

Cap a una dramaturgia diferencial: obrint la dimensió escriptural de la dansa

Oriol LÓPEZ ESTEVE

Institut del Teatre, Barcelona, Spain

LEGS—Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis)

ORCID: 0000-0002-8838-4226

lopezeo@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Oriol López-Esteve és dramaturg i investigador en arts escèniques. És graduat en Direcció Escènica i Dramaturgia a l'Institut del Teatre i ha cursat el màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals a la Universitat de Barcelona. Actualment ha iniciat el seu projecte doctoral a la Universitat Paris 8 (Vincennes - Saint Denis) dins del LEGS—Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (CRNS), sota la direcció de la Dra. Marta Segarra. La seva recerca gira al voltant de la dimensió sexuada i escriptural de la coreografia, especialment en la contemporaneïtat.

Resum

La tasca del present article és aprofundir en la crítica al paradigma que domina en la dansa del segle xx —especialment quant a la seva relació amb la noció d'identitat— a partir d'allò que anomenarem la «dramaturgia de la diferència». Aquest tipus de dramaturgia, com s'argumentarà, aprofundeix en la revisió ontològica de la dansa i potencia l'estatut escriptural de la coreografia. Finalment, per a exemplificar el desenvolupament d'aquesta estratègia dramaturgica, analitzarem el cas de la ballarina i creadora Loïe Fuller.

Paraules clau: dansa moderna, dramaturgia, diferència, Loïe Fuller, escriptura, Jacques Derrida

Oriol LÓPEZ ESTEVE

Cap a una dramaturgia diferencial: obrint la dimensió escriptural de la dansa

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

(Roberto Fratini, 2018a: 26)

Estrategias que fundan otros lenguajes [...] que tuercen el cuerpo para proponer formas inéditas de aparecer. Estrategias estéticas que alteran los modos de mirar para reconfigurar el campo de la visualidad. Estrategias de aceptación del orden dado que se convierten en tácticas de resistencia frente al poder. Estrategias que permiten ir más allá de la evidencia y del aparato representacional dominante.

(Maite Garbayo Maetzu, 2016: 236)

Algunes reflexions sobre l'ús del terme «coreografia» i sobre la seva ontologia

Al seu estudi, la dramaturgia i teòrica de la dansa Bojana Cvejić (2015) fa una revisió dels debats ontològics de les darreres dècades, tot analitzant com la pràctica i la teoria definien la creació dansística. Segons la teòrica, durant les primeres dècades del segle XXI s'evidencia que una bona part del sector es reconeixia més en l'etiqueta «coreografia» que en la denominació de «dansa contemporània». La raó, argüeix la teòrica, consistia en què la darrera podia portar implícita l'adherència envers l'ontologia modernista i essencialista que considerava que «el mitjà de la dansa [és] un moviment continu del cos, regulat intencionadament per patrons rítmics, gestuals o d'altres menes» (2015: 9). Aquesta concepció, ja deconstruïda per Lepecki (2006), era incapaç d'assumir la radicalitat estètica i subjectiva, entre altres, dels projectes dels coneguts com artistes «conceptuals». Els debats sobre *el conceptual* durant la dècada dels anys dos mil van contribuir en la crítica a l'ontologia modernista de la dansa, reticent a fonamentar la dansa en el moviment dels cossos. Cvejić conclou que aquest debat no només va demostrar la inoperància d'una etiqueta com «dansa conceptual» sinó que «evidenciava simptomàticament un problema en qualificar com a coreografies aquelles peces que contesten les característiques fundacionals de la dansa com a disciplina d'art històrica» (2015: 6).

Si aquesta crítica evidenciava que era problemàtic qualificar com a «coreografies» aquestes peces dels anys dos mil, per què es reconeixien en l'etiqueta de «coreògraf» o titllaven les seves peces de «coreografies»? Segons Cvejić, aquesta denominació «suggereix una insistència en la posició

autorial de la coreògrafa per la qual aquesta distingeix la seva obra d'una noció tradicional d'artesanía en compondre moviment corporal» (2015: 7). Entès d'aquesta manera, es podria dir que una part del sector es reconeixia en la «coreografia», no tant pel valor semàntic propi del terme, sinó precisament perquè no era entesa en termes de «dansa». D'aquí que Cvejić apunti que aquests artistes sovint van abraçar l'etiqueta de «performance» (o «performance coreogràfica»), vinculant-se així a la tradició de les arts visuals i no al llegat dansístic convencional (ibíd.). Al meu entendre, aquesta tendència, conjuntament amb l'apropament estètic i nominatiu vers la performance, s'ha anat aprofundint quan des de la creació, la teoria i les institucions es posen en circulació etiquetes com «arts vives», «arts en viu» o «nous formats».

Aquesta realitat, que es reflecteix en les fitxes tècniques de festivals i espais d'exhibició del nostre entorn, no és absolutament generalitzable. Ara bé, és possible constatar les següents tendències en nombrosos casos: d'una banda, i com formulava Cvejić, en els darrers anys s'ha donat un progressiu arraconament de la denominació «dansa». Aquest recel, emperò, també *ha arrossegat* allò coreogràfic —que en molts casos ja ni s'utilitza com a marcador d'aquells artistes que no es dediquen a la mal anomenada «dansa pura» o «*dancy dance*», com s'hi refereix Cvejić (2015: 6). De fet, coincideixo amb el teòric de la dansa Roberto Fratini quan assevera que «els darrers quaranta anys [han] estat temps durs per a la coreografia —qüestionada com a concepte, revocada com a praxi, desautoritzada amb tot tipus d'arguments antropològics, religiosos, polítics i morals» (2018a: 30). El rebuig envers allò coreogràfic es donaria, en realitat, des de diverses bandes, com apunta Fratini. Aquelles pràctiques que volen desmarcar-se del llegat dansístic la rebutgen, així com des de l'*altre* extrem, des de posicionaments més compromesos amb els significants al voltant de la dansa, sovint també rebutjaria la noció de coreografia.

La desconfiança generalitzada envers la coreografia i l'escriptura

Aquest article pren com a punt de partida, si no l'oposició o la reticència respecte a la coreografia, com a mínim el fet que la noció de coreografia ha estat infrateoritzada. Més aviat ha estat presa, segons la lectura de Fratini, per una «tendència altament ideològica» que ha consistit a establir una escala de valors «que va del cos al moviment a la dansa a la “coreografia occidental” com a epítom de tots els abusos i errors de civilització» (ibíd.: 30). Aquesta escala segueix, al meu entendre, una tendència més àmplia en la nostra cultura que passa per rebutjar la noció d'escriptura, com rubricava Catherine Malabou (2009). En les següents pàgines voldria argumentar que, per bé que aquesta afirmació sigui certa i l'escriptura no pertanyi al nostre *air du temps*, el seu rebuig és degut a una comprensió excessivament estreta de la noció d'escriptura —la qual segueix sent valuosa, entre altres llocs, en el terreny de la dansa. I per a concretar aquesta concepció *estreta* d'escriptura voldria citar *Exhausting Dance* on André Lepecki sosté de manera velada el rebuig de la coreografia.

Ja de bell inici, Lepecki deixa clara la seva concepció de coreografia —una concepció disciplinària, si no directament fal·logocèntrica: «choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing» (*op. cit.*: 6). Lepecki es retrotrau al predecessor de Noverre (encunyador de la paraula «coreografia»), Thoinot Arbeau, qui engendra la noció d'«*orchestographie*» —i.e. l'escriptura de l'*orchesis*, la dansa. A partir de la narració dels propòsits d'Arbeau en concebre el tractat d'*Orchestographie* (1589), Lepecki justifica (i fixa) la «relació ontològica de la coreografia» amb la «força de llei» (ibíd.: 26). Amb això pretén sostenir la següent afirmació (ibíd.: 9): « La coreografia exigeix una rendició envers les veus comandants dels mestres (vius i morts), exigeix sotmetre cos i desig a règims disciplinaris (anatòmics, dietètics, de gènere, de raça), tot per al perfecte compliment d'un seguit de passos transcendent i preordenat»

Aquesta manera de concebre la coreografia es podria caracteritzar, per dir-ho amb Fratini, «como una forma textual de coacció» (2018a: 30); una coacció escriptural que es donaria fonamentalment en dos modes: la prescripció o la transcripció (ibíd.). Semblaria que per Lepecki la dansa o la creació estaria coaccionada per una escriptura precedent (cas extremadament rar que es remunta als inicis de la modernitat balletística), o per una transcripció posterior a la creació en algun tipus de format de notació o fixació *castradora*. Assenyadament, Fratini qualifica aquesta concepció com una «redimensió del rol» (ibíd.) de la coreografia; una redimensió que es focalitza en un dels usos de l'escriptura, tot reduint-ne el potencial a la seva dimensió *programàtica*. És precisament el programa, en la seva concepció més maquina i restringida, que figuraria al cor de la idea d'escriptura que Lepecki associa a la coreografia; una escriptura que operaria a partir del programa de la repetició idèntica, de la reproducció del mateix i de la clausura de l'avenir.

L'estatut ontològic actual de la dansa i l'escriptura derridiana

Així doncs, el 2006 André Lepecki sembla utilitzar els orígens ideològics i ontològics de la coreografia per a englobar-la tota en un sentit restringit d'escriptura —gairebé rebutjant-la. Tanmateix, existeixen altres formes de concebre l'escriptura i de vincular-la a la coreografia; entre altres, a partir de l'obra de Jacques Derrida. De fet, el 2004 el mateix teòric brasiler es relacionava diferentment amb l'escriptura i, curiosament, obria aquesta possibilitat —que oblidarà dos anys més tard—, quan asseverava: «la dansa no es pot imaginar sense l'escriptura, no existeix fora de l'espai de l'escriptura [...] Amb Derrida, la dansa troba finalment una forma d'escriptura que està en harmonia amb l'estatut ontològic actual de la dansa» (125, 133).

Quant a l'estatut ontològic actual de la dansa, l'assaig de 2004 i el text d'*Exhausting dance* deixen entendre quin és i a què es contraposa. L'ontologia moderna de la dansa, segons Lepecki, està íntimament vinculada amb el «projecte melancòlic de la modernitat» (2006: 124). La cultura occidental moderna —de la qual participaven la teoria i la praxi dansístiques— estableix una relació amb el passat, l'arxiu i la memòria, incompatible amb

l'efimeralitat i la irrecuperabilitat de l'esdeveniment dansístic. Per aquesta raó, per Lepecki, «el naixement de la coreografia està associat ontològicament amb el clam melacòlic sobre la inhabilitat de la dansa de perdurar» (ibíd.: 125). La coreografia, de fet, seria una invenció *contramelancòlica* que tractaria de «respondre» aquell projecte, amb l'impuls de «fixar l'absència en la presència» (ibíd.: 124). En contraposició, l'ontologia actual de la dansa contesta «la percepció de l'efimeralitat com a manca, necessitada d'un suplement de documentació» (Lepecki, 2004: 130), així com la centralitat de la presència i del present de l'esdeveniment dansat —que, ensems, no deixava de voler reproduir i fer reemergir formes del passat. I gràcies a la deconstrucció derridiana, recorda el teòric Mark Franko (a ibíd.: 131), la dansa ha pogut deixar de defensar-se de l'acusació de perdibilitat i evanescència, reapropiant-se-les, precisament perquè l'obra derridiana critica la metafísica del present a través d'una potent elaboració teòrica de la noció d'escriptura.

És conegut que, des de 1967, el filòsof Jacques Derrida realitza una profunda crítica a la metafísica, tot prenent com a fitó la qüestió de la presència. Des de *De la grammatologie*, Derrida ubicaria l'escriptura com a condició ja no només de la resta de ciències, sinó «de tot» en general (Goldgaber, 2021, x). El projecte deconstructiu critica que la cultura occidental hagi privilegiat la veu (més pròxima i garant de l'ésser i de la seva presència) per sobre de l'escriptura (entesa solament com a escriptura fonètica), la qual roman en un estatut de secundarietat i de representació de la veu. Com és sabut, Derrida planteja que, anterior a la veu, ha d'existir l'escriptura generalitzada (l'arxi-escriptura). En un paràgraf clau de *De la grammatologie*, l'autor declara que «l'escriptura en general cobreix tot el camp dels signes lingüístics l'écriture en général couvre tout le champ des signes linguistiques» i que en el món «com a espai d'inscripció» comme espace d'inscription» tots els significants són «“escrits” fins i tot si són “fònics”» (1967a: 65). La secundarietat de l'escriptura era adduïda per la seva suposada naturalesa relacional, derivada i vinculada a un altre —per exemple a la paraula com a significant. La veu, en canvi, «s'entén —és sens dubte el que s'anomena la consciència— el més d'un mateix com a esborrament absolut del significant» (ibíd.: 33). Tenint això en compte, Derrida planteja que cal «produir un nou concepte d'escriptura. Podria anomenar-se'l *grama* o *différance*» (1972: 37). Aquest nou concepte entendria que cap «element simple no sigui present en si mateix i no reenvii més a si mateix [...] Cap element no pot funcionar com a signe sense reenviar a un altre element que ell mateix no és pas present. Aquest encadenament fa que cada “element” —fonema o grafema— es constitueixi a partir de la traça en si dels altres elements de la cadena o del sistema» (ibíd.).

Així vista, la secundarietat ja no seria exclusiva de l'escriptura sinó de qualsevol element significant. Qualsevol presència està travessada per una arxiescriptura, per la possibilitat mateixa de diferenciar-se, d'entrar en el «joc de les diferències». En l'origen de qualsevol presència, per tant, no hi hauria quelcom present i idèntic a si mateix, sinó la *trace* i el moviment de la *différance* que porta emparellada —la diferència i el diferiment d'allò que ella *marca*. La teòrica Deborah Goldgaber explica així l'operació de la *différance* i de la marca: «La marxa no és mai idèntica amb si mateixa perquè ja sempre

“acull” una altra marca que l’estructura» (2021: 57). D’aquí que ens trobem sempre immersos en un sistema complex de presències i d’absències: la presència pura s’esborra tan aviat com s’esdevé per a vincular-se, en el *joc de les diferències*, a les absències que li permeten *existir*. Qualsevol presència porta en si els seus altres que li permeten aparèixer i significar. No hi ha presències plenes i absolutes en la mesura que el «joc de les diferències» necessita tant allò que es considera present, com allò que es considera absent. Tota presència, podríem dir, està clivellada d’una manera indecidible entre allò present i allò no present —d’aquí que més tard el filòsof encunyi el terme *hauntologie* [fantologia] que deconstrueix la noció metafísica i presentista de l’ontologia.

En la seva concepció de la coreografia, la dansa no s’escapa d’aquesta tendència cultural que podríem titllar de presentista o de «secundarista» —atribut que Fratini addueix al fet que es consideri la dansa com un «fenomen derivat» (2018a: 30). Ara bé, redefinir el paper de l’escriptura en la dansa pot portar-nos a potents gestos artístics i a innovadores maneres de relacionar-nos-hi, malgrat que aquesta aproximació no sigui «òbvia», com indica Goldgaber (2021: 145).

Vincular aquesta nova manera d’entendre l’escriptura —i l’ontologia que comporta— amb la coreografia no és un gest original de Lepecki ni de Franko, sinó que el mateix filòsof manté a *De la grammatologie* (1967a: 19) que per «escriptura» designa «no solament els gestos físics de l’inscripció literal, pictogràfica o ideogràfica, sinó també la totalitat d’allò que la torna possible [...] tot allò que pot donar lloc a una inscripció en general, sigui o no literal i, fins i tot, si allò que distribueix en l’espai és estranger a l’ordre de la veu: cinematografia, coreografia [...]».

Derrida deixa clar que la seva concepció *estesa* d’escriptura inclou la coreografia, no com a notació (que seria secundària), sinó que l’essència i el contingut mateixos de la coreografia serien una activitat escriptural (ibíd.). L’especialista en Derrida, Anne E. Berger, fa un pas més enllà, tot comentant l’entrevista «Chorégraphies» (1992) de Derrida, i planteja que «[d]ansar, doncs, seria una forma de donar passos de manera diferent, de “diferir” i de *différance*» (2008, 175).

La coreografia com a escriptura diferencial

Per mostrar per què és important i potent reconsiderar la coreografia com a escriptura diferencial, voldria prendre com a punt de partida, altre cop, una afirmació que fa Roberto Fratini respecte de William Forsythe a *El cuerpo incalculable* (2018a: 30), on diu que el coreògraf té el mèrit d’haver «[descaminat] una pertinaç ontologia de la dansa i del cos: confiant a la coreografia el rol de “diferencial estructurant” demostra que, si hi ha quelcom d’ilusori, derivat i fantasmal, és propiament el vincle *sant* entre cos, dansa i identitat».

En aquest text Fratini sembla coincidir amb Berger en la mesura que plantejaria, d’una banda, el rol de la coreografia (de Forsythe, almenys) com a «diferencial estructurant» i, unes pàgines més enllà, «la *diferencialitat* com a dansa» (ibíd.: 40). Així mateix, el teòric fa una apreciació important i expressa que aquest rol participa de la desmitificació del vincle entre cos, dansa

i identitat —allò que Bauer havia anomenat el paradigma dominant del segle xx. En l'esmentat text de Bauer, de fet, ja s'aventura una manera d'entendre la coreografia en aquesta línia. L'autora cita l'estudi de Petra Sabisch on es planteja que la coreografia seria «alguna cosa» que «choreografia [els] cossos essent una altra cosa que aquests cossos altre chose que ces corps» (2018: 84). Aquesta «altra cosa» seria d'ordre relacional, una espècie d'intercanvi. Val la pena remarcar que tant Bauer com Derrida plantegen l'escriptura (coreogràfica per la primera, i *en general* pel segon) en termes d'un «encadenament», de remissió o d'intercanvi. Així doncs, en la dansa es dona una espècie de «procés» o d'«operació» de generació i d'organització de «figuracions espacials i temporals abstractes (significants) i concretes (escèniques)» (ibíd.: 86), sostingudes entre d'altres pels cossos en escena.

Mantinguem encara una certa distància —una *Distanz*¹ diria Derrida— entre els cossos i la coreografia. Al seu assaig Bauer insisteix a rebutjar la concepció de coreografia com l'«expressió exterior de la kinestèsia carnal i afectiva» d'un «si» o de «l'experiència subjecgiva del ballarí», així com «la forma d'actualització del subjecte dansant» (ibíd.: 83, 81, 87). El text de Bauer més aviat ens porta a sostenir que la coreografia és un procés escriptural de/sobre els cossos; uns cossos que no són la coreografia, com recordava Sabisch, però que els afecta constitutivament, substancialment.

Aquesta coreografia —que podríem anomenar «diferencial»— no plantejaria —o no del tot— l'absolut contrari d'un cos fixat i identitari; és a dir, un cos *en blanc*, neutre, a punt per rebre tota figuració sobre seu. Més aviat entenem que els cossos, quan surten a l'escenari (tant com quan puguen a l'autobús o caminen pel carrer), estan *escrits* de forma prèvia, porten en si l'escriptura de la complexa xarxa relacional que és el món —en la seva concepció més històrica i situada. Els mateixos artistes, el públic i el marc on s'inscriuen, revesteixen els cossos en escena amb una infinitat de textos que els constel·len (i a vegades, assetgen) i amb els quals inevitablement s'ha de dansar. Així, doncs, si bé l'arxiescriptura ens els *presenta* davant dels nostres ulls, també obre la porta a poder-los transformar i *reescriure* en escena. Aquesta hipòtesi vindria a rubricar la consideració que Fratini condicionava a un «potser» (2012: 424-25): «Coreografia és aquesta mateixa subjecció i implicació perillosa entre cos i diagrama, l'incoercible tendència de l'escriptura a densificar-se i a complicar-se [...] Pot ser orgànicament suggerent seguir creient que la coreografia és gestada i il·luminada pel cos, encara que potser la veritat sigui el contrari: el cos és gestat i il·luminat per la coreografia»..

Concebut des d'aquesta òptica, el cos no ballaria la seva identitat sinó que coreografiaria la seva diferència —o més aviat, coreografiaria diferenciant-se.

1. Al seu assaig de 2004, André Lepecki posa en circulació una figura conceptual derridiana que extreu de *Éperons: les styles de Nietzsche: la Distanz* —que hauria de deixar entendre tan la distància com la dansa [*Tanz*] en alemany. Seguint el text sobre Nietzsche, Lepecki vincula la distància amb la dona i amb la feminitat, tot plantejant «la dansa distanciada de la dona és precisament el diferiment, la diferenciació, amb la qual la dona “engoleix i distorsiona tot vestigi d'essencialitat, d'identitat, de propietat”» (2004: 135).

Voldria mantenir aquest concepte a distància del cos de l'article perquè, si bé penso que l'escriptura diferencial incorpora i difereix tota essencialitat, identitat o propietat, considero qüestionable vincular-ho exclusivament a (o fer-ho «propí de») les dones i de la feminitat. Manllevo aquesta crítica envers Derrida (i de retruc a Lepecki) dels assajos «Praxis de la différence: Notes sur le tragique du sujet» (1992) i «Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes» (1993) de la filòsofa belga Françoise Collin.

Reelaborar la dansa amb Derrida, doncs, planteja que cap cos no pot remetre a una identitat original, idèntica i immutable sinó que, el «joc de les diferències» o la *différance*, ens permet imaginar la coreografia com a gest subversiu de diferiment i diferenciació de tota escriptura prèvia que es pretengui imposar als cossos a escena. Aquest gest —hi insistirem més endavant— no s'ha d'entendre que parteix d'un cos en blanc sinó, al contrari, de cossos carregats, històricament «marcats» —com diria Peggy Phelan (1993).

La dramaturgia de la diferència

Al llarg de les pàgines precedents he volgut centrar-me en aquelles aproximacions de la coreografia —minoritàries en el panorama actual— que la plantejarien com a operació diferencial. Ara bé, en cap cas no es pot negar la relació de la dansa amb la noció d'identitat, així com la potència política d'una dansa identitària. Així, si bé *hauntològicament* parlant, hi ha hagut i hi haurà sempre una remissió a la diferència (que es desprèn de l'arxiescriptura), és possible esbossar de manera *pràctica* una divisió entre aquelles propostes coreogràfiques que promouen una praxi diferencial i aquelles propostes de tall identitari. S'ha de reconèixer que en certs contextos és absolutament necessari i políticament subversiu recollir-se en una posició identitària i utilitzar la seva força per a trencar dinàmiques d'exclusió o de violència. I fent-me eco dels arguments de Françoise Collin (1992), diria que cal ser curosos i estratègics a l'hora de relacionar-nos amb segons quines formes d'alteració, de diferència i de crítica del subjecte perquè pot ser políticament contraproduent que aquelles persones que no són *subjectes de dret* renunciïn a organitzar-se i a actuar des de posicionaments identitaris, quan ni tan sols en l'escena política tenen espai de paraula o els seus drets assegurats.

Fet aquest aclariment, definiria la *dramaturgia diferencial* com aquell projecte creatiu que extreu estratègies i procediments coreogràfics concrets a partir d'explotar l'ontologia de la dansa que s'ha esbossat més amunt. Aquesta dramaturgia buscava potenciar la dimensió diferencial de la coreografia, en comptes de tractar de contrarestar-la ni des del «suplement» de la documentació o de la notació (Lepecki, 2004: 130), ni des d'una estratègia que voldria reorganitzar la dansa cap a la definició i la identitat. Aquest tipus de dramaturgia, entre altres aspectes, buscava aprofundir en les eines que ens ofereix pensar la coreografia com una escriptura diferencial dels cossos.

Al meu entendre, per bé que Roberto Fratini ho formuli des d'altres llocs, considero que la dramaturgia diferencial que tracto d'esbossar aquí manté nombrosos punts de contacte amb la «dramaturgia silenciosa» que el teòric ha desenvolupat al llarg dels últims anys (2008, 2010, 2018b). Aquests punts de contacte concerneixen especialment a la forma de concebre el cos i la relació dansa-escriptura. Així, a l'inici del seu assaig (2018b), Fratini critica una «falsa equació» entre «coreografia-escriptura i dansa-vida» (189). També critica que se censuri «qualsevol sospita inquietant que existeixi una semblança entre el gest arbitrari de dansar i el gest arbitrari d'escriure» (ibíd.). Per contra, la dramaturgia silenciosa formula que existeix un vincle entre dansa i escriptura; per bé que calgui revisar curosament aquest vincle, de manera

que l'escriptura no acabi esdevenint l'agent fixador i identitari de la dansa. Així, davant de l'aparent *silenci enigmàtic* de la dansa i de la seva efimeritat, la dramaturgia que proposa Fratini no tractaria de clausurar o d'endossar a la dansa una «paraula» sobirana, que domini el sentit i soscavi la riquesa del sensible. Més aviat, la relació entre dansa i escriptura que busca tal dramaturgia, «eclipsaria» el predomini de la paraula així com «de tots els trams potencials de la paraula escrita que ha d'enfonsar-se perquè aparegui la paraula escènica» (ibíd.: 194). Enfront de la paraula *teològica* d'una escriptura entesa en termes de castració, Fratini exposa una dinàmica entre una paraula poètica i una paraula escènica que té per objectiu elevar la figuralitat² de la coreografia. Aquesta dinàmica, emperò, parteix d'una insolubilitat absoluta: «[c]adascuna de les dues, dansa i dramaturgia, s'afanya a detectar en l'altra un significat en el qual recolzar-se i, en no trobar-lo, ensopega, trontolla, es desequilibra: segueix *dansant* els seus signes» (ibíd.: 199). No és estrany que Fratini vinculi genèticament la idea d'escriptura (o de paraula) poètica que persegueix la dramaturgia silenciosa a Stéphane Mallarmé. A «Ballets», dins de *Divagations*, el poeta asseverava que la ballarina no és una «dona que balla» (1897: 173) sinó «un Signe» (ibíd.: 178), un «poema» (ibíd.: 173), «un poema que s'escriu, malgrat que tingui l'aparença de ser un subjecte», afegiria Lacan (2001: 572). La ballarina mallarmeiana és ahora mig poema i mig poeta atès que, en sortir a l'escena, «abans d'un pas, convida, amb dos dits, a un frement plec de les seves faldilles i simula una impaciència de plomes vers la idea» (1897: 176). Convida i simula una impaciència de plomes —plomes de poeta i plomes de S/Cigne—, la qual no seria més que una altra manera de dir que la ballarina posa en marxa una «escriptura corporal» (ibíd.: 173). Ara bé, què escriu la ballarina mallarmeiana? Allò que el seu pas escriurà (i sostindrà corporalment) serà, segons Mallarmé, «la teva visió» (ibíd.: 178), la visió de l'espectador/lector que, com recomana Philippe Sollers, cal que compregui «allò que llegeix és ell» (a Barko, 1977: 187) —idea que criticarà la posició diferencialista, com veurem més endavant. Les formulacions de Mallarmé i Fratini respecte a l'escriptura corporal ens han de servir per concretar com la dramaturgia diferencial entén el vincle entre la dansa i l'escriptura, rellança l'estatut ontològic de la dansa i reforça la seva potència figural. L'escriptura coreogràfica, si prenem aquests referents, seria una forma poètica i diferencial d'escriptura, i el seu encontre amb la dansa es donaria en «el punt en què alguna cosa de l'escriptura es retira de la representació cap a una zina d'indefinició liminal que, sense constituir una absència, es troba més ençà de tota presència» (Fratini, 2018b: 194).

2. La dramaturgia diferencial i la dramaturgia silenciosa no busquen clausurar la dansa al voltant d'una paraula ni tampoc d'una figura definitiva. El recurs a l'escriptura seria, en realitat, una manera de practicar allò que des de Lyotard s'anomena «le figural» i que es diferenciaria d'un treball figuratiu, il·lustratiu o representacional. El *figural*, que incorpora en si una tensió, obra la desfiguració, entesa no com a «pur i simple anorreament de la figura», sinó com a inscripció de la figura «en el moviment incessant d'una negació que alhora dissol la forma i l'obre, la desplaça, la posa en suspens, l'anima... en una paraula, la fa viure» (Grossman, 2017 [2004]: 17). Així, si com diu Rancière (2011: 120) la «figura és la potència que aïlla un lloc i el construeix com un lloc propi per a suportar aparicions, les seves metamorfosis i el seu esvaïment», la tasca del figural i de la dramaturgia diferencial consistirà a fer aflorar la «densitat figural» (Fratini, 2018: 199) en tota coreografia. La figura obre l'espai d'aparició i l'arxiescriptura, la *différance*, la fa viure, metamorfosejar i, en darrera instància, esvaïr-se.

Essent aquesta la *fenomenologia* de l'escriptura coreogràfica i allò que busca promoure la dramaturgia diferencial, cal deturar-nos a resseguir una crítica que s'ha fet a la posició mallarmeiana i (hiper) diferencialista per part de la crítica feminista i de la teoria de la dansa, en relació amb la seva potència política i històrica. Aquesta crítica s'haurà de tenir en compte de cara a proposar la dramaturgia de la diferència com a eina de creació coreogràfica per a la contemporanietat.

En el seu perspicaç estudi sobre *Divagations*, Mary L. Shaw assevera que per Mallarmé la dansa, «com la poesia, produeix semiòsi»: és un sistema semiòtic basat, emperò, en el més *ideal* dels signes ja que «sols el significat és donat; el lector és lliure d'escollir el significat» (1988: 4). Shaw aclareix que Mallarmé diferencia la poesia —les paraules d'un poema— de la dansa, en la mesura que en aquesta darrera «és gràcies a la *presència física*, concreta [del ballarí] que l'espectador pot dur a terme l'“operació” teatral de la il·lusió» (ibíd.: 6). En altres paraules, Mallarmé assevera que els cossos de les ballarines «de fet, incorporen materialment allò que signifiquen» (ibíd.: 4). Per aquesta raó, en darrera instància, això permet a l'espectador llegir les seves escriptures —els seus *poemes corporals*. Ara bé, «l'«être dansant» —*lettre dansant?*—, per Mallarmé, no és més «que emblema, i no algú» (*op.cit.*: 173); la ballarina no és ningú, és un signe que, com la blanquitud dels cignes, s'ha d'entendre com a pur, neutre i per escriure. Així, d'una banda, Mallarmé reconeix la importància de la presència i de la fisicalitat de la ballarina, però li nega la seva historicitat radical —així com la historicitat de l'esdeveniment coreogràfic i de les maneres de *llegir* els cossos. Aquesta és una crítica que fan de manera conjunta Nancy K. Miller (1991), Mark Franko (1995) i Ann Cooper (1997).³ Miller planteja que la concepció mallarmeiana-derridiana correria el risc d'«esborrar els cossos de subjectes socials diferenciats» (1991: 83). Ann Cooper, per la seva banda, criticaria que insistir excessivament en l'esborrament (Derrida) o el velament (Mallarmé) del cos històric i contextual de la ballarina restaria força a «aquest procés de fer (presència) enmig del desfer (absència) [que] permet una estratificació de sentits visuals, kines-tètics i culturals en els quals cossos, sexualitats i identitats poden començar a reescenificar els termes de la seva aliança» (1997: 98). En conseqüència, la dramaturgia diferencial ha de vetllar perquè la marca de la historicitat del cos no s'esborri i s'eclipsi del tot, sinó que es reescriu i es renegocia.

La dramaturgia de la diferència en Loïe Fuller

Com a cas d'estudi per a exemplificar la dramaturgia diferencial voldria relançar la pràctica dansística de la ballarina estatunidenca Loïe Fuller (1862-1928). En les albors del que esdevindria la dansa moderna, el projecte artístic de Loïe Fuller va trastocar de cap a peus l'ontologia de la dansa, així com el règim de visibilitat en l'espectacularitat finisecular. Si bé seria possible analitzar les estratègies dramaturgiques en artistes més recents (com Xavier

3. Aquestes crítiques són dirigides envers la concepció de la dansa que Derrida sembla abraçar a «Chorégraphies» (1992) i que radicalitzaria els postulats mallarmeians.

Le Roy, Phia Ménard o Volmir Cordeiro), el cas de Loïe Fuller és especialment eloqüent i mostra una genealogia *alternativa* a la història de la dansa vinculada a tendències més identitàries, des del segle XIX als nostres dies.

Al llarg del transcurs de la dansa moderna (especialment en els seus inicis) es desenvolupa una «ideologia estètica» al voltant de l'«autoexpressió» que, com diu Bojana Cvejić, «proclama emancipació a través de l'experiència del cos de la seva pròpia veritat com a naturalesa» (2015: 19). L'exemple per antonomàsia és la proposta artísticovital d'Isadora Duncan (1878-1927), ballarina estatunidenca que va ser col·laboradora de Fuller durant un breu temps. El projecte de Duncan representa perfectament la voluntat d'autoexpressió que, segons Cvejić, respon al «procés de subjectivació en la primera dansa moderna, que vinculava el cos i el moviment amb l'experiència subjectiva» (ibíd.). Aquest procés de subjectivació, d'expressió de la veritat i de la naturalesa pròpia, era reforçat per la centralitat del solo com a forma predilecta de la primera dansa moderna.⁴ En els solos moderns, en paraules d'Alessandro Pontremoli, la «creació corèica coincideix, en la major part dels cassos, amb la dinàmica corpòria del seu mateix creador» (2004: 92), és a dir, que per Duncan (i per altres creadors del moment) el solo era un espai fonamentalment autobiogràfic. El dispositiu escènic duncanianà i la seva dramaturgia, fossin a l'aire lliure o en un espai més teatral, solien compondre's per a expressar la veritat íntima de la ballarina, que residia en el seu plexe solar, com solia advertir Duncan. La nuesa d'elements escenogràfics, la translucidesa de la seva roba o la impetuositat de la música que la movia (sovint Chopin o algun compositor romàntic) pretenien donar compte de la seva voluntat que «“la carn esdevingui lluminosa i transparent”, mirall de la divinitat que l'atravessa» (ibíd.: 28). Isadora Duncan es va decantar per posar en marxa una dramaturgia de tall més identitàri que aniria *en contra* de (o senzillament tractaria de contrarestar) l'ontologia de la dansa que hem esbossat amb Lepecki i Derrida, en la qual l'origen de tota presència remetria sempre al «joc de les diferències», a un origen anàrquic. Duncan i el seu gest artístic pretenien que la seva presència es remetia en darrera instància a un origen únic: la seva veritat originària, el seu «jo interior». En la seva obra *The art of dance* Isadora Duncan confessa: «Sempre afegeixo als meus moviments una mica d'aquella continuïtat divina que dona a totes les coses de la Natura la seva bellesa i vida» (Pontremoli, 2004: 28). I, certament, per Duncan hi havia una «continuïtat divina» entre la veritat originària que la dansa li permetia expressar amb una idea de natura i bellesa femenina transcendental, que ella també encarnava. En un complex sistema de referències, correspondències i representacions, la dramaturgia duncaniana portaria els seus dispositius artístics cap a la lectura següent: a través de la dansa, Duncan no només *era* allò

4. Aquesta afirmació, per bé que certa, no pot oblidar que el solo era tant una preferència com una condició, en la mesura que, a l'inici de la dansa moderna (finals de la dècada dels vuitanta del segle XIX), materialment les dones creadores tampoc no disposaven del suport i del finançament necessari per liderar projectes escènics de major envergadura. Posteriorment, figures com Fuller o Duncan van disposar d'aquest suport, però en molts casos seguien preferint la forma solística —en el cas de Duncan, la del recital o concert que, com assenyala Pouillaude (2009: 149), insistia en l'experiència dansística com a expressió de la veritat pròpia enfront de l'art com a artífici i ficció. Sobre el solo en la primera dansa moderna, recomano la lectura del llibre col·lectiu, editat per Rousier (2002), així com la conferència de 2009 de Roberto Fratini.

que ballava sinó que, a partir de la seva singularitat dansística, aconseguia expressar l'universal de la Bellesa, de la Naturalesa i, fins i tot, «l'essència metafòrica de la naturalesa de la dona, la dona-com-a-naturalesa» (Franko, 2019: 30).

De manera sensiblement distinta, Loïe Fuller va plantejar el seu projecte dansístic des d'una dramaturgia de la diferència que aprofitava fins a les darreres conseqüències allò que l'ontologia de la dansa ofereix en el pla material i fenomenològic.



Figura 1. Loïe Fuller movilitzant el vestit de la *Danse serpentine* l'any 1902.



Figura 2. L'anomenat «effet de coquillage» que creava Fuller en girar sobre si mateixa.

Cap al novembre de 1892, Loïe Fuller presenta la *Danse serpentine* a Les Follies Bergère de París—la seva versió particular de l'*skirt dance*, un número de varietats que es va popularitzar als Estats Units i a Europa a finals del segle XIX. Aquesta peça, matriu de la majoria d'altres creacions escèniques de Fuller, consistia en la mobilització d'una faldilla amb uns llargs vels —sovint lligats a unes vares— que la ballarina feia girar pels aires. Realçada per l'ús de la luminotècnia, produïa l'efecte de la *desaparició* del cos de la ballarina i donava pas a una forma aòrgica de vels en moviment que l'engolien i evocaven una miriada de figures. Com recullen els documents de l'època i els escrits d'importants autors, en el cos dansant de Fuller emergia una multitud dinàmica de figures i d'aparicions: cossos humans o quasi humans (fades, nimfes), però també no humans (papallones, conquilles, l'oratge, l'electricitat, etc.).

A diferència d'Isadora Duncan, les danses fullerianes partien d'una dramaturgia, d'una organització del dispositiu escènic i de la mirada de l'espectador, que en cap cas no pretenia referir a aquell origen únic, a la *veritat íntima* de Loïe Fuller. Més aviat la presència i el cos de Fuller eren escamotejats dins d'un remolí de vels, o bé eren difractats fins a no saber exactament *qui* era Loïe Fuller —aquest és el cas dels nombrosos aparells escenotècnics, patentats per Fuller, que duplicaven la seva figura a través de miralls (fig. 3 i 4).

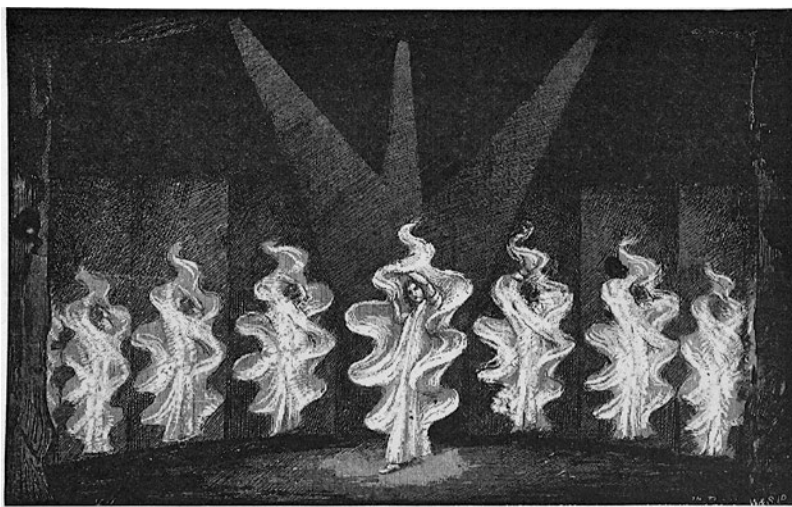


Figura 3. Il·lustració aproximada dels experiments de desdoblament de Loïe Fuller.

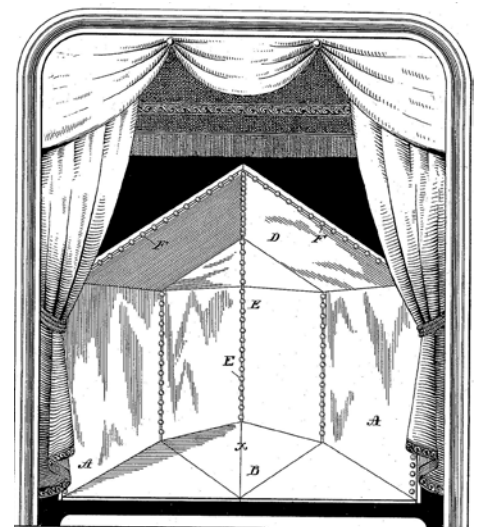


Figura 4. Mecanisme de miralls, patentat als EUA l'any 1895 per Loïe Fuller.

Tots els elements apuntaven al plantejament que en el centre del remolí de la *Serpentine* hi havia un buit o, més aviat, la fantasmagoria i la diferència; hi havia un cos sempre diferit, sempre diferent, secretament promès. De fet, per la ballarina el cos no seria la seu de la identitat o de l'immutable ésser femení, sinó precisament aquesta promesa diferida: «Què és el cos del ballarí — es pregunta Fuller— si no un instrument pel qual llença en l'espai vibracions, onades de música que li permetran d'expressar totes les emocions humanes» (Baril 1977: 37). El cos del ballarí llança —i, podríem dir, es llança en l'espai— una multitud de figures, d'altres, que (*no*) són ell. És un cos que projecta figures, així com esdevé pantalla de projecció de les figures de l'altre; i, així,

en una dinàmica sense «cap lloc de referència», deia Paul Adam (1893: 136), fins al final de la seva dansa. Aquesta dinàmica diferencial és el que sembla emfasitzar Jacques Rancière a l'hora de parlar de Fuller: més que les figures concretes i definides, Rancière veu en la *Serpentine* que «el cos s'abstreu de si mateix, dissumula la seva pròpia forma en el desplegament dels vels, tot dibuixant més aviat l'envol que l'ocell, l'arremolinament abans que l'onada, l'eclosió abans que la flor. Allò imitat de cada cosa és l'esdeveniment de la seva aparició» (Rancière 2011: 127). Concebut així, el cos ja no tindria una «forma pròpia», ja no seria *un* cos propi; o, si ho fos, ho seria tal com en parlava recentment Anne E. Berger: «el “corps propre” com a cos viscut/viu [lived-in/live] és altre cop *un* cos singular, la qual cosa no vol dir un únic cos, tancat en si mateix» (2019: 132).

Ara bé, al meu entendre, el projecte coreogràfic de Fuller va més enllà de la voluntat —que Fratini associa a Forsythe, però també li escau a Fuller— «d'invalidar qualsevol projecte de trobar rostres, cossos i veritats originàries sota la màscara que (*no*) és la dansa en si, i dedicar-se a *revelar-la* en el veritable sentit de la paraula (reemplaçant els seus vels tradicionals amb altres vels; alliberant la seva potència de màscara)» (2018a: 25). La importància del projecte fullerià va més enllà precisament perquè en la invalidació de trobar veritats originàries i en el diferiment del seu cos promès a l'altre, hi ha un gest polític molt potent, que Ann Cooper definia més amunt com una reescenificació dels significats visuals, kinestètics i culturals dels cossos, les sexualitats i les identitats.

El cos de Loïe Fuller era llegit d'una manera ben concreta en el París del *fin-du-siècle*: com una dona forana, grassa, poc atractiva i, a partir del tombant de segle, obertament lesbiana. Aquesta consideració no és un supòsit sinó que es pot inferir pel fet que, a diferència d'altres artistes de l'època, Loïe Fuller gairebé mai no era la model dels cartells o del marxandatge (llums decoratius, figuretes...) de les seves peces. De fet, en les seves memòries, Fuller narra un episodi d'una nena que, després d'una funció, va anar a conèixer-la amb la seva mare. Fuller explica que, en veure-la, l'infant es va quedar en xoc i amb descrèdit va dir a la seva mare: «No és ella. Aquesta és una dona grassa i jo el que he vist era una fada». La resposta de la ballarina li ho va confirmar: «Tens raó, estimada. No sóc Loïe Fuller» (Cooper 2013: 118). Aquesta anècdota no és sinó la punta de l'iceberg d'un règim de visibilitat misogin i heteropatriarcal que la ballarina va haver d'afrontar i que a través de l'alteració, la fantasmagoria i la il·lusió escènica va aconseguir tergiversar. Per bé que certament Fuller creava una escena de fascinació i d'encanteri entre el públic adult i l'infantil,⁵ no podem obviar que en pujar a l'escenari, la lectura patriarcal es posava en marxa. Al final, el cos de Fuller, com qualsevol text, «no respira mai completament a soles (per molta pena que això produeixi), [no] es dona mai verge, sense que alguna cosa *escrigui*, a una mirada verge, la seva lectura és sempre entabanadora, sotmesa a programes

5. Julie Townsend (2010: 83, 87) recorda que va ser precisament Loïe Fuller, pel seu tipus de proposta artística, qui va obrir la porta i normalitzar la presència de dones i infants a Les Folies Bergère, en un moment on era del tot infreqüent. També va reforçar la idea que les dones podien presentar peces artísticament agosarades més enllà de les *danses nues*.

de reconeixement, a inversions de força (control, expropiació, reapropiació, discriminació, plusvàlua, etc.)» (Derrida 2021: 42-43). El cos —escrit o *pre/e/ scrit*, podríem dir— és sotmès al programa de reconeixement, de control i d'expropiació patriarcal del París finisecular, que prescrivia quins cossos podien ser vistos, què podien fer en l'espai públic, com podien moure's, etcètera. El cos de Fuller portava en si una historicitat i una contextualitat radicals, formava part de la prosa del món, del text ja sempre present en cada cos. Però aquesta era *una* de les escriptures inscrites en el cos de Fuller que la seva dramaturgia diferencial va encarregar-se de subvertir i de reescriure.

Cal deixar clar que el gest de reescriptura de Fuller és abans de tot una excriptura, com diria Jean-Luc Nancy (1992). Nancy reclama que «il faut d'abord passer» per «l'excripció del nostre cos», és a dir, «la seva inscripció-defora, la seva posada fora-text com el moviment més propi del seu text» (*op. cit.*: 14). A partir d'aquest gest és possible veure la dimensió política de l'arxiescriptura; d'una ex/scriptura que, sobre del text preescrit, no cessa de dir «Això (no) és el meu cos» —com repetirien alhora Françoise Collin i Olga Mesa.

L'escriptura corporal de Loïe Fuller, impossible de resumir en tant poc espai,⁶ trastoca els textos i les formes de llegir de diverses maneres —capgira allò que s'espera d'una ballarina a Les Folies Bergère. La dramaturgia diferencial de Fuller disposa l'escena perquè ens adonem que el cos de la ballarina és sempre més d'un, com formulava Berger. En la *Dansa serpentina* apareixen alguns dels *altres*, de les altres figures que habiten en el cos dansant de la ballarina. Alguns d'aquests altres o d'aquests altres cossos, contradiuen les formes d'entendre el cos femení. D'una banda perquè, a diferència d'Isadora Duncan, Loïe Fuller no es vincula (o no exclusivament) amb una concepció de la feminitat que estaria vinculada a la naturalesa i a allò natural. Encara que la ballarina es vinculi amb alguns elements naturals (per exemple, la papallona, el lliri o el mar; títols de peces seves, per cert), també es va associar a elements no naturals i tecnològics (com ara l'electricitat⁷). La versió estàtica i carismàtica de la natura (i de la feminitat) que Isadora Duncan pretén representar, contrasta amb com Fuller incorpora la natura, ja no:

com a decorat, com a forma o com a imatge representada, sinó més aviat en la seva qualitat de força generadora de formes depurades i movents [...] L'esborrament de la natura naturada en profit de la natura naturant condueix així a l'elaboració d'una nova veritat [...] Per a Loie Fuller aquesta qüestió es posa paradoxalment quant al seu propi cos. Com més desapareixia com a forma, com més s'esborra darrera i dins del vel, més la seva dansa s'apropa a la veritat que ella cerca: l'energia espiritual esdevinguda visible. (1994: 258-59)

De la mateixa manera, la natura que emergeix de la *Serpentine* no consisteix només en figures que s'associen a la feminitat i a la passivitat —per exemple, l'úter, la flor, la conquilla. L'escriptura corporal de Fuller es dona també com a

6. Recomano les obres de Townsend (2010) i Garelick (2007), i els capítols dedicat a la creadora a Rancière (2011) i McCarren (1998).

7. A causa de la seva inventiva en l'escenotècnia i la rapidesa dels seus moviments van posar-li el sobrenom de *fée électrique* i la van associar amb noves tecnologies com el cinematògraf o la revolució mecànica del *fin-du-siècle*.

flama, llampec o guisarma —elements que s'associarien a la masculinitat. També s'hi associaria el fet que la coreografia de Fuller oscil·la entre totes aquestes figures a voluntat: no seria passiva respecte a l'esdeveniment sinó que, activament, el sotmetria a tota mena de deformacions, incineracions i espedaçaments. A tot això cal afegir-hi una altra consideració: fins ara hem vist que l'escriptura corporal de la ballarina feia emergir una multitud de cossos i de figures de tot ordre *sobre* seu —les quals descentraven la representació típica de la feminitat, com s'ha apuntat. Però Fuller torna a anar més enllà i ens demana que repensem els propis límits i contorns realistes i humans del cos. Més enllà del fet la ballarina posa en marxa una mímesi que amb prou feines podríem titllar de figurativa, la coreografia fulleriana no es redueix als límits convencionals del cos humà sinó que, com descrivia Paul Adam, «el seu cos [...] el cicle suprem de les mussolines agitades [...] s'eleva en l'espai, s'hi immisceix, s'hi casa tota» (1897: 158). En la *Danse Serpentine*, així com en *Le Lys* o *La Mer* (fig. 6), punts àlgids del seu desenvolupament de la luminotècnia i la indumentària, el cos de la ballarina s'indecidia amb l'espai, esdevenia ella mateixa espai. L'escriptura corporal de Fuller ja no es limitava al seu cos humà, sinó que coreografia tot l'espai que ella estava essent. A «L'action restreinte» Mallarmé sembla descriure precisament aquest aspecte de l'espectacle fullerià:

Escenari, aranya, obnubilació de teixits i líquüefacció de miralls, en l'ordre real, fins a salts excessius de la nostra forma entelada al voltat d'una suspensió, dempeus, d'estatura viril, un Lloc es presenta, l'escena, engrandiment de l'espectacle de si [du spectacle de Soi] davant de tothom; allà, gràcies a la intermediació de la llum, la carn i dels riures, el sacrifici relatiu a la personalitat de la inspiradora s'assoleix completament o, en una estranya resurrecció, s'acaba. (1897: 257-258)



Figura 5. Loïe Fuller a *La danse blanche* (c. 1898).



Figura 6. Una de les ballarines de Loïe Fuller emergint de les ones de seda a *La mer* (1925).

La flama, l'urpa o l'oratge emergien més enllà del tors, dels braços o de les cames de Fuller, ja que tot ella era «escenari, llustre, obnubilació dels teixits i liqüefacció de miralls, en l'ordre real». Aquest passatge, d'una banda, confirma l'apreciació d'Adam que, en l'espectacle fullerià, no es presenta un cos sinó «un Lieu». També fa explícita la dramaturgia diferencialista —és a dir, no identitària— que podríem associar a Fuller. És possible, de fet, analitzar la *Danse Serpentine* en els termes escaients de «L'action restreinte»: la *Serpentine* no seria més que una forma d'«spectacle de Soi» ben particular, en la mesura que no s'hi dona més que el «sacrifici relatiu a la personalitat de la inspiradora»; aquest sacrifici «culmina completament» o «en una estranya resurrecció, s'acaba». La dramaturgia fulleriana més aviat orquestra un velament d'un si [Soi] idèntic, únic i transparent. Més aviat, l'espectacle de Fuller és un espectacle de seda (*soie*), on es difuminen els límits entre masculí i femení, entre cos i espai, entre humà i no humà, entre inspirador i lector. D'aquesta manera per desfer-se d'una identitat imposada, en comptes d'abraçar-ne una altra, la ballarina reprova la idea d'identitat *in toto*. D'aquí que ens permetem concloure amb Cixous i Derrida que, per Fuller, «acabar amb el vel és acabar amb si» (1998: 40); és posar en marxa la dramaturgia diferencial que sacrifica la idea d'ella mateixa, per abraçar la potència de la seda.

A través de la seda i la llum, l'operació poètica de Fuller mostra que clarament és la coreografia la que dona llum al cos i no a la inversa. Un cos dansant que ens ha demostrat que és més d'un cos, així com més que un cos, tal com el concebem comunament. És des d'aquestes coordenades que podem reinterpretar allò que formulava Mallarmé a «Ballets» (1897: 173):

la ballarina no és una dona que dansa, pels motius juxtaposats que no és una dona sinó una metàfora que resumeix un dels aspectes elementals de la nostra forma, asta, copa, flor, etc, i perquè ella no dansa, suggereix [...] amb una escriptura corporal allò que requeriria paràgrafs en prosa dialogada o descrita: poema alliberat de tot aparell de l'escriba.

La dramaturgia diferencial que posa en marxa la ballarina la porta a fer volar pels aires les formes d'aparèixer i de ser mirada com a dona. Certament, hi ha qui veu en les obres de Fuller una espècie de dessexualització i, com Mallarmé, dirien que Fuller ja no és una dona sinó una metàfora. Jo soc més partidari d'entendre que la *danseuse* és molt més que una dona o és ben diferent d'allò que se li ha prescrit com a dona. Així, com assevera Townsend amb raó, «el que apareix com un esborrament del gènere també exposa un sexe femení canviant, movedís» (2010: 87). Allò que el públic i la mirada patriarcal s'esperava veure, és negat. Amb sorpresa, Paul Adam (1893: 136) exclamava que veure Loïe Fuller ballar era «veure l'ésser humà descorporificar-se [sic], estendre's». Ara bé, es podria dir que aquest estendre's no era tant una *descorporificació* o una dessexualització, sinó una reescriptura de la concepció de cos i de sexualitat que es tenia en el moment. Una reescriptura del cos que no només diferia de l'esperada (i sovint volguda) sinó que, contràriament, la feien «indisponible per a la mirada masculina heterosexual» (Townsend, 2010: 87).

Per últim —i ja concloent— precisament és perquè la dramaturgia en la *Serpentina* i en les peces de Fuller *potencia* l'element escriptural de la dansa, que podem assumir la fórmula mallarmeiana i concebre que l'operació creativa de Loïe Fuller ja *no és* una dansa sinó literalment una *coreografia*. És una escriptura corporal que explota la seva potència poemàtica —de poema sense l'«aparell de l'escriba», és a dir, sense una paraula fixada, castradora i sobirana sobre la carn.

Espero haver exemplificat suficientment com la dramaturgia de la diferència s'alia amb la coreografia per reescriure les concepcions ordinàries de què són i què poden els cossos, la sexualitat i la dansa. El cas paradigmàtic de Loïe Fuller —paradigmàtic per no poder-se repetir igualment en un altre context— ens ensenya que l'estratègia diferencial opera precisament en un context radicalment singular i que té la capacitat de subvertir formes històriques de percebre i de llegir els cossos. L'escriptura corporal de Fuller no nega, sinó que s'empelta en una constel·lació d'escriptures (i de prescriptures) i les passa per l'operació de la *différance*, la qual cosa transforma radicalment la presència de la ballarina sobre l'escena (i sobre l'escena de la història). De fet, és d'aquesta manera com la teòrica Peggy Phelan interpreta la carta que Gab Sorère, la parella de Fuller, envia a la seva estimada, on li confessa «Mai et veig tal com ets» (Desmond, 2001: 418). En comptes d'entendre la frase com una lamentació, Phelan mostra la potència política de l'estratègia diferencial de Fuller i com aquesta comporta una invitació radical a una ètica del respecte, és a dir, insistir a «seguir mirant —històricament, eròticament, imaginativament, espiritualment» (ibíd.: 419). Concebre la coreografia, avui també, com una escriptura, des del pensament de la diferència, no seria més que aquesta insistència a continuar imaginant cossos i danses possibles, i a centrifugar les formes de concebre la dansa i el cos que balla envers l'esdevenidor.



Fonts de les imatges

- FIGURA 1. Fotografia de Frederick W. Glasier (c. 1902), recuperada de la Library of Congress <<https://www.loc.gov/item/96514367/>>
- FIGURA 2. Fotografia de Samuel Joshua Beckett (1900), recuperada de Wikimedia Commons <<https://bit.ly/49rpTAJ>>.
- FIGURA 3. Dibuix extret de l'article de M. Griffith a *The Strand Magazine*, recuperat de <<https://bit.ly/3FPUj27>>.
- FIGURA 4. Patent de Loïe Fuller extreta de Google Patents <<https://patents.google.com/patent/US533167A/en>>
- FIGURA 5. Fotografia (c. 1898) d'autor desconegut (associat a Taber Prang Art Company), recuperada de la New York Public Library Digital Collection <<https://bit.ly/3QzDIKk>>.
- FIGURA 6. Fotografia (1925) d'autor desconegut, recuperada de la California Digital Library. <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/tf9b69p49t>>

Referències bibliogràfiques

- ADAM, Paul. «Critique des mœurs». *Entretiens Politiques et Littéraires*, núm. 36, 1893, p. 135-137.
- BARIL, Jacques. *La danse moderne: d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*. París: Vigot, 1977.
- BARKO, Carol. «The Dancer and the Becoming of Language». *Yale French Studies*, núm. 54, 1977, p. 173-187. <<https://doi.org/10.2307/2929995>>. [Consulta: 28 novembre 2022]
- BAUER, Bojana. «I. De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller ». A: Stefano Genetti, Frédéric Pouillaude i Chantal Lapeyre (eds.). *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. París: Hermann, 2018, p. 81-96.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. «Sexuar las diferencias». *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 14. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008, p. 173-187.
- BERGER, Anne-Emmanuelle; VRÁBLÍKOVÁ, Lenka. «Live body: an interview with Anne Emmanuelle Berger». *Parallax II*, núm. 25 (2019), p. 119-136. <<https://doi.org/10.1080/13534645.2019.1607235>> [Consulta: 02 desembre 2022]
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. París: Galilée, 1998.
- COLLIN, Françoise. «Praxis de la différence: Notes sur le tragique du sujet». *Les Cahiers du GRIF*, núm. 46 (1992), p. 125-141.
- COLLIN, Françoise. «Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes». *Futur antérieur* (Suplement: Féminismes au présent) (1993), p. 205-218.
- COOPER, Ann. «Incalculable Choreographies». A: *Choreographing Difference*. Hannover: Wesleyan University Press, 1997, p. 93-119.
- COOPER, Ann. *Traces of light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- CVEJIĆ, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967a.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967b.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. París: Éditions de Minuit, 1972.

- DERRIDA, Jacques. «Chorégraphies». A: *Points de suspension. Entretiens*. París: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Scribba*. Santiago de Xile: Qual Quelle [1a ed.: 1978].
- DESMOND, Jane (ed.). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- FRANKO, Mark. «Mimique». A: E. W. Goellner i J. S. Murphy (eds.). *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, p. 205-216.
- FRANKO, Mark. *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- FRATINI, Roberto. «Por una dramaturgia silenciosa (1): la desconfianza en los movimientos del texto». *Reflexions entorn de la dansa*, núm. 3. Barcelona: Mercat de les Flors, 2008, p. 18-23.
- FRATINI, Roberto. «La dansa de “solo”: forma principal de la modernitat, la dialèctica entre el Món i el Jo — De La Mort del Cigne a La Ribot». Barcelona: Mercat de les Flors, 2009-2010.
- FRATINI, Roberto. «Por una dramaturgia silenciosa (2): danza, escritura, figura». *Reflexions entorn de la dansa*, núm. 4. Barcelona: Mercat de les Flors, 2010, p. 38-41.
- FRATINI, Roberto. *A contracuento: la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2012.
- FRATINI, Roberto. «Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción». A: Roberto Fratini i Magda Polo Pujadas (eds.). *El cuerpo incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa, 2018a, p. 11-55.
- FRATINI, Roberto. «Por una dramaturgia silenciosa». A: *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*. Ciutat de Mèxic: Paso de Gato, 2018b, p. 185-212.
- GARBAYO MAETZU, Maite. *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardo-franquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- GOLDGABER, Deborah. *Speculative Grammatology: Deconstruction and the New Materialism*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2021.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*. París: Minuit, 2017 (2004).
- LACAN, Jacques. *Autres écrits*. París: Seuil, 2001.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova York / Londres: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. «Inscribing Dance». A: André Lepecki (ed.). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p. 124-139.
- LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. París: Stock, 1994.
- MALABOU, Catherine. *Changer de différence: le féminin et la question philosophique*. París: Galilée, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. París: Eugène Fasquelle, 1897.

- MCCARREN, Felicia. *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- MILLER, Nancy K. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. Nova York: Routledge, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. París: Métailié, 1992.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. Londres / Nova York: Routledge, 1993.
- PONTREMOLI, Alessandro. *La danza: storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: GLF Editori Laterza, 2004.
- POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. París: Vrin, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. «La danse de lumière». A: *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011, p. 119-136.
- ROUSIER, Claire (dir.). *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse, 2002.
- SHAW, Mary Lewis. «Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance». *Dance Research Journal* 20, núm. 1 (estiu 1988), p. 3-9. <<https://doi.org/10.2307/1478811>>. [Consulta: 24 febrer 2023]
- TOWNSEND, Julie. *The Choreography of Modernism in France: La Danseuse, 1830-1930*. Routledge, 2010.