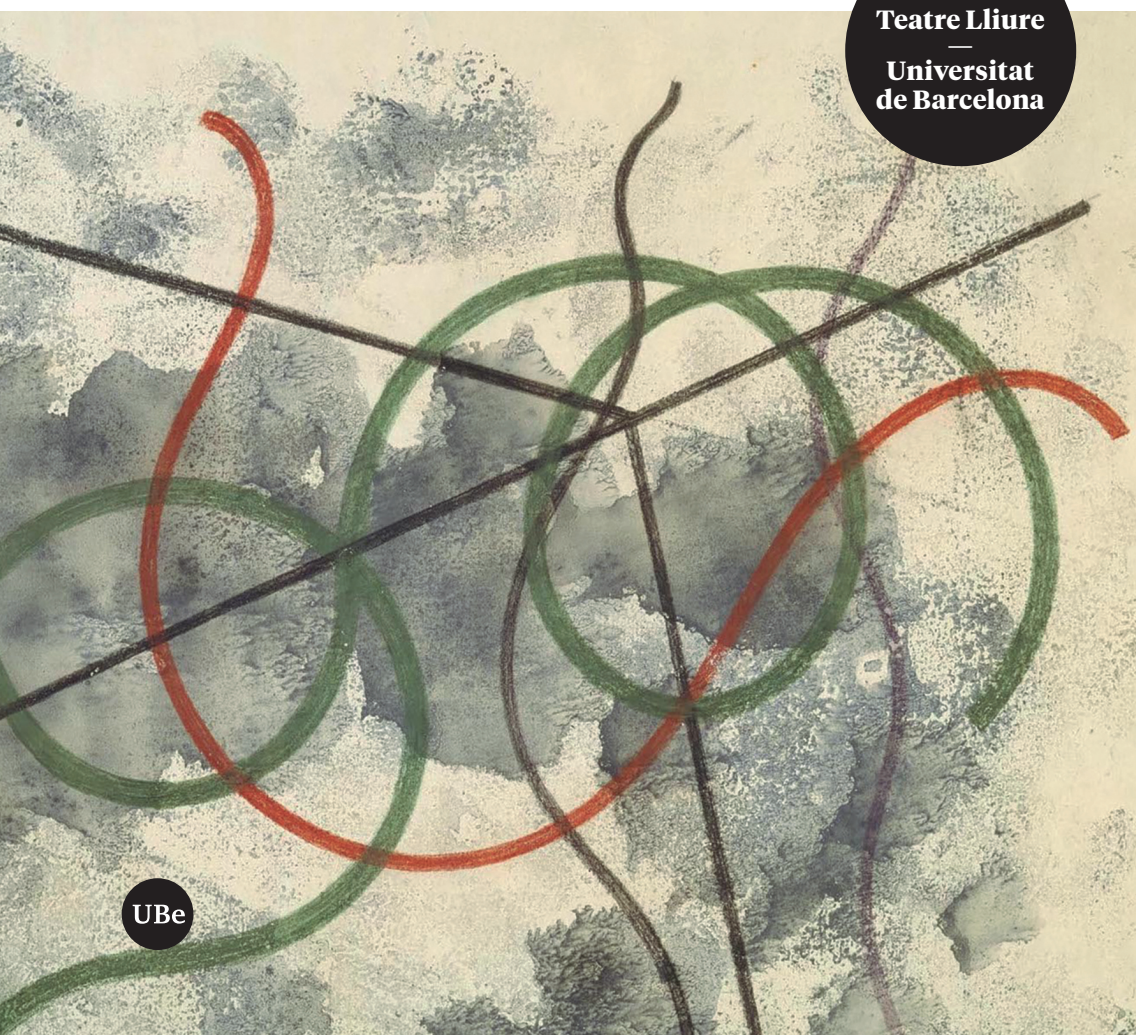


# Flexionar la diferència sexual amb els cossos

**Espectura i cos textual en la dansa**

Oriol López Esteve

**2n Premi  
Teatre Lliure  
—  
Universitat  
de Barcelona**



# **Flexionar la diferència sexual amb els cossos**

# **Flexionar la diferència sexual amb els cossos**

**Esriptura i cos textual en la dansa**

Oriol López Esteve



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

**CRIC**

Construcció i Representació  
d'Identitats Culturals

Estudis de Teatre Contemporani

# Sumari

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducció. Escenes de la diferència . . . . .                                                                            | 9  |
| 1. Un salt infinit que passa de veure a llegir . . . . .                                                                   | 21 |
| Lectures de la diferència sexual —més enllà de l'economia fàl·lica<br>del tenir i del veure . . . . .                      | 23 |
| No hi ha diferència sexual que no estigui partida per/cap a l'altre . . . . .                                              | 24 |
| Travessant gèneres i nombres: «fourmi», <i>animot</i> incalculable . . . . .                                               | 27 |
| Invisibilitat de la D. S. . . . .                                                                                          | 28 |
| El cos del <i>fourmi</i> : <i>estructura</i> i talls purs . . . . .                                                        | 29 |
| A la recerca de l'escriptura i del cos textual . . . . .                                                                   | 30 |
| 2. Cap a una desconstrucció del cos i del lloc: la traça que ja haurà<br>estat sempre escrita . . . . .                    | 37 |
| La plasticitat i el problema de l'escriptura no gràfica . . . . .                                                          | 39 |
| Tropologies: desconstruint el cos com a lloc . . . . .                                                                     | 47 |
| 3. La dansa modernista: paradigma d'un règim identitari<br>que capitula la diferència . . . . .                            | 53 |
| Un règim identitari de la dansa des del modernisme. . . . .                                                                | 56 |
| El gir expressiu: del ballet clàssic i romàntic a la dansa moderna . . . . .                                               | 62 |
| El <i>boulevard</i> i les varietats: bressol de la dansa moderna i de noves<br>signatures . . . . .                        | 65 |
| Isadora Duncan i Ruth Saint Denis: desavinences expresses<br>amb Loïe Fuller. Inicis del règim identitari modern . . . . . | 67 |
| 4. Loïe Fuller: poemàtica dels cossos . . . . .                                                                            | 75 |
| Loïe Fuller i la dansa serpentina: descentrant el règim identitari<br>modernista . . . . .                                 | 76 |
| «Le spectacle de soi», <i>le spectacle de soie</i> : un cos sexuat fet d'espai<br>i de vels . . . . .                      | 85 |



|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 5. L'escriptura coreogràfica que flexiona la diferència . . . . . | 101 |
| Conclusions . . . . .                                             | 113 |
| Referències bibliogràfiques . . . . .                             | 119 |

## Introducció. Escenes de la diferència

Tout ce qui, depuis au moins quelque vingt siècles, rendait et parvenait enfin à se rassembler sous le nom de langage commence à se laisser déporter ou du moins résumer sous le nom d'écriture. Tout se passe comme si, cessant de désigner une forme particulière, dérivée, auxiliaire du langage en général [...], le concept d'écriture commençait à déborder l'extension du langage.<sup>1</sup>

JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*

Se pensaré, de hecho, la diferencia como la única forma paradójica de *identidad* de la danza. Y se pensaré la danza, a su vez, como la versión más vertiginosa de un «pensamiento de la diferencia».

ROBERTO FRATINI, *El cuerpo incalculable*

Si la propiedad semántica de toda danza es transformar las referencias posibles en diferencias, referir la realidad, para la danza occidental ha significado, en todos los sentidos, *diferirla*; instituir y ser un relato diferente, así como la diferencia del relato.

ROBERTO FRATINI, *A contracuento*

Alguna cosa treballa des de l'interior, des d'un dins que és tan poc de dins com el fora ho és de fora. Alguna cosa soscava la qüestió de la diferència sexual i transforma els sòlids fonaments de l'evidència en arenes movedisses: una *formiga* que no sempre es veu, però que porta el

1. És conegut que una de les poques definicions que Jacques Derrida va donar de la desconstrucció és «Plus d'une langue». El present assaig ha sorgit precisament d'aquest lloc de «més d'una llengua»: de trobada, coexistència i contaminació entre les llengües i entre els llenguatges. Per aquesta raó, s'ha optat per mantenir l'idioma original de les obres,

nom d'escriptura. L'escriptura ens rondarà llargament; a totes hores, de fet. Encara que, a vegades, aparegui velada, aparegui diferentment, sobrevolant la diferència sexual de formes difícils de divisar. Nosaltres la seguirem amb antenes cegues, sabent que ella, de vegades, obliga a la trampa, com la més culpable de les flors —potser com l'*ophrys bombyx*, la flor-que-(no)-és-escarabat— o com una formiga d'ensomni. Al llarg dels capítols que venen tractarem de rastrejar com en la diferència sexual —en les seves lectures, però sobretot en el seu passatge o en la seva flexió— cos i escriptura es confonen, velant-se —com a l'interior d'un vel d'estam—. Intentarem veure, fotografiar o, senzillament, fabular amb un cos sexual que, operat per l'escriptura, aconsegueix flexionar la seva diferència. Caldrà assajar per a això —pas a pas, mot a mot— no un, sinó diversos canvis d'escena, començant pels anys setanta a França amb els primers escrits de Jacques Derrida i Hélène Cixous —autors amb qui dialogarem al llarg d'aquest assaig.

És ben sabut que l'any 1967 s'estrena en societat l'obra de Jacques Derrida; no d'una manera convencional, sinó, com calia esperar, d'una forma múltiple, des de diversos escenaris i en *més d'una llengua*. Aquell any Derrida declara que viuen en l'«època de l'escriptura» (Derrida 1967b: 130) i publica *De la grammatologie, L'écriture et la différence* i *La voix et le phénomène*, la menys coneguda, on escriu: «Pour penser cet "âge", pour en "parler", il faudrait d'autres noms que ceux de signe ou de re-présentation» (Derrida 1967c: 116). Per pensar el present, però també, afegim nosaltres, per pensar qüestions com la diferència sexual, Derrida exigia una «dérive indéfinie des signes comme errance et changement de scènes» (Derrida 1967c: 116). Aquest canvi d'escena necessari passava sobretot, com apuntava l'epígraf, per treballar amb l'escriptura, així com *des de* l'escriptura.

---

especialment en les citacions més llargues. Tanmateix, en el cas d'algunes citacions incorporades al text i al nostre discurs, les referim traduïdes per facilitar-ne la lectura.

Totes les citacions respecten l'estil dels textos originals (els textos en català i entre claudàtors a l'interior de les citacions són comentaris nostres —en cap cas dels autors originals).

La successió d'escenes, quant al pensament i la praxi de la diferència sexual, ha estat diversa, però destaca —contemporàniament a l'*estrena* derridiana— l'escena posterior al Maig del 68 per part de la psicoanàlisi i, en especial, del feminisme, el qual, segons Françoise Collin, fou «l'héritier le plus obstiné de l'idéologie développée par la révolution culturelle de mai soixante-huit» (1983: 8). És impossible fer una síntesi aquí de tots els escenaris i tots els llenguatges des d'on s'estava treballant la diferència sexual —des de la creació del Centre Universitaire Expérimental de Vincennes (1968), el Mouvement de Libération des Femmes (MLF) (1970), Rivolta Femile (1970), Les Cahiers du GRIF (1973), així com, des del 1974, les primeres obres d'Irigaray, Cixous i Kristeva, entre moltes altres—. Totes aquestes autores i agrupacions parteixen d'un profund compromís amb el que passava en l'esfera política, sense deixar d'abordar la diferència sexual en estreta conjunció amb l'escriptura. De fet, aquesta és la seva marca d'estil, si se'ns permet l'expressió. Com testimonien la gran majoria de llibres d'aquella dècada, la diferència sexual va ser treballada sempre en conjunció amb la literatura: narrativa, poesia o, fins i tot, literatura dramàtica. Ara bé, aquest treball teoricopràctic sobre la diferència sexual rarament va conduir feministes o desconstruccionistes a allunyar-se de la pàgina i acostar-se a l'escenari, teatral o dansístic, per incorporar-lo en les seves elaboracions sobre la diferència sexual —la qual cosa no pot deixar de sorprendre'ns i no podem sinó assenyalar.

Sens dubte, el cas de Jacques Derrida i Hélène Cixous és lleugerament diferent, atès que Cixous s'ha dedicat profusament al teatre des de principis dels anys setanta, mentre que Derrida va interessar-se per la qüestió escènica en nombrosos textos i cursos. Això no obstant, cal dir que, llevat del cas reeixit de *Portrait de Dora*, Cixous s'interessa per altres qüestions (no explícitament lligades a la diferència sexual) en la seva obra i teoria teatrals.<sup>2</sup> En el cas de Jacques

2. Si bé estem convençuts d'aquesta afirmació, cal formular una petita precaució: totes les obres, de Cixous, de Derrida o de qualsevol altre autor, estan marcades per la diferència

Derrida, el diàleg amb l'escena està restringit fonamentalment a Artaud i la qüestió de la representació.

Per descomptat, la utilitat d'indicar una absència o una esparsitat respecte de la conjunció escena i diferència en el corpus de Jacques Derrida i Hélène Cixous és ben limitada. La investigació que encentrem amb aquest assaig, per contra, parteix de la voluntat de crear un espai de diàleg entre les seves obres teoricopràctiques (no estrictament lligades al cos o a l'escena) i la teoria i praxi escèniques. La nostra pretensió, començant aquí, serà resseguir i trenar totes les traces que ambdós han deixat en relació amb la tríada diferència-escriptura-cos, tot assenyalant-les i contextualitzant-les per tal de, ulteriorment, contrasignar una aproximació a les arts escèniques.

Aquesta revisió del corpus derridià i cixousià, la voluntat de fer-los canviar d'escena i de *fer-los* parlar del cos en escena, sorgeix de la constatació, en primer lloc, de l'enorme influència de l'univers escènic en la seva producció artística i de pensament; en segon lloc, i especialment, de la voluntat de no perdre la singularitat que, des de la seva escena, aquests autors ens lleguen com a preguntes i aproximacions al cos, la diferència sexual i l'escriptura. Coincidim així amb Anne E. Berger (2021), que recordava recentment la potencialitat d'alguns debats i algunes qüestions plantejades des dels setanta pel pensament de la diferència (per exemple, la qüestió de l'economia libidinal) i com de valuós era encara portar-les a l'escena contemporània, filosòfica i artística.

Quant al que ens ocupa a nosaltres i al context en què s'emmarca aquesta investigació, considerem rellevant repensar i tornar a vincular les qüestions de la diferència sexual, la corporalitat i l'escriptura tal com es plantegen, de vegades conjuntament però sovint separatament,

---

sexual. Per tant, totes les obres diuen alguna cosa de (o, fins i tot, discorren sobre) la diferència sexual. Llegim d'aquesta manera l'afirmació «No escribimos sin cuerpo», subtítol del recull d'entrevistes fetes a Cixous en castellà (Barcelona, Icaria, 2010). També llegim així l'afirmació de Derrida a «Scènes des différences»: «il n'y a aucun texte qui ne soit pas de quelque façon autobiographique», ni la *Ciència de la lògica* de Hegel, precisa (Derrida 2006: 28).

en l'obra teoricopràctica de Derrida i Cixous. En aquest moment, en aquest assaig, insistim a emprar aquests significants particulars (diferència sexual, escriptura) dins d'aquests corpus perquè creiem que les lectures que se n'han fet han obviat la potència de plantejar-los en conjunció amb les arts escèniques. Una insistència *nominal* que voldria convocar aquells debats potencials (o, de vegades, simplement negligits), seguint allò que Derrida (1972a: 11) formulava a *La dissémination*: «un terme garde son vieux nom pour détruire l'opposition à laquelle il n'appartient plus tout à fait, à laquelle il n'aura d'ailleurs *jamais* cédé, l'histoire de cette opposition étant celle d'une lutte incessante et hiérarchisante». A què no ha cedit mai, encara que no s'hagi plantejat així abans, la conjunció entre la sexualitat i tot allò que porta en si com a romanent el significat «diferència»?<sup>3</sup> En què no s'oposen, sinó que se suplementen perfectament i perversa, la corporalitat, l'escriptura i el treball de la *trace*? Com i on poden trobar-se?

Hem començat aquesta introducció constatant que aquests autors (i, en general, aquesta època del pensament i la creació) s'han interessat més pel vincle entre diferència sexual i literatura. De fet, avancem ara una hipòtesi doble, que desplegem i treballarem al llarg d'aquest text: creiem que les arts escèniques, i específicament la dansa, són un dels *punts cecs* en el pensament de la diferència sexual. De la mateixa manera, històricament la dansa s'ha mostrat reticent a treballar des dels paràmetres que proposen aquests autors (diferència sexual, escriptura, crítica de la presència, etc.). Com tractarem de veure al llarg dels primers capítols, considerem que el corpus del pensament de la diferència sexual ha buscat aquesta diferència, així com la seva corporalitat, en els textos literaris, tot deixant impensat el cos sexuat més enllà de la pàgina —especialment, en escena.

3. Seguint la decisió de José M. Arancibia a *La diseminación* (Madrid, Fundamentos, 1975) i de successives traduccions i comentaris, optem per traduir la «différance» derridiana pel mot *diferència*. El clivatge eloqüent que produeix l'escriptura de la *s* en el cos *sord* de la lletra ens sembla més adient al nostre propi discurs que la marca evident de la *a* amb *diferència*, traducció comuna al català i castellà.



Per això la tasca principal d'aquest assaig serà recórrer el camí a la inversa, i, fent-ho, mirarem d'anar conjuntament més lluny. Aquest camí passarà per buscar la textualitat i l'escriptura als cossos sexuats en escena, i proposar que la dansa configuraria una escriptura (coreogràfica i corporal) que aconseguiria «flexionar» la diferència sexual amb els cossos —amb uns cossos més enllà de la pàgina—. Ara bé, què tractem de dir amb «flexionar» la diferència?

Caldria dedicar moltes pàgines a introduir aquesta aproximació, des d'aquest verb, que no figura en cap obra d'aquell corpus de la diferència dels anys setanta —però que trobem adequada per al diàleg amb la dansa que volem establir—. Amb l'«idioma» *flexió* volem retre compte, fonamentalment, del fet que la diferència sexual és, d'una banda, quelcom que (es) transforma i, de l'altra, quelcom que *toca* (i trastoca) la llengua i el cos. Noteu des d'ara mateix que les veus i temporalitats d'aquests verbs ens plantegen problemes —demostrin ja la seva insuficiència respecte a la diferència—. Com se sap, la paraula *flexió* s'utilitza generalment tant en el camp de la lingüística com en l'àmbit del cos.

En el camp de la lingüística (almenys la indoeuropea) es fa servir per retre compte del fet que substantius i verbs han d'acordar-se i d'adequar-se a un context i una situació específica. La flexió nominal, recordem-ho de passada, consisteix a variar el nombre i el gènere; la flexió verbal, en canvi, a variar els temps, les veus, els modes, així com la persona i el nombre. Totes aquestes categories són contestades per la noció de diferència sexual i per la seva flexió, com ens mostrarà en el següent capítol d'aquest assaig Jacques Derrida amb l'exemple paradigmàtic d'una formiga fabulosa. La flexió de la diferència sexual complica i trastoca les veus, així com la persona i el nombre, ja que no podem considerar que la diferència sigui una cosa que hom expressa, com si fos un acte (quelcom en la veu activa) plenament conscient que controla aquesta instància. El verb *expressar* (així com *comunicar* o *transmetre*) planteja no només una estructura tancada entre un jo i un tu, sinó que porta implícita una certa inte-

rioritat que surt (*ex-*) a fora, a la llum del dia, a la visibilitat. La diferència sexual, però, és molt més difícil de veure, és molt més difícil de copsar.

Aquesta diferència sexual, com apuntàvem, no és solament quelcom que habita en la llengua: passa per la llengua, però també toca el cos. No serà fàcil determinar qui és el *qui* de la diferència sexual i si aquest *qui* és assimilable a un subjecte. No serà fàcil determinar si soc *jo* qui té un cos i una diferència sexual, o si són ells *qui* em tenen a *mi*. La flexió de la diferència sexual, doncs, complica diferenciar cos i llengua, ja que els trastoca a tots dos. Efectua una desconstrucció de les formes tradicionals d'entendre el subjecte (sexuat). En l'assaig de Sarah Kofman —sovint desconegut— sobre el llibre *Glas* de Jacques Derrida, «Ça cloche», l'autora constata una forma de desconstruir les categories sexuals tradicionals, una «oscil·lació indecidible» entre els sexes. No voldríem anar massa ràpid —ho despleguem amb més detalls més endavant—, però és important dir, ara, que segons ella el plantejament derridià —i, hi afegim, el cixousià— ens permetria «entendre non seulement le glas du phallogocentrisme, mais encore de nouvelles fins: non plus celles de l'homme ni celles de la femme, mais celles d'un “je-nous”» (Kofman 1981: 111). Aquest «je-nous» indecidible que planteja Kofman entre la singularitat i el plural, entre la masculinitat i la feminitat, és el que intenta articular la flexió de la diferència sexual, però amb els cossos, amb els cossos en moviment. I la dansa ho mostra de manera paradigmàtica, utilitzant —si se'n permet el joc de paraules— els *genoux*, els genolls, les articulacions, els plecs del cos, l'interior i l'exterior confosos. La dansa com a flexió de la diferència seria capaç de portar, amb els cossos, el trastocament d'una secció com, per exemple, la que acaba «Ça cloche», amb la seva oscil·lació, dobles sentits i contradiccions aparents:

Ce qu'elle est pour moi: ce nous qui nous tient ensemble et où nous ne sommes ni l'un ni l'autre? Peut-être n'est-il que moi-même, depuis toujours moi sans moi, rapport que je ne veux pas ouvrir, que je re-

pousse et qui me repousse. [...] Je pouvais m'en distinguer, seulement l'entendre tout en m'entendant en elle, elle, immense parole qui disait toujours «Nous» (Kofman 1981: 111).

Ara bé, per poder desplegar això que hem exposat succintament, ens cal seguir uns passos ben precisos, de distintes *coryphées*.<sup>4</sup> L'itinerari que hem dibuixat per desplegar aquest pensament de la dansa com a escriptura del cossos sexuals —i, en conseqüència, paradigma de la flexió de la diferència— consisteix fonamentalment en la lectura crítica d'aquells dos corpus —el desconstruccionisme i la dansa—. Aquesta lectura que coimplicarà l'un i l'altre corpus no podrà, com justificarem en els capítols següents, pensar-se des de la generalitat, sinó que haurà de *llegir* cada cos en la seva idiomàtica i singularitat radicals. De fet, és per aquesta raó també que ens referim tota l'estona a la dansa com a paradigma. En el seu llibre *A contracuento*, el teòric de la dansa Roberto Fratini (2012: 48) afirma que «lo propio del paradigma es ir de lo particular a lo particular». Revisant un cas i l'altre, anirem de particular en particular. En el cas del corpus de la diferència sexual dels setanta, tractarem un curiós animal, el *fourmi*. I pel que fa al corpus de la dansa, revisarem el cas de Loïe Fuller, una de les fundadores de la dansa moderna. A partir d'aquesta revisió particular, però, mirarem —tal com fan Derrida, Cixous o Fratini— d'anar esbossant *lleis generals*<sup>5</sup> per poder abordar

4. La *coryphée* és la fada (el rol) que lidera el cor tant en la tragèdia clàssica com en el ballet. Hélène Cixous, insinuant-nos la pertinença d'*utilitzar* la teoria derridiana per aproximar-nos a la dansa, parlava del filòsof en aquests termes: «Chorégraphe philosophe, coryphée, chœur, tu fais danser le texte valser, tourner, déraiper même rapper au gré de ta pensée suprêmement précise et improvisée» (Cixous 2006: 18).

5. Aquest assaig, com qualsevol altre, pateix la tensió entre la particularitat i la generalitat, entre l'exemple particular, que només s'explica a partir dels seus propis termes, i la necessitat d'eines que ens permetin anàlisis més àmplies. En aquest sentit, desenvoluparem unes fórmules o unes *lleis generals* que ens haurien de permetre analitzar els exemples particulars que hem escollit, però també aproximar-nos a altres casos en un futur. L'expressió «lei general» no és freqüent en l'obra de Jacques Derrida. Ara bé, la prenc de la célèbre

i assajar altres cossos i altres danses, més enllà dels casos paradigmàtics que llegirem.

Al llarg dels dos primers capítols farem una revisió del vincle entre diferència sexual, cos i escriptura, dins del corpus del desconstruccionisme i del feminisme de la diferència, centrant-nos en les figures de Jacques Derrida i Hélène Cixous. Aquesta revisió no pot ser exhaustiva:<sup>6</sup> no només pels límits formals d'aquesta recerca, sinó, sobretot, perquè són qüestions tractades àmpliament pels dos autors. Malgrat la seva vastitud, ens trobem que, molt sovint, han reflexionat per separat sobre les qüestions de la diferència sexual, el cos i l'escriptura; és a dir, no tenim un únic text que reuneixi monogràficament aquesta tríada. Tenint en compte tots aquests condicionants, hem decidit que aquesta revisió parteixi fonamentalment de les conferències creuades entre Cixous i Derrida a «Lectures de la différence sexuelle», un col·loqui de l'any 1990. Aquestes intervencions, considerades des de la seva complementarietat, són un dels llocs rars on s'insinua el vincle entre la tríada diferència sexual-escriptura-cos —una altra raó per la qual les hem agafat com a punt de partida—. Després de fer-ne una lectura crítica, assenyalarem i tractarem de comprendre de quina manera inclouen (o escamotegen) el cos en les seves propostes. La nostra hipòtesi, que ja hem avançat, és que ambdós autors centren els seus esforços a desplegar una lectura de la diferència sexual en la pàgina, però no aprofundeixen gaire en una possible escriptura de la diferència, ni tampoc en els cossos més enllà

---

conferència «La différence» (1968), on es parla de certa «llei general de la diferència». La referència a la «llei general», gairebé més una incitació a la transgressió que no a la fixació, ens hauria de permetre esbossar una certa dinàmica diferencial comuna a la dansa, com formularem més endavant, per bé que aquesta llei diferencial podria ser dirigida cap a posicions més estàtiques i definides, segons els casos particulars.

6. Remetem als diversos estudis monogràfics sobre la diferència sexual i l'escriptura en Cixous i Derrida; entre d'altres, als estudis de Marta Segarra, Verenna Conley, Isabel López Bernal o al monogràfic recent de *Parallax*, vol. 25, núm. 1 i 2, *Corps à*, que citarem al llarg de l'assaig.

de la literatura. A partir d'aquí, començarem un camí, amb el cos sexual al centre, per tal de plantejar que en la dansa el cos s'escriu i, escrivint-se, flexiona la seva diferència.

Aquest plantejament requereix, per arribar a desplegar-se, poder concebre el cos sexual en la seva doble dimensió material i textual. En un primer moment, caldrà veure com la desconstrucció i el feminisme de la diferència renunciïn a entendre el cos com a origen, essència o *locus* natural i immutable. Certament, per a ells el cos no és el lloc de la identitat, sinó una instància capaç de canviar els llocs, capaç d'altres repartiments topològics. Reintegrar el cos en el treball de la diferència no és recuperar-lo de manera essencialista, sinó plantejar-lo com una instància oberta que, lluny d'eliminar la memòria o la materialitat, no pot exhaurir-se amb una simple idea d'origen o assignació. L'elaboració d'aquesta obertura dinàmica, plantejada des del marc de la lectura i l'escriptura, ens obliga a entendre el cos com a *trace*, és a dir, en la complicació presencial i ontològica que comporta el treball de la *différance* i l'arxitraça. D'aquesta manera, el cos podria entrar en una operació d'escriptura que seria capaç, si ho desitgés, de desplaçar, pervertir, canviar d'adreça, modificar els llocs i, des del seu idioma singular, flexionar la diferència sexual.

En el segon capítol plantejarem que el cos està sempre travessat i treballat per l'escriptura. És a dir, que no deixa de pertànyer —per dir-ho en termes metafísics— tant a la dimensió material com a la immaterial i textual. Per plantejar aquest argument ens ajudarem de l'obra teòrica de Catherine Malabou i les seves lectores. Amb elles investigarem si és possible *gramatologitzar* la matèria i els cossos (per poder-los escriure ballant). Aquesta difícil tasca de crítica i coimpliació de la teoria de l'arxiescriptura i la *trace*, pensant-la en els termes plàstics de Malabou, ens servirà de marc per començar a indagar el corpus dansístic i a exemplificar la hipòtesi que hem avançat.

L'exemplificació de la dansa com a paradigma de la flexió de la diferència se centrarà, des del tercer capítol, en la revisió de l'obra de Loïe Fuller, una de les mares de la dansa modernista. Aquesta revisió