piezas pornoterroristas con la continua idea de suspender los procesos del espectador en un clima de violencia y cuestionamiento crítico.

A la hora de hablar de actos o prácticas sexuales contra-normativas nos remitimos a uno de los anclajes básicos del pornoterrorismo, lo que Torres [2011:30] explica refiriéndose a formas de sentir deseo que solo figuran en manuales de patologías clínicas sin que haya en ellas ni el más mínimo resquicio de locura. La violencia se apodera de prácticas tales como el *fisting*, el uso de dildos, los elementos del BDSM e incluso la desgenitalización que funciona en el espectador como detonadores de conflictos y rechazos para convertirse, tras el desarrollo de la acción, en fuentes liberadoras del deseo.

Dentro de esas prácticas contrasexuales existe una acción que merece un análisis especial y esa es el *fisting*. Entendiendo la influencia que los textos de Paul B. Preciado ejercen en la artista, se genera un vínculo entre la práctica sexual y la acción artística. En la mayoría de las propuestas pornoterroristas algún asistente e incluso personas del público, se colocan un guante de látex para extraer de la vagina del actante un poema envuelto en un preservativo. Esta acción no es inmediata ya que necesita de la relajación de los músculos de la vagina/ano, una correcta lubri-

cación.... De este proceso J. Torres genera un ritual compartido en vivo con los espectadores. Tras la extracción, la artista procede a narrar el poema mientras su ayudante/espectador continúa con la estimulación de sus genitales. Esta propuesta, que en un primer momento genera rechazo, enfado e incomodidad, ayuda a detonar esa violencia pornoterrorista que no se produce, en exclusiva, en la materialidad de los cuerpos, sino en la mente de los espectadores.

Es posible hablar de una plástica teatral en las acciones pornoterroristas. Esta se consigue a través de la utilización de diferentes elementos textiles y orgánicos que sirven para la construcción de la acción. El vestuario normalmente es algo que no tiene una gran importancia ya que Diana suele trabajar con su cuerpo desnudo y, en ocasiones, con algún tipo de tela o prótesis que refuerzan la idea de la monstruosidad con la que trabaja la artista [Torres, 2011: 65], que lo define como cuerpo terrorífico. Este trabajo con el maquillaje se puede observar en la acción *Virgen Pornoterrorista* (2011) donde la propia Diana, acompañada de Karolina Spina y las agujas de Juankar Patán, realizan una acción en el espacio público emulando al artista Ocaña en sus procesiones en el espacio público. Este trabajo se pudo ver en la ciudad de Madrid dentro de la Muestra Marrana el 26 de febrero de 2011. La performance se convierte en un acto teatral en el que Karolina, vestida con una gran tela blanca, es la víctima que acaba yaciendo en el suelo mientras Diana, con su cuerpo asaeteado por diversas agujas, se masturba sentada en una silla hasta que eyacula sobre el cuerpo de su compañera [Moya, 2016: 34]. Otro ejemplo importante para entender el desarrollo del concepto de cuerpo terrorífico es la performance *VTS 02 1* (2013), donde la propia Diana nos presenta su cuerpo dentro de una gran escayola que constriñe sus movimientos a la vez que pide a los asistentes que escriban, sobre el cuerpo de la performer, los insultos más hirientes que han recibido a lo largo de su vida. Esto genera un traje de traumas que es destruido a lo largo de la acción en un ejercicio de catarsis colectiva.

El maquillaje era construido a base de diversos elementos orgánicos que emulaban efectos especiales tales como llagas,

heridas, cortes... de manera que los performers estuvieran irreconocibles y deformados. Algunos de los materiales utilizados para las caracterizaciones eran los fluidos corporales, aceites, sangre e incluso excrementos. Uno de los signos empleados en estas performances, con la idea de generar violencia, es la utilización de casquería de diferentes animales en la escena. De esta manera, las tripas de cerdos, cabezas de animales y otros elementos similares confluyen en el espacio escénico. Este trabajo con restos de animales inertes recuerda en parte a las estrategias del accionismo vienés o al Teatro de Orgías y Misterios de Hermann Nitsch [Aznar, 2000: 89]. En definitiva, todos estos elementos no conducen sino a alimentar cierta performatividad a la propuesta [Torres, 2014: 195]. Estos rasgos se observan principalmente en sus primeras piezas, realizadas en colaboración con el artista y mentalista Pablo Raijenstein, en donde la segunda mitad de sus acciones consistían en tirar mierda y tripas de cerdo en la cara de los espectadores [Torres, 2014: 194]. De estas acciones no es posible encontrar documentación ya que se remontan a principios del año 2002, en pequeños clubes de la ciudad de Madrid.

Las acciones escatológicas son otro de los puntos base para la acción pornoterrorista. Entendiendo lo escatológico como algo grosero o soez que está relacionado con los excrementos, es posible trazar similitudes en sus puestas en escena. Los fluidos vaginales, la orina, el sudor, las heces, la sangre, los restos de lubricante tras una sesión de masturbación... con todos estos materiales la artista genera su propia paleta de colores con la cual construir sus performances. Esto se puede observar en su trabajo *Borderline-Locura y Panero* (2014) donde diversos fragmentos textuales se encuentran escritos en pequeños trozos de papel, incorporados al cuerpo de Diana mediante agujas que tiñen, de sangre y fluidos corporales diversos, las palabras que la propia artista comparte a través de un micrófono con los espectadores.

En definitiva, el pornoterrorismo se sirve de diversos recursos de cariz teatral y/o performativo para cumplir su objetivo: conseguir a través de su violencia activar el pensamiento animando de esta manera a la deconstrucción del género y el desarrollo libre de la sexualidad de los individuos [Moya, 2016: 35]. Esta

serie de recursos no se dan en la totalidad de las propuestas pornoterroristas sino en aquellas que se desarrollan en contextos susceptiblemente escénicos. Sus estrategias estético-estilísticas se encuentran condicionadas por el marco de recepción de las propuestas llegando, en algún momento, a ser censuradas por diversas instituciones [Torres, 2014: 198].

5. CONCLUSIONES

El concepto de violencia es algo intrínseco a las puestas en escena pornoterroristas, que ayuda a desvelar nuestra parte irracional, oculta, nuestra propia decadencia moral [Vela, 2014: 30]. Esa decadencia se vertebra en las puestas en escena a través de toda una serie de recursos estético-estilísticos que generan rechazo, pero nos conectan con nuestra parte íntima y oculta. Diana aboga, como he señalado anteriormente, por una violencia que se desarrolle en el plano subjetivo, mental. Una violencia que no necesariamente se traduzca en una acción concreta, sino que sirva como detonante, como potenciador de pensamientos y alentador de que otras realidades son posibles.

A través de su trabajo se visibilizan las identidades subalternas, las sexualidades de aquellos sujetos que han sido desplazados de la óptica dominante. Pone el punto de atención en aquellos que se sitúan en los márgenes del sistema, quienes consiguen hacer un cuestionamiento colectivo sobre las identidades y los deseos. Las estrategias del pornoterrorismo varían en función de sus formatos y soportes, pero siempre con una idea clara: que el pornoterrorismo sirva para dinamitar el sistema en el que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, JOSEFINA (2011): «Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte», *Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU* México. [disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>].

- AZNAR, SAGRARIO (2000): *El arte de acción*, Hondarribia, Editorial Nerea.
- BRAIDOTTI, ROSI (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona Editorial GEDISA.
- CABOALLES, ÁLVARO (2019): «Prácticas escénicas feminista. España s.XXI», *ACOTACIONES: Investigación y Creación Teatral*, 40, Madrid, pp. 15-32.
- FOUCAULT, PAUL-MICHEL (1992): *Nietzsche: La genealogía y la historia*, Editorial Pretextos, Valencia.
- GARCÍA, TXUS (2011): *Poesía para niñas bien, Tits is my bowl*, Sevilla, Cangrejo Pistolero Ediciones.
- HANISCH, CAROL (2006): «The Personal Is Political: The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction», Carol Hanisch [disponible en <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>]
- LAGUIAN, CLAIRE (2018): «Mujeres poetas que deshacen las normas del género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del s.XXI», *Pasavento – Revista de Estudios Hispánicos* vol. VI, 1, pp. 61-83.
- MARTÍNEZ CANTÓN, CLARA ISABEL (2012): «El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam» en *Castilla – Estudios de Literatura*, ed. M.J. García Garrosa, A. Martín Jiménez, J. D. Pujante Sánchez, H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp.385-401 [disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/120>]
- MOYA GÓMEZ, CARLOS (2016): *Una visión del género a través de la performance en la España actual*, Facultat d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra, Barcelona [disponible en https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27559/Moya_2016.pdf]
- PRECIADO, PAUL B. (2000): *Manifiesto Contrasexual*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- REIZ, MARGARITA (2009): «Radicalidad política y frescura escénica, pornoterrorismo y unas amigas», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 328, Madrid, pp. 135-137 [disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2999087>]
- ROMERO BAAMONDE, EUGENIA (2015): «Diana Torres Pornoterrorista: sexo, transfeminismos e postpornografía», *Revista Estudio: artistas sobre otras obras*, 11, pp. 125-134 [disponible en <https://issuu.com/fbaul/docs/estudio11>]
- TORRES, DIANA J. (2010): *Poemas*, en línea: <https://pornoterrorismo.com/lee/poemas/>
- (2011): *PornoTerrorismo*, Bilbao, Txalaparta.
- (2014): «El pornoterrorismo como arma escénica», en *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*, ed. T. Alba, E. Ciruans y Polo M. Polo, Barcelona, GREGA Universitat de Barcelona, pp. 193-203.