

MAKINA: HACIA LA UTOPIA DE UN TEATRO-BARCO*

MAKINA: TOWARDS THE UTOPIA
OF A SHIP-THEATER

MAURO GERMÁN SUAREZ TORRICO

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA)

Este artículo reúne el enfoque, el proceso, el proyecto y los resultados de un ejercicio circunscripto en el seminario “Théâtre en Utopie” de la Diplomatura en Escenografía en el DPEA, ENSA-Nantes, Francia, en el año 2018. Aquel abordó temas como la utopía y el teatro y trabajó la hipótesis de un teatro-barco navegable, como lo materializara alguna vez el Teatro del Mondo de Aldo Rossi en la Bienal de Venecia (1979). “No hay teatro sin utopía” (Freydefont, en Rocher, 2014, p. 11) así como no hay teatro sin aventura; por ello, analizaremos el viaje teatral extraordinario del proyecto Makina a través del río Sena.

arquitectura, proyecto, teatro, barco,
máquina, utopía

Recibido: 27 de mayo del 2019
Aprobado: 5 de agosto del 2019
doi: 10.26439/limaq2020.n006.4813

This paper comprehends the approach, process, project and results of an exercise conducted at the “Théâtres en Utopie” seminar of the DPEA in Scenography at the Nantes National Superior School of Architecture, France, in 2018. The academic framework addressed topics such as utopia and theater, and proposed the hypothesis of a navigable ship-theater, as it was once brought to life by Aldo Rossi’s Teatro del Mondo in the Venice Biennale (1979). “There is no theater without utopia” (Freydefont, in: Rocher, 2014, p. 11), just like there is no theater without adventure. Thus, the extraordinary theatrical journey of the Makina project will be analyzed along the Seine.

architecture, project, theater, ship,
machine, utopia

* El proyecto presentado —Makina— fue desarrollado en conjunto con Ariane Chapelet, Morgane Liebard y Johanna Thomas, estudiantes del DPEA Scenographe de la ENSA-NANTES en 2018, en el marco del Programa INNOVART “La enseñanza de la escenografía en el siglo XXI”. La maqueta de proyecto fue realizada en colaboración con la arquitecta Camila Travieso, quien a su vez realizó dos de las imágenes que se detallan en el documento. El artículo y su redacción son de exclusiva autoría de quien escribe: Mauro Germán Suarez Torrico.

MARCOS Y DEFINICIONES INICIALES

El presente artículo reúne el enfoque, el proceso, el proyecto y los resultados de un ejercicio circunscripto en el seminario “Théâtre en Utopie” (TU) de la Diplomatura con mención en Escenografía en el DPEA, Escuela Superior de Arquitectura de Nantes, Francia, en el año 2018. El marco de trabajo para dicho seminario abordó, como ejes, la utopía y el teatro construyendo instancias varias y progresivas de aproximación al proyecto hacia su futura definición. Liderado por el profesor Philippe Lacroix y con una duración aproximada de tres meses, el trabajo produjo una serie de imágenes a partir de algunos disparadores iniciales: la arquitectura naval y su imaginario constructivo, el río Sena como sitio de trabajo y su paisaje específico, la percepción de un espectáculo teatral sostenido en el transcurso de un viaje y el fomento de la imaginación como dimensión significativa del tema a desarrollar.

El trabajo planteado tuvo como objetivo proyectar un teatro navegable —como lo materializara alguna vez el conocido Teatro del Mundo de Aldo Rossi en la Bienal de Venecia (1979)—, y resolver de igual modo su expresión dramaturgica, escenográfico-espacial y arquitectónica. Cinco grandes metáforas oficiaron de faros para el diseño de esta posible nave espectacular, en las que se encontraban los elementos de lo que sería el marco conceptual del proyecto que analiza el presente artículo: el secreto, lo mecánico, el camino, la isla y el reflejo.

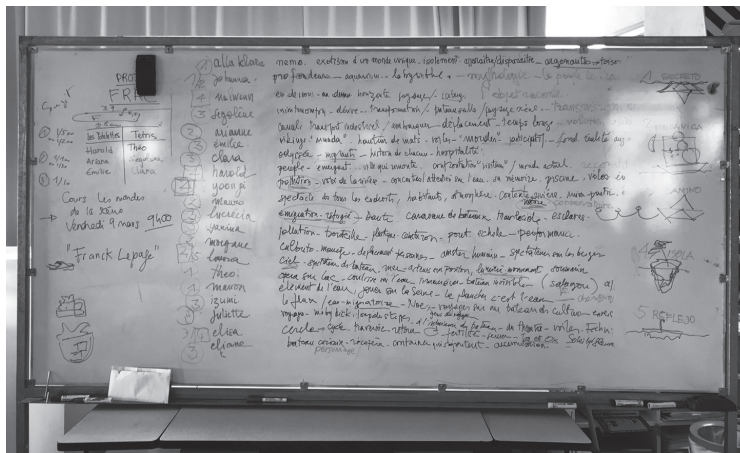


Figura 1. Temas de trabajo según equipos de proyecto

Archivo fotográfico del autor

A partir de una serie de aproximaciones en modelos de maqueta, se investigó la expresión material, espacial y morfológica de la Makina. Se abordó también como objetivo el desarrollo argumental del espectáculo capaz de alojarse en el teatro-barco, considerando además la dramaturgia del acontecimiento, así como también los sitios específicos de dos cuerpos del hecho teatral: actor y espectador.

La metodología del proceso de diseño formuló preguntas que encontraron sitio en tres escalas de trabajo: un modelo en maqueta de lectura territorial,

un modelo en maqueta de lectura espacial y morfológica, y, finalmente, un modelo en maqueta de lectura material y de expresión constructiva. Con esquemas y producción gráfica de por medio, el diseño se desarrolló casi de manera exclusiva a partir de la fabricación de estas tres maquetas que produjeron ensayos y definiciones varias a lo largo del proceso creativo: la reflexión-acción del proyecto se alojó, prioritariamente, en la producción manual desde el prototipo.

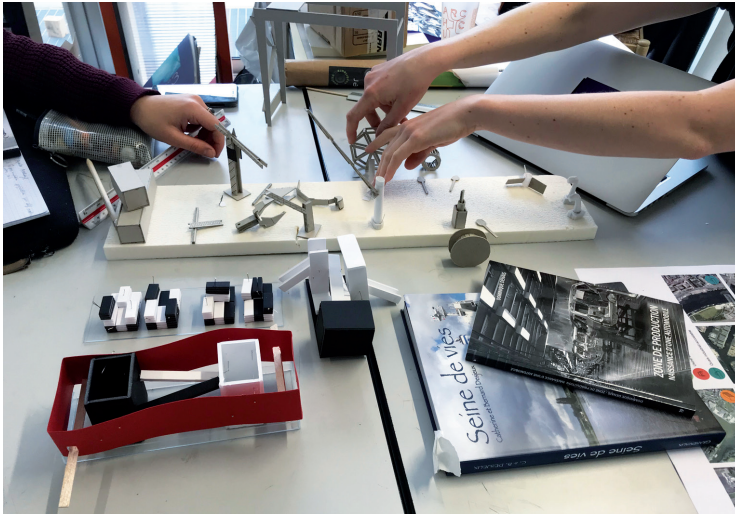


Figura 2.
Modelos de ma-
queta y proceso

Archivo fotográ-
fico del autor

El modelo territorial de maqueta a escala 1:1000 trabajó sobre la relación de la Makina con el paisaje desde la perspectiva de recorrido, preguntándose por el desplazamiento de la nave a lo largo del río Sena entre las ciudades-puerto de Gennevilliers y El Havre, pasando por Saint-Jean-de-Folleville y Ruan. El modelo espacial y morfológico de la maqueta a escala 1:250 trabajó sobre las definiciones de forma y espacio atendiendo a las problemáticas de función, escala, uso y resolución circulatoria de la propuesta. Finalmente, el modelo constructivo de maqueta a escala 1:1 trabajó sobre la precisión de las búsquedas planteadas en la maqueta 1:250, a partir de la identificación de un recorte necesario de materializar para el estudio de la expresión material de la Makina.

TEATRO Y UTOPIA

De poseerla, ¿cuál sería la forma de la utopía? De capturarla, ¿cuál la del teatro? En la historia, en el tiempo, ambos han sido provistos de tantas formas y visiones como ha podido el hombre imaginarlos. Tanto la utopía como el teatro han acogido anatomías en estado gaseoso: vistas, percibidas, sensibles de apreciarse, pero prontas a disiparse frente a los desplazamientos de un viento orgánico: el propio tiempo del hombre en el mundo. Como una diminuta y poderosa luciérnaga, cuanto más se ha intentado capturarla, más se ha escapado la utopía hacia adelante. Cuanto más se ha buscado reducir su sentido

a un espacio, el teatro se ha revelado aún más contra la forma inmóvil de la cáscara de un edificio, pues comprendió que ningún espacio es tan infinito y profundo como aquel en el que ha morado desde su temprano nacimiento: el cuerpo del hombre.

Tanto la utopía como el teatro requieren de espacios abiertos, de estructuras flexibles, de formulaciones contundentes y ágiles al mismo tiempo: son, en esencia, espacios vacíos. Peter Brook (1987) dijo al respecto: “Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: no te lo tomes tan en serio. Afírmalo con fuerza. Abandónalo con ligereza” (p. 13). Es decir, pensar en el teatro y pensar en la utopía es esbozar líneas en el aire que permitan figurar ambos lugares, sin apropiarlos. Es tener, igualmente, la capacidad de borrar esas grafías para que no se agoten sus formas plásticas y necesariamente móviles.

En 2005 Gastón Breyer publica su libro *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, vasto escrito acerca del diseño de la escena, del hecho teatral y de las conceptualizaciones acerca del oficio como tarea que reúne al dramaturgo, actor, director y escenógrafo de manera simultánea. En el capítulo 16 del libro, titulado “Escenografía y arquitectura”, Breyer realiza un comentario fundamental para entender la maquinaria de la escena: revisa de manera precisa una serie de disposiciones geométricas que ha tenido la sala teatral a lo largo de los tiempos, partiendo del teatro central hasta las formas más contemporáneas de experimentar lo escénico a partir de un teatro adaptado, ambulante o bien al aire libre. Breyer persigue las formas de un edificio a la vez que las formas de aquellas geometrías del encuentro.

A lo largo de la extensa historia, el hombre ha llevado a cabo la “ceremonia laica y colectiva” de la escena, el teatro. Este acto de solidaridad y mágica comunidad dio lugar, de hecho, a diversos tipos de dispositivos en la geometría de la relación escena-espectadores. (Breyer, 2005, p. 411)

En *Théâtres en Utopie* Yann Rocher indaga los teatros de la utopía como una historia paralela de la arquitectura. ¿Cómo permanecer insensible —se pregunta el autor— a la variedad de formas imaginadas, a aquellos experimentos técnicos de gran audacia, a la multiplicidad de expresiones plásticas de los proyectos teatrales diseñados e imaginados por la arquitectura desde la antigüedad hasta nuestros días? ¿Cómo no reflexionar, desde allí, sobre las organizaciones sociales sugeridas y habitadas en aquellas líneas dibujadas? De las noventa propuestas detalladas por Yann Rocher se destaca para nuestro trabajo de la Makina la cita del Teatro del Mundo de Aldo Rossi, imagen materializada de una escena fija a la vez que móvil.

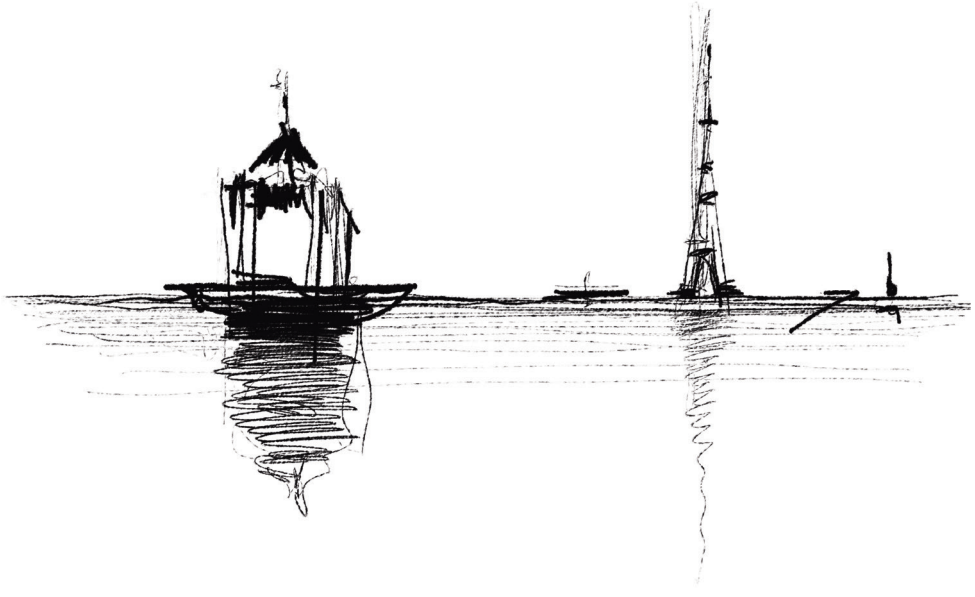


Figura 3.
El Teatro del
Mundo de Aldo
Rossi

Croquis de
elaboración
propia

Dice Marta Zátonyi (2002) que “la palabra utopía, griega en su origen, significa no lugar, paisaje del imposible”, es decir, todo aquello que el hombre coloca en el filo posible de un horizonte lejano: la utopía nos “ofrece aquello que el hombre no tiene, aunque necesita” (p. 296). Una imagen por delante que mueve las acciones de la humanidad, un sitio al que no se llega, pero que se desea llegar. Sobre su utilidad nos dice Eduardo Galeano (2001) que “ella está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces, para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar” (p. 230).

La utopía y el teatro navegan en el tiempo. Se despliegan y se mueven junto con la hora del hombre en el mundo. Buscan a partir de sus formas una expresión sincera de su época capaz de cobijar sentido y pertenencia. Lugar común donde permanecer. El teatro, en su definición, es un sitio para ver: lugar para decir, ver y oír a la asamblea. La utopía, también es un sitio para decir, ver y oír. Aquí se posiciona el proyecto cuando se pregunta por la posibilidad de ser utopía navegable, recinto que hospede a la asamblea en su acto festivo y ritual: la representación de un espectáculo teatral. La Makina navega entre estos dos horizontes. Viaja sin arribar ni agotar su recorrido de sentido.

UN VIAJE TEATRAL EXTRAORDINARIO

“No hay teatro sin utopía” (Freydefont, en Rocher, 2014, p. 11), así como no hay teatro sin aventura. La Makina propone un viaje teatral extraordinario a través del río Sena, reconociendo su carácter natural, así como su paisaje

industrial que define la expresión constructiva de la utópica nave. De puerto a puerto, un grupo de espectadores subirá a bordo y participará de la operación de varios mecanismos que los interpelará como comunidad reunida en una misma tarea: hacer avanzar el barco. Estos esfuerzos colectivos —en un teatro de Beckett se pensarían como inútiles— permitirán partir del puerto y la máquina se desplazará entre ruidos y variedades de actores mientras acopia agua del río en lo alto de una torre. Hacia el final de la función el barco se transformará en una caja musical donde el agua y la morfología mecánica entrarán en resonancia y ofrecerán el canto de la Makina a los viajeros.

Figura 4.
Recorrido de la
Makina. Contexto
Imagen realizada
por Camila
Travieso



La Makina desarrolla su viaje teatral a lo largo del río Sena recorriendo un paisaje singular a partir de cinco puntos geográficos: parte desde Gennevilliers, atraviesa Limay, prosigue viaje por Ruan, Saint-Jean-de-Folleville y finaliza su recorrido en El Havre. Tanto el viaje como el espectáculo se relacionan con el contexto que imprime al proyecto su fuerte estética industrial y portuaria. Naturaleza y artificio son entonces los dos caracteres expresados a partir de una serie de texturas que dejarán huella sobre la definición material del teatro-barco.

En tanto sitio de emplazamiento para el proyecto, el río Sena fluye en lo complejo de su paisaje. Hemos de tomar aquellas precisiones constructivas expresadas en la edificación portuaria, las naves industriales y la ingeniería de maquinaria presentes en porciones significativas de la costa. El viaje sucederá entonces a partir de una partitura temporal que ordenamos del siguiente modo: a) detención de la nave en uno de los cinco puertos, b) ascenso de los pasajeros-espectadores que serán alojados en el interior de contenedores para ser depositados en la estructura de la Makina, c) participación colectiva de los pasajeros-espectadores en el funcionamiento de la nave, d) viaje y espectáculo, y finalmente, e) nueva detención y descenso-ascenso otra vez.



LA MAKINA

“Los artistas son los únicos que pueden salvar a la humanidad de este peligro. Los artistas tienen que estar interesados en las máquinas, tienen que abandonar sus pinceles románticos, sus paletas polvorrientas, sus lienzos y sus caballetes. Deben comenzar a comprender la anatomía de las máquinas, el lenguaje de las máquinas, su naturaleza y reencaminarlas para que funcionen de manera irregular para crear obras de arte con las propias máquinas, utilizando sus propios medios”. (Munari, 1938)

Premisas iniciales

El trabajo del equipo de proyecto comienza con un proceso de búsquedas a partir de una serie de premisas que servirán de orientaciones a lo largo del trabajo. Quedan acordadas entonces las siguientes intenciones proyectuales: a) la Makina expresará su carácter material tomando el imaginario del puerto, sus elementos, sus maquinarias y su paisaje articulado en la dialéctica natural-artificial, b) la relación de los pasajeros-espectadores será, desde un primer momento en el ascenso a la nave y luego en el descenso, parte del espectáculo propuesto, c) la experiencia del espectáculo será colectiva, aglutinará diferentes disciplinas de las artes del movimiento en el espacio (circo, danza, teatro) y convocará a la interacción en la relación actor-espectador, d) el espacio y la morfología resultante del barco-teatro obedecerá a la lógica de un organismo mecánico que se manifestará desde la acción y la contemplación.

Figura 5.
El paisaje en diálogo

Collage realizado por Camila Travieso

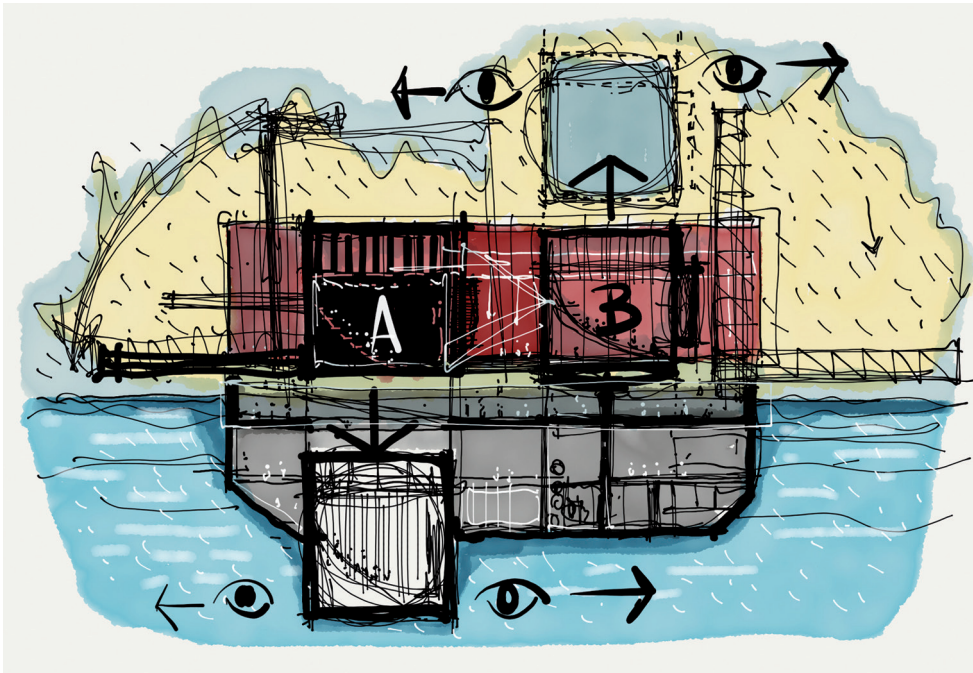
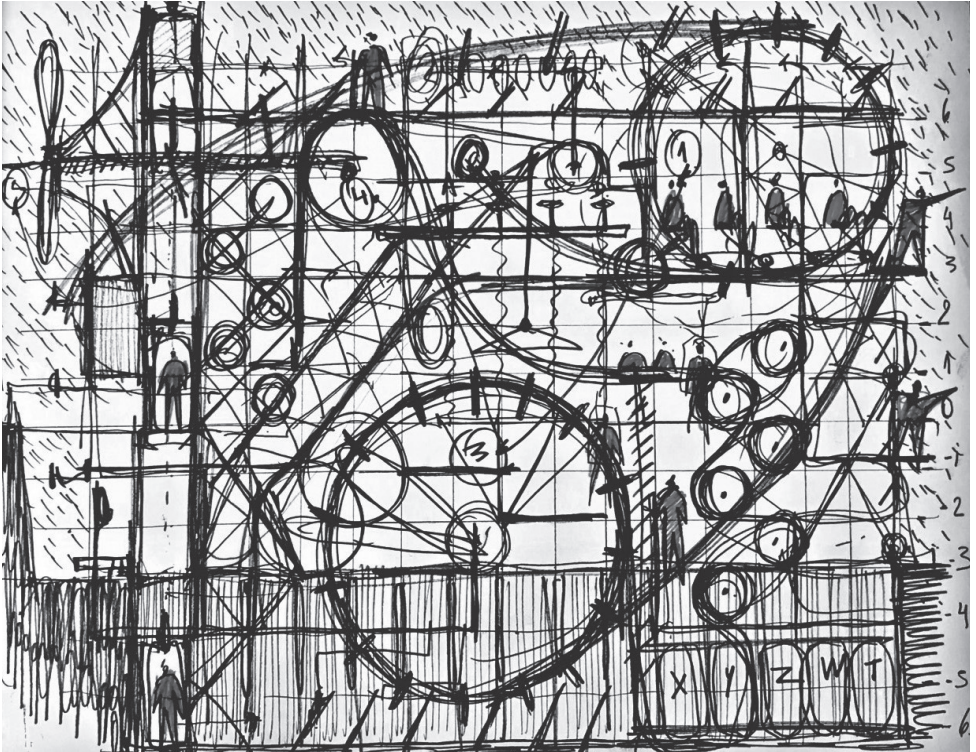


Figura 6.
Croquis del
proceso del
proyecto
Elaboración
propia

Unos primeros ensayos volumétricos permiten establecer relaciones espaciales en corte entre los dos mundos que conforman la arquitectura: por un lado, la nave, su ingeniería y sus definiciones específicas de funcionamiento como tal —el barco, propiamente dicho—; por el otro, el ámbito teatral y el espectáculo como tal alojado en la superficie de la nave —el teatro como lugar de la escena y del acontecimiento—. Es desde esta unión que se avanza sobre las relaciones materiales que llevan al proyecto hacia la determinación de una sumatoria de partes, engranajes y módulos: unidades habitacionales, mecanismos y elementos mecánicos. En la sumatoria e interrelación de aquellos se darían las primeras hipótesis de la Makina: un espectáculo, una forma y un sentido que cabe en la expresión de sus aspectos constructivos. “Una rosa quiere ser una rosa”, decía Kahn (2016). Aquí nos posicionamos para comprender que la Makina debería ser, en su expresión estética, constructiva y fenomenológica, nada menos que una *máquina*.

Forma, espacio y expresión material

La noción de un barco-máquina nos permite abordar lo mecánico como concepto material, como aquel carácter que se hace visible, luego, en la expresión constructiva y la expresión estética que identifican a la nave. La mirada desde lo utópico nos sitúa en una dimensión temporal para ensayar el ejercicio con libertad. La Makina navega en otro tiempo. Como una balsa que se desdibuja en un horizonte utópico impreciso, ¿expresa ella la ceremonia que vela los restos de la sociedad industrial a la que alguna vez pertenecemos y que nos queda entonces ya muy lejos?



El proyecto se escala y se dimensiona persiguiendo las proporciones y medidas necesarias para una definición del barco según prototipos posibles y existentes. Se considera en este caso una altura máxima que asuma como condicionante la posibilidad de desplazarse sin que la nave se vea afectada por el factor geográfico del calado del río, ni por la existencia de puentes que cruzan las márgenes del Sena en algunos puntos específicos del recorrido de la Makina. La volumetría queda definida entonces por la relación de lo horizontal como espacio público de contemplación y lo vertical como anatomía del espectáculo: un zócalo flotante —esqueleto, cámara y estructura que hará funcionar los mecanismos del barco para su desplazamiento— y un espacio en la superficie que articula lo lleno y lo vacío. El lleno será el lugar físico de la Makina, mecanismos relacionados que alojarán a su vez a los actores y al grupo de espectadores. El vacío, superficie situada en la proa del barco, será el sitio de la expectación al finalizar el espectáculo.

Figura 7.
Espacio y corte
de la Makina

Croquis de
elaboración
propia

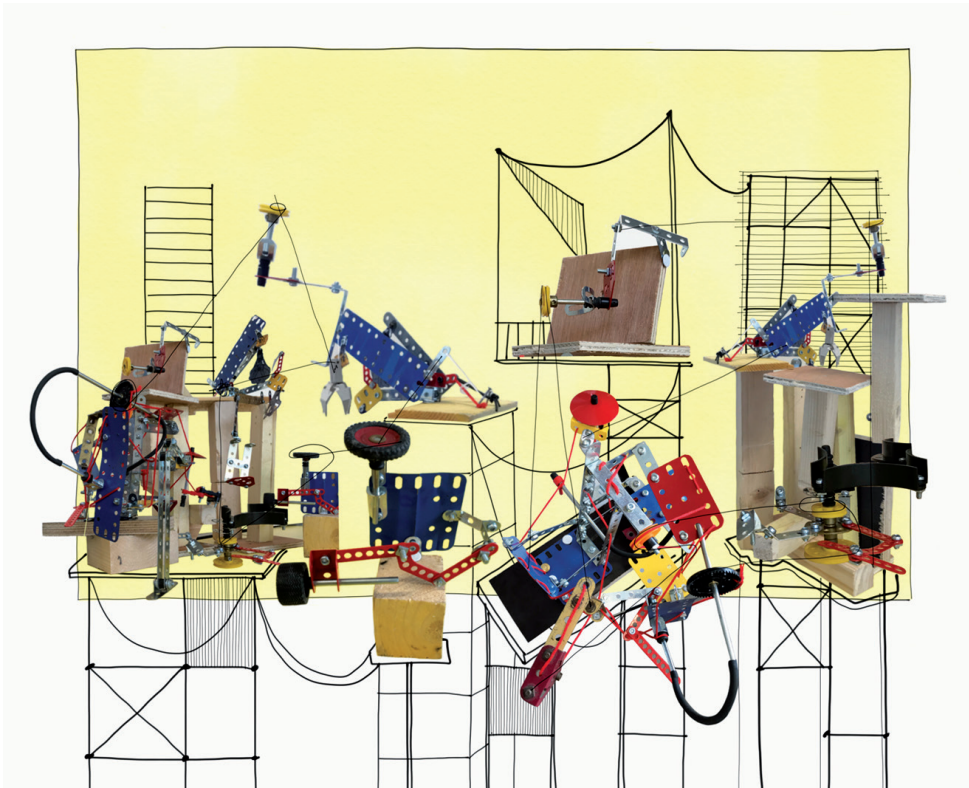


Figura 8.
Fotomontaje
de sistemas
mecánicos y
ensamblajes
Elaboración
propia

Funcionamiento y estructura circulatoria

El funcionamiento del teatro-barco se entiende desde las ideas que definen los espacios habitables para actor y espectador, las circulaciones, la propuesta de la estructura espacial y morfológica y el sentido específico del espectáculo. La Makina lleva a los espectadores en un viaje al corazón de una máquina flotante que se hace eco de la actividad industrial de las orillas del Sena. Como una mercancía, el público es elevado en un contenedor que se transporta con grúa para ir directamente a los tres posibles niveles del proyecto. Partir del puerto es el momento del esfuerzo colectivo donde todos deben poner los mecanismos en acción para subir el río. Los actores pronuncian verbos como “empuje, bombee, cierre, levante, maniobra, anime, apriete, levante, levante, gire, agite, gire, agarre, sostenga, arregle, frene, apriete, exprima, oprima, retroceda, comprima, abarrote, enrolle, gire, agite”.



Las circulaciones quedan comprendidas, entonces, a partir del acceso a la Makina: tres sitios permiten al conjunto de pasajeros-espectadores adentrarse en el organismo de la nave y comenzar a tomar posición en el espacio, nivel 0-primer nivel-segundo nivel. Los mecanismos quedan organizados según las actividades físicas que permiten. La relación con el espacio se plantea desde un vínculo con un cuerpo activo que es alojado en ese espacio. Una vez concluida la instancia de desplazamiento colectivo para salir del puerto, los espectadores pueden tomar una serie de estructuras circulatorias dispuestas en el perímetro de la Makina que los llevará a la cubierta donde el espacio horizontal cuenta con la posibilidad de descansar y contemplar el final del espectáculo. El barco se transforma, entonces, en una caja de música mediante un sistema hidráulico donde el agua y la materia entran en resonancia y ofrecen el canto de la máquina.

Dramaturgia del espectáculo

La Makina queda definida en sí misma como un artefacto compuesto por determinados componentes que están presentes, al menos desde un punto de vista técnico-constructivo, para su funcionamiento. Dichas partes son: a) *suma de unidades*, o la presencia de varios elementos que componen en su diferencia la totalidad del barco; b) *vínculos*, o la noción de lo unido y lo ligado; c) *acción*, o la necesidad excluyente de que el conjunto se ponga en funcionamiento; d)

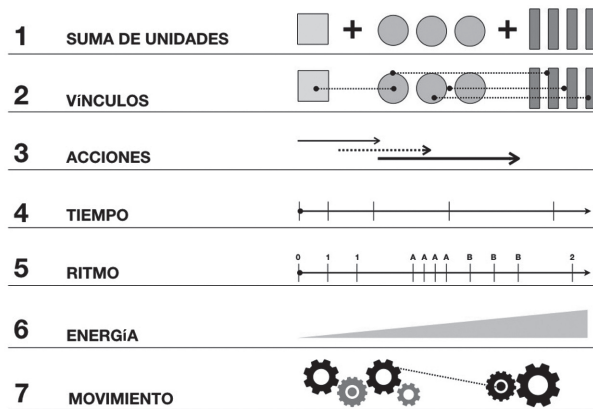
Figura 9.
Maqueta del
proyecto

Archivo fotográ-
fico del autor

tiempo, o la existencia de un devenir que instale orden temporal; e) *ritmo*, o la temporalidad presente en la sucesión de cosas o eventos, pulsos; f) *energía*, o la existencia de un caudal suficiente de combustible que dé inicio a la acción de la maquinaria; g) *movimiento*, o la idea de un desplazamiento espacio-temporal; h) *adición y repetición*, o aquel ensamblaje de partes que se van constituyendo en un todo; i) *ciclo*, o la idea de un recorrido que se cumple, de un desplazamiento o de una acción culminada que puede volver a comenzar.

Un último elemento que merece especial atención se añade a la lista: la idea de la *falla* o el *desperfecto*. En todo mecanismo, en toda máquina, se ubica la posibilidad del defecto, aquella anomalía que en su alteración a lo normado o reglado pone en desequilibrio el conjunto total.

Figura 10.
Esquema de
elementos
Elaboración
propia



Makina. Elementos componentes en la lógica del artefacto

Pensar la dramaturgia de un barco-máquina nos permite la reflexión sobre los elementos mencionados y la decisión de operar con ellos de manera voluntaria. No necesariamente la dramaturgia se vuelve texto, sino que merece entenderse como estructura de espectáculo. En el proyecto se la piensa como aquella partitura mecánica que reúne las distintas acciones o episodios del espectáculo de la nave. Si pensamos en la maquinaria como en un organismo vivo, articulado por distintos elementos que funcionan en autonomía, pero a la vez en interrelación, la dramaturgia se constituye entonces como aquel tejido capaz de organizar en distintos niveles y relaciones las partes del espectáculo. La dramaturgia opera técnicamente sobre la trama, las acciones, los componentes, el crecimiento y el devenir del espectáculo (Barba, 2010). Dramaturgia es *drama-ergein*, es decir, trabajo de las acciones.

Lo que hace la dramaturgia del barco-máquina es montar un espectáculo constituido de acciones y episodios diversos —danza, acrobacia, circo, audiovisual— pero ensamblados en unidad. El barco-máquina puede funcionar al menos de

tres formas distintas: a) de manera automática, b) de manera manual o c) de manera aleatoria. Estas tres variables operan por igual, junto a los elementos detallados previamente, en la definición de nuestra máquina de espectáculo, en su partitura mecánica y, finalmente, en su dramaturgia.

CONCLUSIÓN



El teatro es el sitio del hombre en relación con lo trascendente. Por ello, es sitio de lo extraordinario, del acontecimiento y del evento. Algo sucede allí que es de otro orden, de otra naturaleza. Pensar el teatro y su arquitectura es habitar la espectacularidad. Alojar a la escena, al actor, al espectador; a todos aquellos que forman parte del hecho teatral. A menudo podemos imaginar el espacio del teatro en otro tiempo, en otro sitio. Tal ha sido el caso de este proyecto. Imaginar lo teatral navegando en aguas del Sena y en aguas de la utopía. ¿Qué es lo teatral, también, sino sitio de juego y entretenimiento? El espectáculo no solo ocurre sobre un escenario, sino que algo de su magia llega también a todos los lugares que componen su anatomía: vestíbulos, espacios de acceso, circulaciones. La forma de su arquitectura no debería ser la dimensión más importante del proyecto, puesto que puede convertirse en una forma muerta. La forma de la experiencia del espectáculo teatral sí es sitio para desatar ensayos e investigaciones varias.

Figura 11.
La Makina navegando

Croquis de elaboración propia

La forma colectiva: la experiencia de un espectáculo que logre reunir todos los sentidos, que demande imaginación y que invite a participar tanto a quienes permanecen dentro como quienes se posicionan fuera. “Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmosfera, y, en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es” (Zumthor, 2006, p. 13). Una calidad espacial, un olor, una atmósfera que sobreviva en la memoria más allá de la experiencia. Una huella en el cuerpo, resultado de un primer contacto con el espacio.

¿Cuáles son y siguen siendo los temas que recorre el proyecto precedente? El contexto y sus elementos mínimos que hablan de un paisaje: el río, el agua, la costa, el puerto. La extraordinaria metáfora que anida en el llegar y en el partir. ¿Acaso no estamos de manera permanente llegando y partiendo al mismo tiempo? Por otro lado, la dimensión visual de este teatro, su definición técnica y constructiva. La tecnología es un gran problema. Más aún cuando la utopía posiciona al proyecto en una dimensión futura. Es entonces que este sitio lejano nos da la posibilidad de dar vuelta la cabeza y mirar lo que también ha sido. Alguna vez el mundo fue de las máquinas, nos dice Munari. Pero han emigrado. Emigrar quiere decir ir de un lugar a otro. De una ciudad a otra. De un tiempo a otro tiempo.

¿Qué es el teatro en la utopía sino un sitio donde preservar los mitos del hombre? Tanto la utopía como el teatro son aventuras colectivas cuyos sentidos pertenecen a la asamblea: son la aspiración a un topo ideal, imágenes situadas en otro sitio, siempre por delante y cuyos arribos se reconocen distantes. Movimiento permanente hacia un horizonte. El mito colectivo de pensarnos a partir del otro, en sociedad. Este es el concepto de la Makina: una arquitectura, un teatro-barco, un espectáculo, una sociedad, una maquinaria hecha arte que viaja.

REFERENCIAS

- Barba, E. (2010). *Quemar la casa*. Bilbao: Artezblai SL.
- Breyer, G. (2005). La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico. En G. Breyer, *Escenografía y arquitectura* (pp. 411-421). Infinito.
- Brook, P. (1987). *Provocaciones*. Buenos Aires: Librerías Fausto S. A.
- Galeano, E. (2001). *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos S. R. L.
- Kahn, L. (26 de marzo de 2016). *Forma y diseño* (1961). Recuperado de <http://a4-amette-sgbl.blogspot.com/2016/03/louis-i-kahn-forma-y-diseno-1961.html>
- Rocher, Y. (2014). *Théâtres en Utopie*. Nantes: Actes Sud.
- Sterling, B. (2013). Bruno Munari's "Manifiesto del Maquinismo" (1938). *Wired*. Recuperado de: <https://www.wired.com/2013/11/bruno-munaris-manifesto-del-macchinismo-1938/>

- Zátonyi, M. (2002). Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido. En M. Zátonyi, *Utopía* (pp. 295-316). Nobuko.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

