



ADAM ALSTON (2019). *BEYOND IMMERSIVE THEATRE: AESTHETICS, POLITICS AND PRODUCTIVE PARTICIPATION*.
LONDRES: PALGRAVE MACMILLAN



El presente libro analiza cómo la estética, la producción y la «participación productiva» del teatro inmersivo se ven afectados por el marco económico y político en que se origina. Adam Alston, profesor de la universidad londinense Goldsmiths, arguye que, si bien los valores e intereses del neoliberalismo no son inherentes al teatro inmersivo, estos desvirtúan la implicación y el empoderamiento del público en una actividad lucrativa, que se retroalimenta del afán del espectador/a de tener experiencias distintas a las del teatro convencional y que fomenta, a su vez, un público que exige participar activamente en experiencias insólitas y gratificantes (págs. 3-4). El «Beyond» [«Más allá»] del título, aclara Alston, no alude a una posible obsolescencia del teatro inmersivo, sino a dicho contexto socioeconómico y sus consecuencias (pág. 4).

Beyond Immersive Theatre... estudia varias producciones realizadas en Londres, de 2006 a 2013, por seis compañías locales e internacionales, con formatos muy diversos. El autor del libro excusa la ausencia de una metodología empírica en su investigación, argumentando la imposibilidad de analizar las experiencias de teatro inmersivo con una visión objetiva, ya que tanto las propuestas para un espectador/a como las que acogen a un público amplio están sujetas a reconfiguraciones constantes de grupo y de aislamiento. Alston se acoge a la noción de Catherine Lord y Mieke Bal de «intimidad crítica» para examinar cada espectáculo «from a position of engagement» [«desde una posición de compromiso»], llevando a cabo lo que Deirdre Heddon, Helen Iball y Rachel Zerihan denominan una «Spectator-Participation-as-Research» [«participación-del-espectador-como-investigación»] (pág. 26).

El marco teórico aborda referentes del teatro y los estudios performativos, la teoría estética, la investigación sobre los afectos, la política social, la filosofía política, la economía, estudios de mercado y consumo, y el materialismo cultural. El autor se fundamenta en las teorías de Jen Harvie, Dra. en Teatro Contemporáneo y Performance en la Queen Mary University de Londres, y en las críticas al arte relacional de la historiadora de arte contemporáneo Claire Bishop; quien, contraria al discurso de Nicolas Bourriaud, reprocha a este arte anteponer la actividad colaborativa a la calidad estética, y su discurso afín a la retórica del Partido Laborista (pág. 19). Alston asimila el teatro inmersivo a una versión contemporánea del experimento mental «la máquina de experiencias» de Robert Nozick, capaz de estimular el cerebro e inducir experiencias artificialmente, lo cual implica «una búsqueda del hedonismo y la subordinación a un sistema que recompensa a los sujetos con experiencias deseables a expensas de [su] independencia» (p.2). Asimismo, aborda las prácticas artísticas y teatrales socialmente comprometidas con relación a los estudios sociales y neoliberales de Joseph Pine y James Gilmores sobre la «economía de la experiencia».

Adam Alston defiende que el contexto neoliberal en que surge el teatro inmersivo produce una cosificación de la experiencia como arte, una experiencia estetizada. Dicho teatro fomenta un/a espectador/a introspectivo/a con altas expectativas afectivas –«por derecho de pago»–, que busca una experiencia intensa y profunda surgida de su involucración activa como cocreador. Distingue dos tipos de implicación –y, por tanto, de potencial productivo explotable– en el teatro inmersivo: por un lado, la «participación narcisista», cuyo interés estético reside en que el espectáculo es creación del espectador/a, y su cuerpo y acciones forman parte de la obra artística, en su experiencia afectiva y en su ingreso en un mundo inmersivo. Por el otro, la «participación emprendedora», que se da particularmente en las propuestas donde los espectadores/as tienen libertad para deambular, descubrir espacios ocultos, separarse del grupo y tener encuentros individuales con los actores y actrices, etc., siendo responsables de sus propias acciones y experimentando el espectáculo de forma única y personal, con la aspiración de que resulte una experiencia lo más rica y plena posible.

El capítulo 2 se dedica al análisis de la pieza inmersiva para un/a espectador/a *Cold Storage* (2011) del artista sonoro, compositor y creador

londinense Ray Lee. La duración del espectáculo es de diez minutos, seis de los cuales transcurren en una estrecha «cámara criogénica», donde el espectador/a, provisto/a de auriculares, es invitado/a a reflexionar sobre su vida mientras es «congelado/a». El capítulo analiza la participación narcisista como un rasgo cultural y político de la propuesta, que Alston define como una máquina de experiencias biopolítica. Teoriza, asimismo, sobre la estetización y la implicación política de la experiencia y de la producción afectivas, analizando el papel de la autobiografía en la producción de afectos.

El tercer capítulo aborda *Rotating in a Room of Images* (2007–) de los artistas suecos afincados en Londres Christer Lundahl y Martina Seidl, una pieza de quince minutos para un/a espectador/a que tiene lugar en creciente y progresiva oscuridad. El espectador/a transita por diversos espacios neutros mientras escucha una narración inquietante por unos auriculares y presencia varias apariciones siniestras del grupo de actores. El autor de *Beyond Immersive Theatre...* asocia esta pieza a la noción de «la sociedad del riesgo» del sociólogo Ulrich Beck, a las teorías de Anthony Giddens sobre la desinformación del mundo globalizado y demás estrategias de aceptación propias de la gobernanza neoliberal del Nuevo Laborismo.

Cinco piezas de la afamada compañía británica Punchdrunk se analizan en el cuarto capítulo: *The Masque of the Red Death* (2007–2008), *Sleep No More* (2011–), la inauguración de la tienda de Louis Vuitton en Bond Street (2010), *The Black Diamond* (2011) y *... and darkness descended* (2011). En él se estudia la participación emprendedora de un grupo amplio de público, reflexionando sobre aspectos como el individualismo, la privacidad, la responsabilidad personal, la asunción de riesgo y la toma de iniciativa como valores compartidos por la «marca» Punchdrunk y el neoliberalismo. Aborda, además, un análisis comparativo con las políticas de la «Big Society» [«Gran Sociedad»] del Partido Conservador.

En los capítulos 5 y 6, Alston alude a espectáculos de colectivos que frustran o subvierten la participación productiva del espectador/a como herramienta de concienciación política que obliga al público a cuestionarse sobre las condiciones que han generado su deseo de «inmersión total» –análoga a la de la realidad virtual– y para que «reconozcan la participación productiva como una posición subyugada, descubriendo un aspecto de vital importancia sobre el potencial político progresista del teatro inmersivo que se resiste a o que investiga lo que significa

demandar o esperar incuestionablemente las recompensas ligadas al consumo productivo» (p. 23).

Money (2009–2010), *The Architects* (2012–2013) y el proyecto curatorial Shunt Lounge (2006–2010) del colectivo shunt, con sede en Londres, se abordan en el capítulo 5. Adam Alston analiza el trabajo del grupo en relación con otros modelos de la economía de la experiencia que explotan la implicación afectiva de «consumidores productivos» en «productos culturales o materiales», como la atracción turística London Dungeon –la cual se sirve del humor negro para recrear eventos históricos sangrientos y macabros.

Por último, el sexto capítulo está dedicado a la práctica curatorial de la compañía Theatre Delicatessen, conocida como Theatre Deli, especialmente a sus Theatre Souks (2010–) o zocos teatrales. Esta propuesta experimental surge en el contexto de la recesión económica con el cometido de hacer uso de los locales comerciales vacíos y visibilizar los recortes en las ayudas artísticas. Los zocos dan cabida a pequeñas compañías emergentes, que muestran su trabajo tras un regateo y pago o trueque con el espectador/a. Se subraya así la negociación del valor de uso y el valor de cambio inherentes a la producción, la distribución y el consumo del arte; a la par que se respalda y da visibilidad al trabajo de estas compañías. El análisis se centra en uno de los espectáculos acogidos en el primer zoco, *Half Cut* (2010), de la compañía homónima, una pieza para un/a espectador/a que paga por afeitarse, arrancar con pinzas o depilar con cera el vello de uno de los actores. Alston reinterpreta en este capítulo las ideas de Rancière sobre estética y política, explorando la relación afectiva entre el actor y el participante productivo.

Si bien, como Adam Alston reconoce, la investigación en *Beyond Immersive Theatre...* queda restringida a la ciudad de Londres en un periodo de ocho años, esta limitación propicia un abordaje bastante profundo del contexto cultural, político y económico en que surgen las propuestas (págs. 23-24); y es extrapolable, en gran medida, a las formas de teatro inmersivo de otros países. La publicación tiene la virtud de atender no solo a grandes producciones de compañías que reciben ayudas económicas y cuentan con un amplio presupuesto para ambicionar y tender hacia una «inmersión total», sino también a compañías menores y sin medios, cuya propuesta estética e inmersiva desarrolla otras potencialidades y hace evolucionar este tipo de teatro hacia otros derroteros. Alston anticipa en la conclusión la necesidad del teatro inmersivo de adaptarse y

reformularse continuamente en el futuro, en virtud de su carácter político y de los intereses del público venidero. También alude a la pertinencia «explorar la esperanza, el deseo y la utopía como preocupaciones experimentales» (p. 226) confrontadas al neoliberalismo, y de abrirse a la posibilidad de éxito, pero también de fracaso.

Diana I. Luque

