

L'escena litigiosa de l'emancipació: una anàlisi política de la dissensió a *Mouthpiece* (2018), de Kieran Hurley

Alba KNIJFF MASSIP

Universitat de Barcelona
aknijffmassip@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Ha cursat el Grau de Llengües Modernes (especialitat d'anglès i alemany) a la Universitat de Barcelona (2019) i el Màster d'Investigació en Teoria Crítica a la Universitat d'Edimburg (2020). Les seves principals línies de recerca inclouen: el teatre britànic del segle XXI, l'ontologia de la diferència i la teoria crítica.

Resum

Quins són els mecanismes de poder subjacents en la transmissió d'un relat concret? ¿Sota quins paràmetres pot l'espai teatral esdevenir un *locus* de contestació d'aquest règim d'intel·ligibilitat, o bé un dispositiu de cooptació institucional? Partint del concepte de *dispositiu* de Giorgio Agamben i de la seva vinculació amb la noció d'*allò polític* de Jacques Rancière, aquest assaig es proposa d'indagar en el potencial emancipador de les estratègies dramàtiques que, en lloc d'estructurar la representació en una diegesi tancada, l'obren a la possibilitat del seu desajustament.

Paraules clau: Agamben, dispositiu, allò polític, Rancière, dramàtiques polítiques, emancipació, Kieran Hurley

Alba KNIJFF MASSIP

L'escena litigiosa de l'emancipació: una anàlisi política de la dissensió a *Mouthpiece* (2018), de Kieran Hurley

*Science du fait, l'histoire n'aura jamais affaire qu'au représentable.
Or n'y a-t-il mémoire que du représentable? Et toute présence s'y
traduit-elle? Si la mémoire excède le représentable, si le temps excède
sa version historique ou historicisable, n'y a-t-il pas des traces qui sont
irréductibles aux marques, à ce qui se capitalise et se récupère?*

Collin, 1993: 18

Mouthpiece (2018), del dramaturg escocès Kieran Hurley, és una obra que, tal i com indica el seu títol, conjuga vida i relat [story] en la figura cabdal del portaveu. Tota l'obra gira al voltant de la tensió dialèctica entre la vida com a fenomen experiencial purament immanent i l'art de narrar, d'historiar, com a pràctica de (re-)presentació —i, per tant, un treball *aparatós* d'ordenació i selecció curoses— que dona lloc a la *història* [story]. Teatre i experiència, vida i relat, esdevenen processos que, si bé beuen indefectiblement l'un de l'altre, es troben diametralment oposats en la fina línia que els conjuga: allò polític. El *conundrum* principal que anuncien ambdós protagonistes de l'obra: «tots tenim una història», o «alguns de nosaltres només tenim vides», ja apunta a la idea que el relat no ens és inherent, sinó que es tracta d'un dispositiu de caràcter artificios i contingent, travessat per la dimensió eticopolítica primordial donada per la seva correspondència indestriable amb les persones. Així, la proposta dramàtica de Hurley ens força a re-pensar la impersonalitat metafisicouniversalista de la transmissió simbòlica [story] des de la situació i la precarietat pròpies dels seus modes d'estructuració. Tot proposant una correlació entre el domini de l'estètica i el de la filosofia política, en aquest article s'argumentarà que el *locus* del conflicte polític desplegat a *Mouthpiece* rau en la incursió d'un element excessiu en la distribució d'allò sensible: el personatge marginalitzat de Declan, l'acte litigiós del qual suposarà tant un foraviament respecte del dispositiu policial de la representació com una afirmació del potencial polític de la dissensió.

La representació com a *dispositif*: la configuració policial de l'espai escènic

Estrenada l'any 2018 al Traverse Theatre d'Edimburg, *Mouthpiece* escenifica una trobada furtiva entre dos personatges: Declan, de disset anys, provinent d'un entorn obrer i marginal —els suburbis de Pilton de la ciutat d'Edimburg—, i Libby, que, malgrat el seu èxit juvenívol al centre cultural de Londres, compta amb una trajectòria artística fracassada que l'ha dut, als seus quaranta-sis anys, a una vida erràtica i al despropòsit. L'escenari esdevé un punt de confluència entre dues coordenades espaciotemporals: Salisbury Crag, cima de l'emblemàtica Arthur's Seat, la qual amaga la història descartada dels Radical Risings —la revolta obrera protagonitzada pels teixidors desempleats escocesos—, i la dels dos personatges que hi acudeixen, dos segles més tard, a trobar conhort. El desassossec iniciàtic del seu vincle no triga a desenvolupar-se en un interès manifest per part de Libby per la vida de l'adolescent, a qui reconeix un «talent indocte»¹ (Fisher, *The Guardian*, 2019) i potencial. La precarietat i la violència de les condicions materials i familiars de Declan instiguen en l'exdramaturga un reeiximent creatiu que culmina en «la seva elecció d'esdevenir la seva veu —la portaveu del títol» (*op. cit.*). Malgrat que la diferència de classe es fa evident des d'un principi—Declan no sap ni què és una obra de teatre, i ha estat sempre desvinculat del món de l'art—, el conflicte polític esclata quan és expropiat dels drets de l'obra, i s'adona que «ella sempre tindrà el dret de ser escoltada i ell sempre romandrà silenciàt, un pària» (*op. cit.*). Més enllà del que aparentment podria ser un mer conflicte d'interessos, o el fatalisme irònic d'una història d'amor pigmalionista desafortunada, el que ens ocupa és la incisió que la peça de Hurley obre en nocions sedimentades sobre la naturalesa d'allò polític, de l'emancipació i de la subjectivitat política.² En aquesta línia, la nostra lectura no es basarà tant en l'anàlisi del conflicte temàtic de la peça sinó en una re-consideració política dels elements dramàtics que l'estructuren.

Mouthpiece, el títol de l'obra, encapçala l'obertura de la primera escena, i Libby emmarca, a mode de preàmbul metateatral, els fets que succeiran posteriorment: «This is the beginning of the story, and it's vital. It should ideally set up the place, the world of it all [...] establish the theme and the tone, and give us a snapshot of the characters' struggles.»³ (1). L'espectador se situa, des de bon començament, en una posició de distanciament respecte de l'obra, mentre que el paratext de l'escena ja anticipa el caràcter *artificiós* de la representació. D'entrada, és rellevant detenir-se en dos punts: primer, en l'ambigüitat del significat de 'Mouthpiece', que en anglès fa referència tant a un aparell [*apparatus*] de transmissió, com a la persona o organització que parla en representació d'una altra (*ODE* 2015); segon, en el caràcter metateatral de l'escena, a partir del qual es produeix un estranyament respecte de la diegesi teatral. Per tal de desengranar la imbricació entre *portaveu* i

1. La traducció de la ressenya és responsabilitat nostra.

2. L'interès per la intersecció entre la teoria política i noves metodologies d'anàlisi dramàtica s'albirava en la publicació de referència de: Liz TOMLIN. *Political Dramaturgies...* I també a: Tony FISHER i Eva KATSOURAKI (eds.). *Performing Antagonism...*

3. Kieran HURLEY. *Mouthpiece*.

dispositiu de transmissió suggerida d'antuvi en el títol de l'obra, és precís que ens detinguem breument a exposar l'anàlisi que en fa Giorgio Agamben.

A *Che cos'è un dispositivo?* (2006) Giorgio Agamben vincula l'origen etimològic del terme 'dispositiu' (ll. *dispositio*) a la noció grega de l'*oikonomia*: «l'amministrazione dell'*oikos*, della casa, e, piú generalmente, gestione, *management*» (15). En aquest context, defineix els dispositius com una sèrie de pràctiques i estratègies orientades a «governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini» (20). Aquesta perspectiva contribueix a conceptualitzar l'estratègia dramàtica de l'estranyament [*Verfremdung*] com un dispositiu que, en efecte, distribueix els papers dels personatges a l'espai escènic i en governa la seva actuació en funció de la seva utilitat en la trama/*fabula*. Ho veiem en el fet que Libby no només anticipa i configura, segons les normes del drama aristotèlic clàssic, allò que esdevindrà en escena:

LIBBY: After the set-up comes the moment where your character must make a decision to do something that changes their reality [...] This moment is sometimes called the «break into two» after the moment we break into act two in a traditional three act structure. (12)

sinó que, aquesta disposició [*dispositio*], crea un eix de referencialitat regulatiu, això és: una llei que ha de ser necessàriament reforçada [*enforced*] i reforçable [*enforce-able*]:⁴

LIBBY: The midpoint. The clue is in the title really; this bit is about halfway through. Depending on the story you're telling, everything at this point should be either brilliant, or terrible [...] The image at the midpoint should be a reversal of how the story will end, if you're really playing it to the letter of the *law* (41, l'èmfasi és nostre).

En sostreure's de la diegesi teatral —i en des-incorporar-se com a *actant*/actriu per operar com a demiürga—, Libby anticipa, a mode de *coup de force* performatiu, el conflicte que es desencadenarà a la segona part de l'obra. La idea que Libby governa l'espai escènic és emfasitzada, en múltiples ocasions, tant pels interludis parentètics autoreflexius —com hem vist més amunt—, com per l'esceno-grafia: les projeccions textuais revelen que tot allò esdevenible és producte del que ella està escrivint. En aquest sentit, ambdues estratègies semblarien apuntar al caràcter artificios de la representació teatral i a la dimensió econòmica del dispositiu de l'escriptura —retornant a Agamben: a la seva capacitat de capturar i governar el comportament dels individus.

Ara bé, a propòsit d'analitzar la força d'execució [*enforce-ability*] que confereix a la veu de Libby una centralitat autoritària, i a fi d'entendre la relació de desigualtat que travessarà ambdós personatges, haurem de determinar-nos en el concepte de «la lògica policial» de Jacques Rancière.

4. Vegeu: Jacques DERRIDA. «Force of Law: The Mystical Foundation of Authority». En concret: p. 6.

La policia, com afirma a *La mésentente*, no és simplement l'aparell de l'Estat encarregat de mantenir l'ordre públic sota «coups de matraque» (Rancièr 1995: 51), sinó que és un ordre més general d'organització:

[...] un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit [...] La police n'est pas tant une «disciplinarisation» des corps qu'une *règle de leur apparaître* (Rancièr 1996: 52, el meu èmfasi).

La proposta rancièr iana d'un règim policial que actua, a priori, com a principi distributiu d'allò sens/tible, ens permet albirar l'estatus dogmàtic de la llei del drama aristotèlic clàssic —encarnada, tal i com ho acabo de puntualitzar, per la figura de Libby—. En aquesta línia podríem afirmar que la veu orquestrant de Libby opera des de la força motriu de la lògica policial rancièr iana, això és: com una reglamentació dòxica d'allò que pot aparèixer o no en escena. Així doncs, Libby s'erigeix com a figura autoritària (*autora/auctoritas*) no tant perquè disposi d'un poder executiu sinó perquè estableix un determinat règim de visibilitat que organitza, a priori, «what presents itself to sense experience» (Rancièr 2004: 13). Així ho veiem en l'estratificació escènica, on conflueixen les acotacions escèniques projectades, el discurs de Libby, i la consegüent actuació de Declan:

LIBBY, *listening to recordings. She begins to type.* / *Projected text:* alright wee yin? / DECLAN: alright wee yin [...]? (33)

LIBBY: I write: He screams. / *He screams.* [...] / I write: Slumped on the floor, Declan sobs, alone. / *Projected text:* Slumped on the floor, Declan sobs alone. / *Slumped on the floor, Declan sobs, alone.* (58)

A partir d'aquesta concordança entre la *fabula* i els esdeveniments, l'escena és conformada com un cosmos ordenat, on cadascú interpreta el paper que li és propi. En aquest sentit, la disposició [*dispositio*] escènica respon a la lògica policial rancièr iana, «qui distribue les corps dans l'espace de leur visibilité ou de leur invisibilité» (Rancièr 1995: 50), en la mesura que estableix una concordança violentament harmònica entre els seus «modes d'être, modes du faire, et modes du dire qui conviennent à chacun» (*ibíd.*). Libby emprà l'escriptura com un dispositiu regulatiu d'allò que *pot o no esdevenir visible o perceptible* a l'espai escènic, tot governant l'experiència transmissible a l'audiència.

Recapitulant, el distanciament que s'interposa entre la llei de la *fabula*, d'una banda, i els fets que succeeixen dins de l'espai escènic, de l'altra, contribueixen en la nostra conceptualització de la representació teatral com un *dispositiu policial*: això és, com una estratègia de govern que organitza els esdeveniments sota una lògica compartimentadora. En aquesta línia, el fet que Libby citi la llei clàssica del drama no és merament una estratègia de

Verfremdung, tal i com podríem concloure si ens atenguéssim al seu caràcter metateatral, sinó que esdevé un dispositiu central en l'estructuració política de l'obra, atès que el seu distanciament diegètic l'erigeix com a figura demiúrgica i, com a tal, dota la seva paraula d'un caràcter performatiu reglamentari. És així com ens n'informa la frase conclouent: «Some things are just rules. There are rules to make things work and this is no different, really» (1).

L'escena de la discòrdia

Després d'aquest primer moment, però, l'espai escènic deixa de ser una harmonia cosmo-lògica —«una distribució policial de l'espai dels cossos disposats en el seu lloc i assignats a la seva funció» (cfr. Rancière 1996: 49)— per donar peu a la *discòrdia*: quan Libby fa explícit el seu interès per la precarietat de la vida de Declan, en la seva primera trobada al cafè de New Town, el barri modern i *posh* d'Edimburg.

DECLAN: I'm sorry to disappoint you right, but I dinnae have a story.

LIBBY: Everyone has a story.

DECLAN: Naw. Some ay us just have lives.

Beat (13).

Allà on Libby veu quelcom relatable (a *story*), Declan hi veu que «Alguns de nosaltres només tenim vides» (*ibíd.*). El *conundrum* que es presenta entre ambdós personatges revela una diferència fonamental entre la posició enunciativa de l'*autora/auctoritas* (Libby) i aquella de l'actor (Declan); una diferència a partir de la qual s'establirà el règim de desigualtat amb què Declan serà des-autoritzat i invisibilitzat. A un nivell més profund, la diferència que escindeix Libby i Declan en una distribució simbòlica de desigualtat és el valor atribuït a la paraula (el *logos*); mentre que la qualitat creadora (*poètica*) de la paraula de Libby permet una transcendència objectivant, Declan sembla destinat a la mera reproducció de la vida mateixa, irreductible a un ordre de significació simbòlica. El que suggereixo, en resposta a les crítiques que hi entreveuen un paral·lelisme amb la colonització,⁵ és que se'ns planteja una desigualtat molt diferent a la socioeconòmica o a la cultural, i també una de molt més profunda: no és que Libby s'apropriï d'una història que no li pertany, és que en el règim d'intel·ligibilitat hegemònic, Declan no té capacitat d'actuació. Dit d'una altra manera, Declan no és ex-propiat d'una experiència preconstituïda: són els paràmetres constitutius d'aquesta última que impedeixen la seva enunciació i que, per tant, necessiten d'una reconfiguració.⁶ Reprenent la distinció platònica entre els cossos destinats a la mera supervivència, dotats d'una veu in-articulada —el *conatus*, la *phoné*— i els cossos que poden ser *més que cossos* i que són capaços d'articulació discursiva —el *logos*—, la desigualtat entre Libby i Declan planteja una qüestió d'agonisme

5. Vegeu la ressenya de Mark Fisher:

<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/09/mouthpiece-review-traverse-edinburgh>.

6. «The 'class' of the *sans-part* expresses not unity, then, but on the contrary a disjunction, namely, between an assigned identity and an impossible identification» (Bon-Hoa 2020: 187).

ontologicopolític,⁷ en la mesura que la problemàtica afecta a la modalitat mateixa del seu ésser —a la seva possibilitat d'acció i d'expressió. Així ho veiem en el *midpoint* de l'obra —l'epicentre del conflicte— quan Declan impugna la negligència del procés creatiu de Libby:

DECLAN: Telling me what I can and cannae talk aboot, handing oot your fucking rules. Saying you want tae listen tae me, get my voice heard and look: you've already written my end. (55)

I decideix, en aquest moment de discòrdia, retirar el seu consentiment de co-operació:

DECLAN: Fucking watch me. Here: I withdraw my *consent*. You like that?

LIBBY: Come on that's different. That is different.

DECLAN: How?

Beat

LIBBY: Because. This is my story now. (55)

La fallida de la seva locució performativa — «retiro el meu consentiment» (*op. cit.*)— revela la distribució desigual d'enunciació, d'actuació i de parla, entre ambdós protagonistes: mentre que el retractament de Declan no té valor perlocutiu, Libby exerceix la seva autoritat per imposar-se com a propietària de *Mouthpiece*. De fet, un acte de parla de tipus performatiu està subjecte a les normes convencionals i a l'autoritat de qui l'emet, de manera que la seva força il·locutiva depèn directament de la legitimació conferida pel poder de la convenció, el consens dòxic, i la verificació institucional (Fisher 2017: 202). Sota aquests paràmetres, la relació entre Declan i Libby passa de ser una cooperació a una relació d'opressió jerarquitzada, la qual semblaria apuntar al triomf de l'*oikonomia* —«una pura attività di governo che non mira ad altro che allà propria riproduzione». (Agamben 2006: 32) i, consegüentment, a l'eclipsi de tota possibilitat política.

Actes dissensuals: igualtat i la *lleï dels qualssevol*

No és fins a les acaballes de l'obra que, un cop Libby estrena *Mouthpiece* sota la seva total autoria, es desencadena l'acció política. Enfront de la injustícia dels titulars: «a mouthpiece for generation austerity, a voice for the lost and the voiceless» (59), Declan se sent empès cap al teatre: «I was goin tae the fuckin theatre» (60). La decisió aparentment circumstancial d'acudir al teatre implica, emperò, una transformació del teixit de la seva experiència, així com la dels espectadors actuals de l'obra, d'una banda perquè re-configura radicalment l'ordre dominant del dispositiu de la representació —amb què s'han delimitat, tal i com hem vist en els punts anteriors, el règim policial de l'ocupació dels cossos en l'espai i l'autoritat legítima de la paraula [*logos*] de Libby— i, de l'altra, perquè desencadena el que Rancière defineix com

7. Chantal MOUFFE. *Agonism: Thinking the World...*

l'instant de la política: «la rencontre de la logique policière et de la logique égalitaire» (Rancière 1995: 56).

A fi d'allunyar-se de la noció sedimentada que una cosa és política en la mesura que hi operin relacions de poder, Rancière defineix l'estatut d'allò polític com un *encontre* entre dues lògiques heterogènies: la lògica policial, que distribueix els cossos i els assigna una funció, i la lògica de la igualtat. En lloc de correspondre's amb un ontològic pur —les institucions representatives de la Democràcia—, la política té lloc quan «les maquinàries de dominació [els dispositius de govern, la policia] són interrompudes per l'efecte d'un supòsit que els és completament aliè [la lògica de la igualtat]» (1996: 32, la meua traducció).⁸ En altres paraules, la praxi política fractura i reconfigura de maneres imprevisibles un determinat ordre de dominació —ja sigui simbòlic, escriptural o perceptiu. Ara bé, aquesta distorsió, en tant que imprevisible i incommensurable, no està mai preconstituïda, de manera que hi ha d'haver un pressupòsit superior que la sostingui. Aquest pressupòsit és, per Rancière, la igualtat radical dels éssers parlants *qualssevol*: «la llei de la barreja, la llei de qualsevol fent qualsevol cosa [n'importe qui]» (Rancière 1996: 34).⁹ Hi ha dos punts en el concepte d'allò polític rancierià fonamentals per a la nostra anàlisi: el primer té a veure amb la configuració de l'espai teatral, i és que la política neix d'una contradicció, és a dir, de «l'obertura d'un litigi sobre cada repartiment i la seva ordenació» (Birulés 2014: 19). El segon és la lògica anàrquica subjacent a la noció de la «llei de la igualtat dels qualssevol fent qualsevol cosa», la qual permet pertorbar, de maneres imprevisibles, l'ordre policial que assigna els cossos a la seva funció. Aquesta *pertorbació* es correspondria amb el desajustament desencadenat per la instauració «d'una part des sans-part» (Rancière 1995: 31), és a dir, per l'actuació dels parlants que, malgrat ser des-comptats, «s'y font compter» (*ibíd.*).

Des d'aquest marc teòric la decisió de Declan d'acudir al teatre podria entendre's d'una banda, com un gest dissentiu —o catacrèsic—¹⁰ que instaura un «litigi» des del qual enunciar-se; i, de l'altra, com una actualització del pressupòsit d'igualtat —«els sense veu també tenen veu i potser la volen utilitzar» (*op. cit.*). Així ho veiem en el fet que la seva actuació suposa una dislocació del paper que li havia estat assignat dins de la diegesi —orquestrada per la disposició que n'ha fet Libby, com he assenyalat al primer punt de l'article—, i el seu desplaçament a la posició d'espectador reconfigura l'espai teatral en si. Tenint en compte la premissa rancieriana que l'acció política no passa pel reclam d'una re-partició aritmètica del camp social —tal i com ho farien les propostes de la inclusivitat i del reconeixement— sinó per l'actuació *excessiva* de les parts descomptades en aquesta configuració (Rancière

8. Cfr. Rancière, 1995: 37.

9. *Op. cit.*: 39.

10. Judith Butler defineix la «catacrèsi política» com un 'quiasme' produït en el llenguatge institucionalitzat per l'actuació d'aquells subjectes dels quals s'ha expropiat d'humanitat. La potència política d'aquest trop rau, segons Butler, en la seva capacitat de mostrar els límits de la intel·ligibilitat, d'una banda, i la seva capacitat de possibilitar nous espais polítics fora de les institucions i la legitimitat (*Sittlichkeit*), de l'altra. El paral·lelisme entre la figura retòrica de la 'catacrèsi' de Butler i la noció de la 'fractura/diferència/desviació' [*écart*] de Jacques Rancière que suggereixo és un debat que deixaré per a futures intervencions. Vegeu: Judith BUTLER. *Antigone's Claim...* (en concret, p. 82), i també: Emma INGALA. «Catachresis and Mis-being in Judith Butler and Étienne Balibar».

a Genel i Deranty 2016: 93), en el següent apartat veurem com el foraviament¹¹ que Declan encarna pot ser llegit com un acte polític potencialment emancipador.

Actes polítics: l'emancipació i la instauració del litigi de la representació

Després del moment de discòrdia de les últimes escenes, Declan surt del seu paper d'actor i acudeix al teatre, aquest cop com a espectador. Si al llarg d'aquest assaig hem parlat de *Verfremdung* com a merament diegètic, el desballestament de la quarta paret desencadena un doble *Verfremdung*, el qual apunta tant a l'economia artificiosa de la representació teatral com també a la de l'audiència: «DECLAN: It's aw tere eh. Siân. Gary. Me. Except no me. They even got a fucking ginger cunt tae play me, I'm no fucking ginger man, fucksake!» (63)

Mentre Libby desplega, dalt de l'escenari, el final que ella havia escrit per a *Mouthpiece* —Declan s'immola, fatalment, davant de la injustícia—, l'actuació de Declan, des de les butaques, entre els espectadors, el contradia:

DECLAN: Fuck! Off!

Projected text: DECLAN violently thrusts the knife across his neck

DECLAN, *still screaming, does not thrust the knife across his neck. A sharp change in the space, in light and sound.* (69)

Si Declan esdevé en aquest punt un subjecte polític, no ho és tant perquè reclami una part que li és pròpia —el repartiment equitatiu dels beneficis de l'obra, o el seu reconeixement com a coautor— sinó perquè instaura, mitjançant la «refiguration du champ de l'expérience» (Rancière 1995: 59), un clivellament de la distribució policial de l'escena. Dit d'una altra manera, la seva interrupció introdueix un litigi en el domini simbòlic de la representació, resultat de l'afirmació d'una discòrdia irreductible —la qual veiem en el seu desafiament del text projectat a l'escena. Així, la intervenció de Declan com a espectador condueix a un encontre entre la lògica policial i la lògica de la igualtat, és a dir, entre el dispositiu prescriptiu de la representació i la idea radical que *qualsevol*, en qualitat de parlant o espectador, pot interferir-hi de manera imprevisible.

Des d'aquesta perspectiva, la intervenció de Declan revela la jerarquia subjacent a l'aparell de representació, però també la possibilitat de desafiar-la: «LIBBY: I'm the writer. My job is to tell stories.» / «DECLAN: What happens next is up tae me» (73). El fet que pugui enunciar-se des de la posició d'espectador —és a dir, des d'un espai de litigi, fora de la representació— ens suggereix que, enfront de la compartimentació policial, prima una certa capacitat d'aparició i d'actuació «sense llicència, sense autoritat» (Fisher) per part dels éssers parlants qualssevol (Rancière). Veiem, doncs, que la

11. La traducció d'*décart* és una qüestió suggerentment polèmica, atès que el terme en francès acull tant la noció de 'desviar' com la noció de 'diferència' i de 'fissura'. Per evitar interferències d'altres tradicions de pensament (la *différance* de Jacques Derrida o el pensament de la diferència sexual), m'he decantat per la «neutralitat» del terme 'foraviament'.

instauració de «la veu dels sense veu» (la part dels sense part) funciona com un operador de desplaçament tant del desencadenament del final de l'obra reglamentat per Libby, com de la configuració institucional de l'espai teatral en la lògica dicotòmica de la «representació» i «audiència».

Finalment, l'obra es desclou en una línia de fuga: «because there's never really an end, whatever happens / Stories don't just end where you say they do. They keep on going and they're messy and they're *real*.» (73). La 'realitat' de *Mouthpiece* no s'escapa en el «fracàs de la representació», o en la seva interrupció, en la mesura que fa palesos els esqueixos residuals de la seva pròpia dimensió irrepresentable; una “indeterminació que cal preservar, que suposa la necessitat de protegir-nos del poder i, a la vegada, la possibilitat de participar-hi” (Birulés 2007: 185). Així ho comenta, també, Aragay, tot citant a Butler, en relació a la diferència fonamental entre representar la precarietat de l'Altre o mostrar la precarietat de la representació en si mateixa, la qual «cannot be fully exhausted in representation, but neither is it to be identified with the unrepresentable» (Aragay i Middekke 2017: 6). La precarietat de la representació —el dispositiu de distribució del sensible, en la nostra anàlisi—, així com la seva opacitat, permeten el foraviament i «la travessa de les seves fronteres, foradades aquí i allà, de formes imprevisibles» (Rancière a Quintana 2018: 453). D'aquí que la dissensió de Declan pugui considerar-se com un acte d'emancipació política, no tant perquè imbueixi un reconeixement de la figura marginalitzada de l'Altre com a diferència, sinó perquè re-estructura l'espai teatral en un xoc heterogeni entre dos mons¹² sense necessitat d'una clausura:

DECLAN: What happens next is – / Black out.

LIBBY: Black out.

Black out (55)



12. La limitació espacial del format article m'obliga a relegar, també, per a futures intervencions, el debat entre el 'reconeixement' (*recognition*) i el 'desacord/discòrdia/dissensió' (*disagreement*), dos conceptes de central importància en la teoria crítica de la societat contemporània. Vegeu: Axel HONNETH. *Kampf um Anerkennung...* 1992; 2008; 2018 per a un desenvolupament de la teoria crítica del reconeixement, i la resposta que n'elabora Rancière als diàlegs crítics recollits a: Katia GENEL i Jean-Philippe DERANTY (eds.). *Recognition or Disagreement...*

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Nottetempo, 2006.
- ARAGAY, Mireia; MIDEKKE, Martin. *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21-st Century British Drama and Theatre*. Berlín: De Gruyter, 2017.
- BIRULÉS, Fina. «Una finestra al fons de la cambra (una aproximació a la llibertat i a la política en Jeanne Hersch)». *Lectora*, núm. 13 (2007), p. 179-186.
- BIRULÉS, Fina. *Entre actes: Entorn del feminisme, la política i el pensament*. Perpinyà: Edicions Trabucaire, 2014.
- BON-HOA, Jen Hui. «The Law or the Demos? Derrida and Rancière on the Paradox of Democracy». *Paragraph*. Vol. 43, núm. 2 (2020), p. 179-196.
- BUTLER, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life & Death*. Nova York: Columbia University Press, 2000.
- DERRIDA, Jacques. «Force of Law: The "Mythical Foundation of Authority"». A: CORNELL, Drucilla, et. al. (eds.). *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1992, p. 3-68.
- FISHER, Mark. Ressenya de *Mouthpiece*. *The Guardian*. (9 desembre 2018). <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/09/mouthpiece-review-traverse-edinburgh>>.
- FISHER, Tony; KATSOURAKY, Eva (eds.). *Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- GENEL, Katia; DERANTY, Jean-Philippe (eds.). *Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2016.
- HONNETH, Axel. *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- INGALA, Emma. «Catachresis and Mis-being in Judith Butler and Étienne Balibar». *Literature & Theology*. Vol. 32, núm. 2, (2018), p. 142-160.
- HURLEY, Kieran. *Mouthpiece*. Londres: Oberon Books, 2018.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s)*. Londres i Nova York: Verso, 2007 [1996].
- MOUFFE, Chantal. *Agonism: Thinking the World Politically*. Londres i Nova York: Verso, 2013.
- QUINTANA, Laura. «Más allá de algunos lugares comunes: Repensar la potencia política del pensamiento de Jacques Rancière». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 59 (2018), p. 447-468.
- RANCIÈRE, Jacques. *La mésentente: Politique et philosophie*. París: Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. «Critical Questions on the Theory of Recognition.» A: GENEL, Katia; DERANTY, Jean Philippe (eds.). *Jacques Rancière and Axel Honneth, Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2016, p. 33-82.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres i Nova York: Continuum, 2004 [2000].
- TOMLIN, Liz. *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change*. Londres: Bloomsbury, 2019.