

Narraciones espaciales desde el cuerpo

Una aproximación arquitectónica a las relaciones de sumisión, violencia y armonía

Cano Ciborro, Víctor Manuel

Arquitecto. Doctorando Departamento de Proyectos Arquitectónicos. ETSAM - Universidad Politécnica de Madrid. España.

victor.m.cano@gmail.com

Resumen

Este trabajo de investigación pretende poner en valor una comprensión del espacio desde la vinculación existente entre el cuerpo y el complejo e inestable ambiente que habita. Por un lado, el cuerpo, con sus relaciones, acciones y afectos, se erige como la herramienta clave para entender las dinámicas de producción espacial contemporánea, por otro, la inclusión de la escala humana, hace que los grandes relatos se desvanezcan en favor de una serie de vínculos sensibles que re-humanizan la arquitectura y atienden a las sensaciones del individuo.

Así, se pone de manifiesto una narración que sitúa al cuerpo como protagonista y en la que su vinculación con la espacialidad fluctúa entre la sumisión, la violencia y la armonía para con los otros cuerpos y el espacio.

Como caso de estudio, se ha tomado la más abyecta y violenta de las construcciones: el campo de concentración de Auschwitz, en un intento de re-pensarlo desde los afectos del individuo y de problematizar las relaciones y acciones contemporáneas –que de acuerdo con el filósofo Michael Foucault- derivan hacia derroteros de control y violencias invisibles.

Dicha tarea se nutre de una multiplicidad de cartografías como instrumento de conocimiento para visibilizar narraciones arquitectónicas a través del cuerpo, con el objetivo tanto del análisis de situaciones acontecidas, como de operar sobre nuevas oportunidades espaciales.

Palabras clave: Cuerpo, afecto, cartografía, Francis Bacon, Israel Galván, Auschwitz

Abstract

This research aims to focus on understanding the space from the point of view of the link between the body and the complex and unstable environment it inhabits. On the one hand, the body with its relationships, actions and affections, stand as the key tool for understanding the dynamics of contemporary spatial production. On the other hand, the inclusion of human scale makes the great stories to vanish in an array of several sensitive bonds that re-humanize architecture and pay attention to the feelings of each person.

Thus, it is revealed a narration that places the body as the main character, a body that fluctuates between submission, violence and harmonious relations with other bodies and space.

As a case study, the most abject and violent construction has been chosen: the Auschwitz concentration camp; in order to re-think it from the inmates' affections and to question ourselves the contemporary relationships and actions, which according to the philosopher Michael Foucault they are moving to different surveillance and invisible violence ways.

This line of enquire is based on a multitude of cartographies, as an instrument of knowledge, to show architectural narrations through the body. The objective is both to analyse past situations and to think about new spatial opportunities.

Key words: Body, affect, cartography, Francis Bacon, Israel Galván, Auschwitz

“Los cuerpos se acercan unos a otros, van y vienen sin orden previo, con igual empeño en las vueltas y revueltas. Se rozan, se frotan, se desean, se divierten, se desatan. Una fiesta. Una variante del cortejo sexual. O bien se acercan los cuerpos unos a otros, pero para ordenarse, bajo la batuta de un maestro de ceremonias, e ir al mismo paso e idéntica dirección. Una variante de parada militar, otro género de fiesta”

El bailaor de soledades
Georges Didi-Huberman

1. Introducción al tema: cuerpo, espacio, acción y relación

La presente investigación tratará de abordar la espacialidad desde la presencia de cuerpos, para ello, se toma como punto de partida la definición de **espacio** realizada por Albert Einstein en 1905 dentro de su “Teoría de la relatividad espacial” en la cual propone una idea de espacio vinculada a la corporeidad. Para Einstein el *espacio* sólo existe a través de los cuerpos y energías contenidos en él, el espacio no es nada en sí mismo y necesita de relaciones energéticas y corpóreas para que se le dote tanto de significado como de existencia.

La noción de **cuerpo** se entenderá más allá de la mera materialidad, como advertía el filósofo Gilles Deleuze parafraseando a los estoicos, todo es cuerpo y el cuerpo no se define tanto por su sustancia, sino por sus acciones y sus relaciones¹; relaciones de movimiento y de reposo (longitud de un cuerpo) y relaciones de afectos e intensidades (latitud de un cuerpo)². Desde esta investigación, el cuerpo es sinónimo de acción, pues como advierte Deleuze, no tendría mucho interés que se definiese la cosa sensible por su contorno y forma, sino mediante un límite dinámico. El límite del cuerpo es el límite de su acción y no el contorno de su figura³.

Estas nociones conceptuales **–espacio, cuerpo, acción y relación–**, dará lugar a diversos análisis espaciales de gran complejidad y con un acercamiento más intenso a la realidad vivida, que aproximaciones racionalistas y medibles donde el *espacio de interacción*, los procesos dinámicos y las relaciones sensibles y corpóreas pasan desapercibidas en la comprensión de las dinámicas espaciales.

La metodología de trabajo se basará en la problematización de situaciones espaciales límite –basadas en el control y en sus consecuentes fugas o revueltas- mediante la producción de cartografías como instrumento de crítica y conocimiento espacial de *lo que siente un cuerpo*, siendo todas estas construcciones teórico-prácticas aplicadas en el campo de concentración de Auschwitz como consecuencia última de un entendimiento espacial desde la razón instrumental y la objetualización del cuerpo.

El objetivo del trabajo es visibilizar tres tipos de relaciones espaciales –sumisión, violencia y armonía– según el empoderamiento que se le otorgue al cuerpo para practicar ese espacio y que irá dibujando una narrativa arquitectónica ya no sólo desde los objetos –construcciones estáticas- sino también desde los cuerpos –relaciones de inestabilidad y sensibilidad-. La fuga de Auschwitz por parte de dos presos será el modelo que mejor ilustre la importancia de entender la totalidad de relaciones complejas que componen nuestro entorno.

Dentro de esta narración, las figuras de Israel Galván, Francis Bacon, Paul Cézanne y Paul Klee se presentarán como *cuerpos dislocados*⁴, y serán imprescindibles para dar sentido a la búsqueda de ese otro orden, de esas otras *dimensiones de lo real*, que ampliarán nuestro entendimiento de la complejidad del mundo.

2. Hacia nuevos campos semánticos y regímenes de sensibilidad en las narrativas arquitectónicas.

La presente investigación se acerca al mundo del arte para localizar campos semánticos y regímenes de sensibilidad aplicables a la disciplina arquitectónica para fomentar nuevas narrativas analíticas y proyectuales. Para ello, y antes de presentar los diversos modelos, nos aproximaremos a las producciones sensibles de cuatro autores: **Paul Cézanne, Paul Klee, Israel Galván y Francis Bacon.**

Se comenzará con el pintor **Paul Cézanne** –que se autodefinió como único pintor vivo al querer plasmar las vivencias de su mundo- como paradigma sensible tanto a lo visible como lo invisible.

“Para pintar un paisaje, debo descubrir ante todo las bases geológicas (...) Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso, veo aflorar las rocas bajo el agua, nublar el cielo, todo cae verticalmente. Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales. (...) Me retiro

¹ DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires. ed. Cactus, 2008 p.380-sig.

² DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Valencia. ed. Pre-Textos, 1988, p.264.

³ DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires. ed. Cactus, 2008 p.380

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. ed. Pre-Textos 2008, p. 97. “En español, disloque significa casi lo mismo que el latín *monstrum*: designa todo aquello que se sale del orden natural. En sentido positivo, la maravilla, el prodigio; en sentido negativo, el monstruo o la locura”.

del paisaje con este primer esbozo geológico, la geometría, medida de la tierra”⁵.

Con estas palabras explicaba a su improvisado biógrafo -Joachim Gasquet- su manera de entender el paisaje que pintó una y otra vez a lo largo de su vida: el Monte Sainte-Victoire. De este modo, el de Aix-en-Provence, nos presenta una geometría diferente, una geometría sensible y dinámica que pretendía corregir el “estado efímero” que imperaba en las obras de sus colegas impresionistas. Procuraba ir más allá de la “Impresión de un sol naciente”, pues su atracción por el proceso era mucho mayor que por el instante, algo que demuestra en su concepción de una “geometría como medida de la tierra” capaz de incorporar en su narrativa todas aquellas dimensiones –tanto visibles y tangibles como insondables e inasibles- necesarias para cualificar un espacio con la mayor de las precisiones. El entendimiento del espacio por parte de Cézanne nacía de un campo de sensibilidades que le permitía admirar, tanto la capacidad temporal del entorno, como la multiplicidad de elementos que lo componen. Se desplazaba con la misma firmeza unos millones de años atrás para observar la orogénesis de dicha montaña, que se detenía unos segundos para saber sobre la volubilidad de una nube que atropellaba lentamente a Sainte-Victoire.



Fig. 1. Paul Cézanne. “Monte Saint Victoire”. 1902-1906.

Esta visión dinámica del mundo presenta cierta semejanza con la idea de *conformación* de **Paul Klee** y que el propio autor ensalzaba del siguiente modo: “Buena es la conformación. Mala es la forma, la forma es final, es muerte. La conformación es movimiento, es acto. La conformación es vida”⁶. Esa idea de *conformación* de Klee, junto con otras ideas que propuso a lo largo de su carrera, como la de *configuración viva* -en contra del estatismo que representa la noción de composición-, o la de *forma activa* – para dotar a cualquier forma de una inestabilidad intrínseca-, eran enmarcadas por el pintor suizo en lo que denominó como *orden espacial* y que pretendía dar respuesta a un entendimiento del mundo que le obsesionaba y que se focalizaba en el constante movimiento que observaba en los procesos naturales.

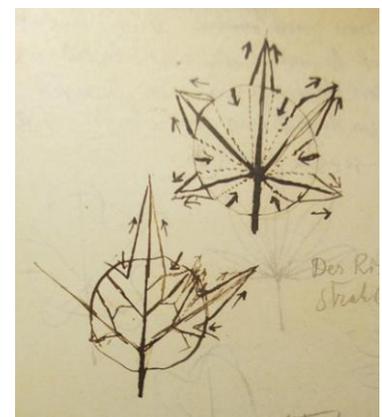


Fig.2. Paul Klee. Hoja plegada.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. ed. Cactus, 2007. p.30,31

⁶ KLEE, Paul. *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*. ed. Fundación Juan March 2013, p.58

Esta fascinación por encontrar nuevos modos de representar y narrar la espacialidad lo compartía sin lugar a dudas el pintor **Francis Bacon**, el cual, si hubiera conocido al bailar Israel Galván seguro que lo hubiera intentado representar bailando. A Inocencio X le dibujó gritando. El filósofo Gilles Deleuze contaba que Bacon siempre había tenido la ambición de pintar una ola. Nunca lo hizo. ¿Por qué una ola? Porque quería pintar las fuerzas. Las fuerzas de cada gota. La *disposición*, la *conformación*, la *configuración viva*, el *dinamismo* de cada una de las gotas que componen una ola desde que se levanta hasta que se derrumba. Al igual que sucedía con la ancha espalda de un hombre, para Bacon no se trataba de pintar una espalda, sino “fuerzas que se ejercen sobre una espalda o fuerzas que una espalda ejerce. Es pintar **fuerzas**, no es pintar formas”⁷, siendo especialmente sensible a lo que denomina como **fuerzas inmóviles**. Bacon representa figuras dormidas, ya que no hay cuerpo más estático que el que sueña, que el que duerme. Sin embargo, y ahí es donde Bacon insiste, también en el sueño hay movimiento. También hay fuerzas: “la fuerza de aplastamiento del sueño”.

La representación de esas fuerzas es lo que también, en palabras de Didi-Huberman, hace **Israel Galván** en su bailar:

*Significaría crear espaciamentos móviles que suscitan y modifican sin tregua la fuerza de atracción de las cosas afrontadas –cuerpos o partes del cuerpo- pudiendo las polaridades, por su puesto, entrelazarse y ser cada vez más complejas. Lo cual determina una paradoja de fuerzas*⁸.

Es, esa *paradoja de fuerzas*, esa relación entre estados, esas polaridades complejas, esa disputa con la gravedad, la que conforma el universo del bailar cuando se dispone a mover su cuerpo.

Las fuerzas -invisibles al sólo poder ver sus efectos- son el gran concepto operativo a destacar en estos autores que se podrían enmarcar bajo la máxima de Paul Klee de que la pintura no es hacer lo visible, sino hacer visible⁹.

3. Tres tipos de relación espacial desde el cuerpo: sumisión, armonía y violencia

Una vez definido el campo conceptual y de sensibilidades donde se sitúa la investigación, se muestra una primera aproximación a los tres modos de relación: sumisión, armonía y violencia.

En Auschwitz I aún se puede visitar un barracón conocido como Bloque 11. Al fondo del mismo existe un lugar con cuatro celdas de castigo. Cada celda es un cuadrado de 90x90cm. En ellas, debían permanecer de pie cuatro presos. Se entra, a gatas, por una apertura de 60x60cm de lado que está a ras de suelo. Un dibujo de un superviviente del campo de concentración de Dachau muestra las diferentes posiciones de un solo cuerpo dentro de una *standing cell*. La reducida dimensión de estos habitáculos impone una **relación sumisa** en la que el cuerpo pierde su potencialidad y pasa a ser un objeto dentro de un espacio disciplinar donde la norma es aplicada directamente al cuerpo.

En contraposición y con la finalidad de enfrentarse a las estrategias coercitivas ejercidas sobre la corporalidad del sujeto, encontramos la obra del bailar Israel Galván, cuyo espectáculo titulado “El final de este estado de cosas, Redux”, tiene lugar dentro de un ataúd. Si confrontamos ambas imágenes vemos como el espacio cartesiano -sus medidas- es muy similar pero si dicha espacialidad es observada desde la potencia del cuerpo que lo ocupa, la diferencia es más que notable. Galván le baila a la muerte, intenta escapar de ella, aún en una situación desesperada su cuerpo sigue vivo. Sus movimientos son movimientos de libertad. Por el contrario, el dibujo de las *standing cells* representa la no-esperanza del cuerpo, el cuerpo que haga lo que haga no conseguirá huir de lo que le rodea. Similar espacio métrico y tan antagónico espacio corpóreo. Galván crea una **relación armónica** con su propio cuerpo y con el espacio que le rodea. Es capaz de asumir las restricciones del mismo para manejarlo a su antojo e imponer sus decisiones e intenciones.

⁷ DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*. ed. Cactus 2007, p.71

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. ed. Pre-Textos 2008 p.152-153

⁹ DELEUZE, Gilles. *La lógica de la sensación*. ed. Arena Libros 2009, p.63

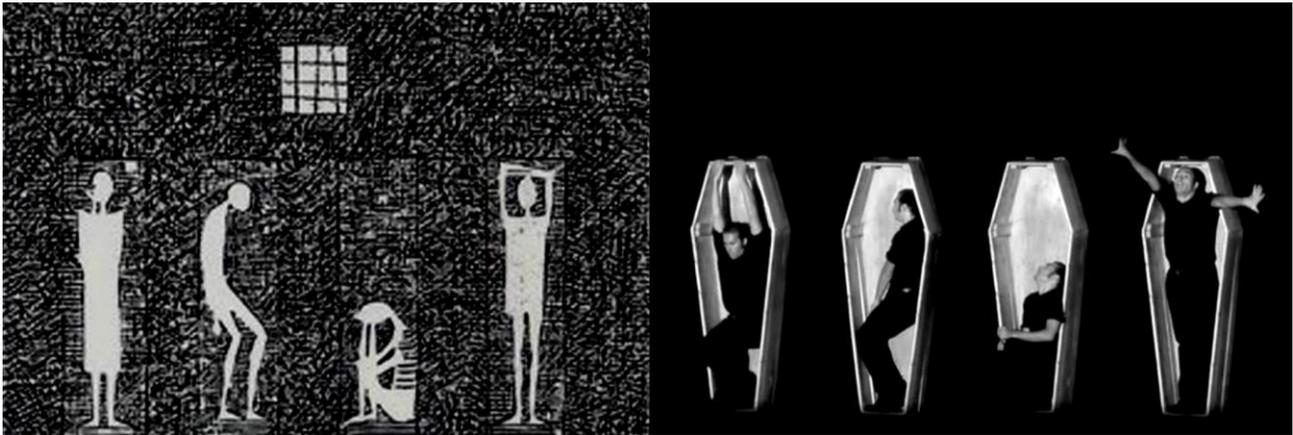


Fig.3. Dibujo Standing Cell Dachau (anónimo) confrontando con Israel Galván bailando en el ataúd (montaje con fotogramas)

De forma paralela, Francis Bacon enmarca muchas de las escenas que pinta en una estructura que roza el límite de la materialidad, es una especie de alambre cuya mayor virtud radica en su poderosa levedad. Ese alambre crea un espacio: el *espacio alambre*. Los cuerpos que dibuja Bacon tienen una misión: escapar de su propia materialidad por alguno de sus orificios. Se produce así, en la obra del artista, una **relación violenta**, un choque en el que el cuerpo intenta huir sirviéndose para ello de dos estrategias: el tic y el vómito, ambas intentos, a veces fallidos, a veces no, del cuerpo por escapar de sí mismo y del alambre que le rodea.



Fig.4. Tríptico. Izquierda: Francis Bacon "Cabeza VI" 1949. Centro: Francis Bacon "Three Studies of Lucian Freud". 1969. Derecha: Francis Bacon "Two figures". 1953.

4. Tres representaciones cartográficas aplicadas al campo de concentración

Una vez ejemplificada las tres propuestas de relación, se procede a su aplicación sobre el campo de concentración de Auschwitz y cuyos resultados se visibilizarán en formato cartográfico. Para la producción de las mismas, la investigación se posiciona en la noción de *sensación*, aquello que como decía Paul Valery *se transmite directamente* –al cuerpo, a la piel-, *evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar* –pues lo más profundo es la piel¹⁰. Desde la *sensación* se produce una apertura de narrativas espaciales que narran desde dimensiones intangibles, latentes o infra leves el campo de concentración. En la relaciones de **sumisión, violencia y armonía** se le resta importancia al objeto –la enfermiza repetición ordenada de cada barracón- para mostrar lo que afectaba directamente a los cuerpos. Esta estrategia gráfica emplea *umbrales absolutos* en visión, oído y olor como *modus operandi* de los diferentes agentes del campo.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, *La lógica de la sensación*. ed. Arena Libros 2009, p.43.

Los *kapos* nazis –aquellos vigías que velaban porque el campo de concentración fuese una construcción inquebrantable–, pretendían, mediante la *visión*, identificar las microfisuras del campo, aquellos lugares en los que los presos podían no ser vistos. Pretendían *escuchar*, aunque en un espacio totalmente abierto era prácticamente imposible controlar todos los sonidos; solo la llegada del tren se escuchaba en todo Birkenau. Por último, pretendían *oler*. El superviviente Jorge Semprún aseguraba que el campo de concentración comenzaba en la letrina, y en Auschwitz-Birkenau el olor de las mismas era tan fuerte, que los *kapos* rara vez se aproximaban a ellas. Era el lugar del contrabando; el lugar donde acudir si algún imposible se buscaba, por lo que saber su posición resultaba vital. Entretanto, las chimeneas de los crematorios emanaban humo y cenizas, dándole a todo aquello un aspecto industrial.

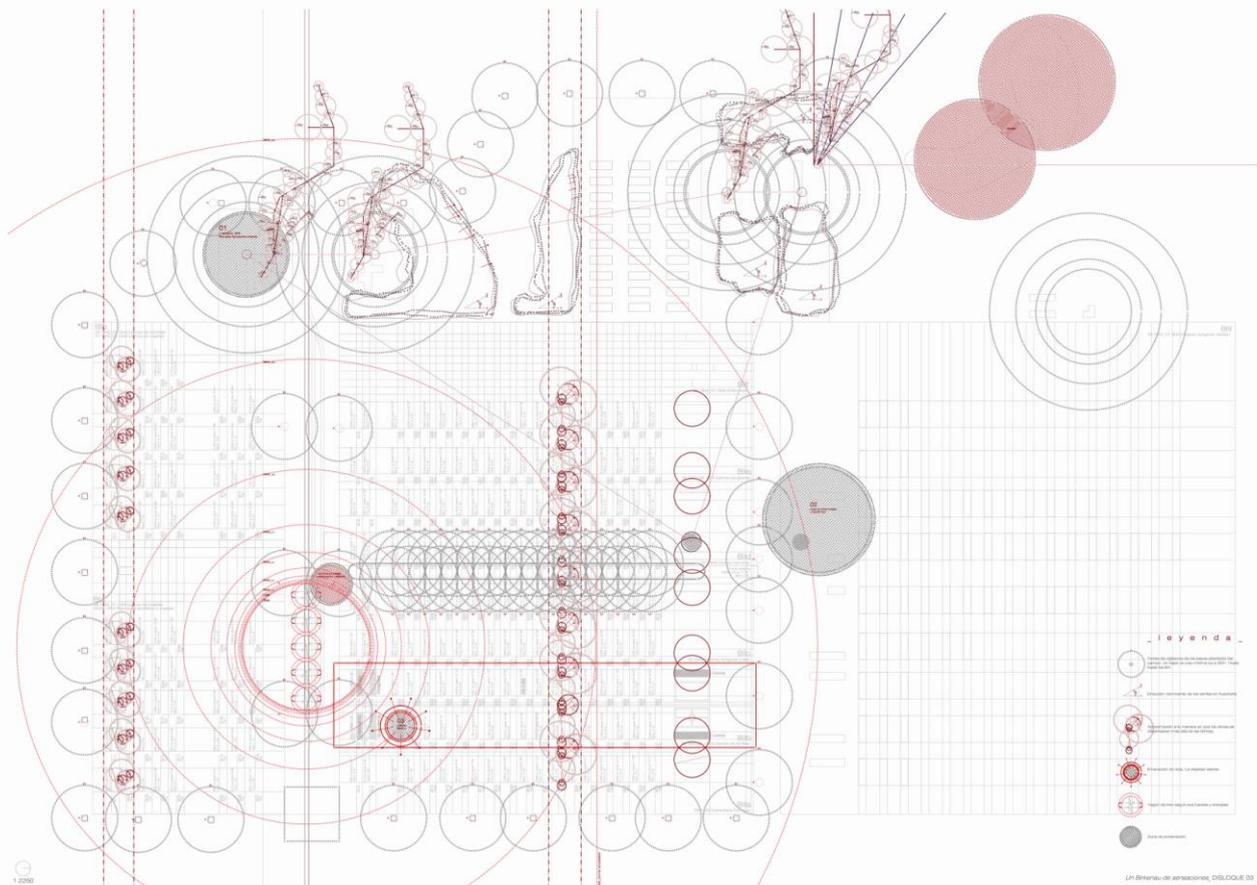


Fig.5. "Auschwitz-Birkenau desde la sensación". Cartografía de Víctor Manuel Cano Ciborro.

La **relación sumisa**, además de en la *standing cells*, se daba en los barracones. En Auschwitz II- Birkenau existía una diferenciación de barracones según raza, género, nacionalidad o etnia. El barracón de mujeres, que podía ir de los 588 a los 1488 cuerpos, estaba hecho de ladrillo y las ventanas se situaban a la altura de los ojos. Estos cuerpos se distribuían en literas de 3 alturas cuya dimensión era de 2 metros de ancho por 2,10 metros de largo. En esa anchura podían entrar desde 3 cuerpos –a cada uno le correspondería un espacio de 63 centímetros– hasta 8 cuerpos –correspondiéndole a cada uno 24 centímetros–. Por el contrario, el barracón de los hombres era de madera y se basaba en un tipo arquitectónico de establo para caballos. A cada caballo le correspondía 1,5 metros de espacio. Ningún preso en Auschwitz-Birkenau llegará nunca a tener semejante cantidad de espacio propio. Los cuerpos allí existentes oscilaban desde los 648 hasta los 1080 y descansaban sobre literas de madera que, además, estaban inclinadas. Cada camastro tenía 1.95 metros de largo y 1.60 metros de ancho. Ahí podían permanecer desde 3 cuerpos –53centímetros por persona– hasta 5 cuerpos –31 centímetros para cada uno–.

Como se puede observar, aquí el cuerpo no se definía por sus acciones o sus relaciones, sino por su espacio de expansión. Los famélicos prisioneros asumían el espacio impuesto en el que eran tratados como objetos debido al entendimiento del campo como una industria, al servicio ideológico, de la razón instrumental.

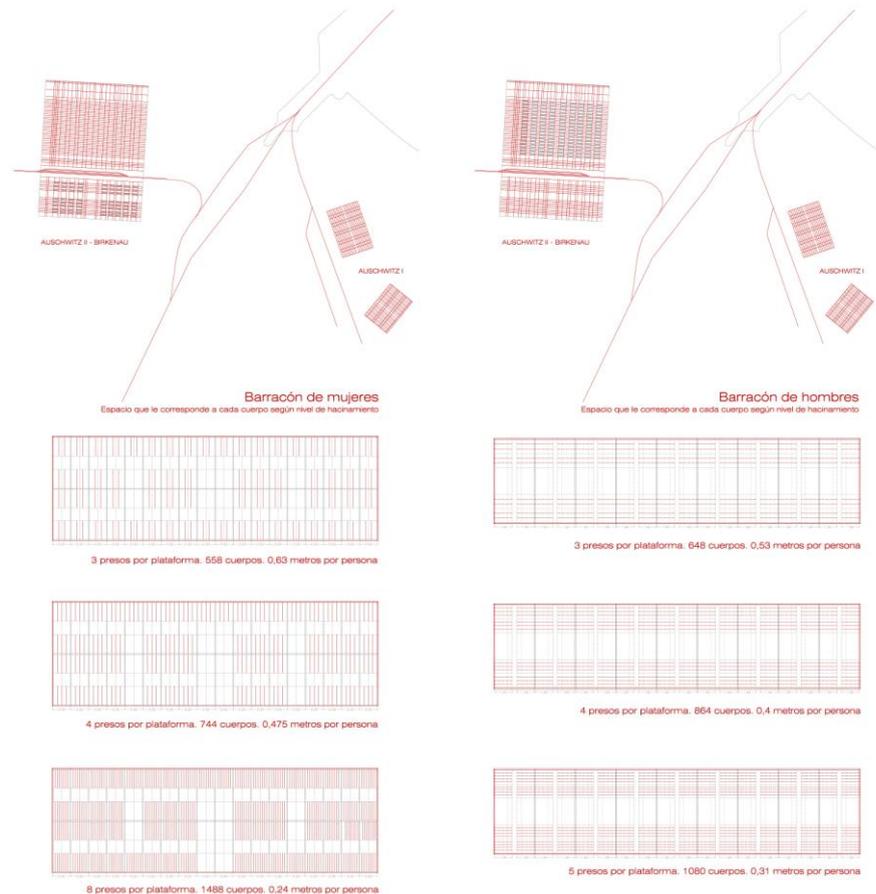


Fig.6. Barracones de Auschwitz-Birkenau. El cuerpo determinado por su espacio de expansión. Cartografía de Víctor Manuel Cano Ciborro.

La **relación violenta** se localiza en la revuelta de los *Sonderkommandos* (SDK) el 7 de octubre de 1944. Los SDK era el grupo de prisioneros encargados de velar por el funcionamiento de los crematorios, siendo asesinados cada cuatro meses como medida disuasoria para evitar que contaran al resto del campo lo que allí estaba teniendo lugar. En este contexto, planearon una revuelta cuyo fin, más que su propia liberación, era destruir los crematorios para evitar el aumento de las muertes. Nos situamos ante una relación violenta de los cuerpos en el espacio que responde a una sublevación del estado de sumisión. Esta revuelta tuvo lugar en los crematorios II y IV. Cuando el crematorio IV explotó, los rebeldes amotinados en el II comenzaron un ataque que consistía en incendiar el edificio y atacar a los *kapos* con martillos, piedras y la poca munición que habían conseguido durante el periodo de preparación. Los cuerpos se relacionan violentamente con el espacio, hay una dialéctica de acción y reacción donde no existe el acuerdo.

A partir de estos hechos, se representa gráficamente el horror, pero no se plasman formas, se pintan fuerzas. Cuando algo tiene fuerza, su forma –perímetro, objeto, edificio- desaparece. El crematorio dejó de ser una forma, un objeto optimizado y controlado por los nazis, para ser una acción, para ser un cuerpo múltiple que responde a los estímulos, su contorno comienza a ser voluble. El contorno del crematorio ya no son sus paredes, sino que pasa a ser el movimiento de la masa interior. El perímetro deja de ser límite para ser una membrana de intercambio. El crematorio termina allá donde llegan las balas, allá donde las explosiones dejan de escucharse. Se produce entonces una *modulación* del objeto arquitectónico. Tal y como lo define Simondon, “el moldear y el modular son cosas extremas. Moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable”¹¹. El crematorio deja, por tanto, de ser un molde debido al violento intento de sublevación por parte de los SDK y pasa a ser un canto a la vida, un ataque a la *nuda vida*¹².

¹¹ SIMONDON, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009, p.60.

¹² *Nuda vida* es un concepto ampliamente desarrollado por el filósofo italiano Giorgio Agamben en el que pone de manifiesto el estado en el

Explosionaron la sala de hornos. La munición se fue agotando. La revuelta terminó. Muchos murieron en el intento, otros se sacrificaron. El resto, fuera del contorno del edificio, fuera de su cuerpo, fueron disparados uno a uno hasta que no quedó nadie. Consiguieron inutilizar el Crematorio IV y parte del II.

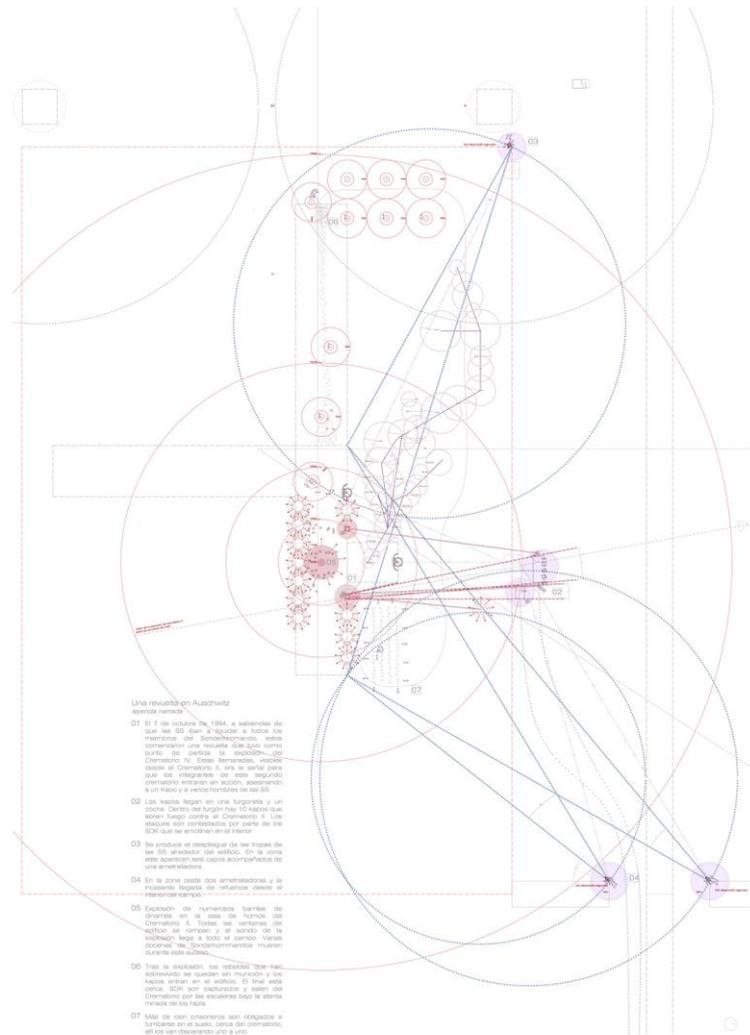


Fig.7. La revuelta de los Sonderkommandos. Cartografía de Víctor Manuel Cano Ciborro.

La **relación armoniosa** es protagonizada por la huida del campo de concentración llevada a cabo por Rudolf Vbra y Alfred Wetzler. Vbra, quien había estudiado cada uno de los intentos de fuga existentes en Auschwitz, era conocedor de los fallos de cada conato e hizo de las experiencias ajenas su propio saber. El éxito de su evasión nace en el instante en que valora la experiencia como fuente principal de conocimiento¹³, ya que al estudio de las huidas previas, se añadía su preciso entendimiento del campo al haber estado allí durante casi dos años preso. Sabía que existía un protocolo de 72 horas de búsqueda para los desaparecidos, si después de ese tiempo no habían sido encontrados, dejarían de buscarlos. Así, la cuestión era permanecer en la invisibilidad durante esos tres días.

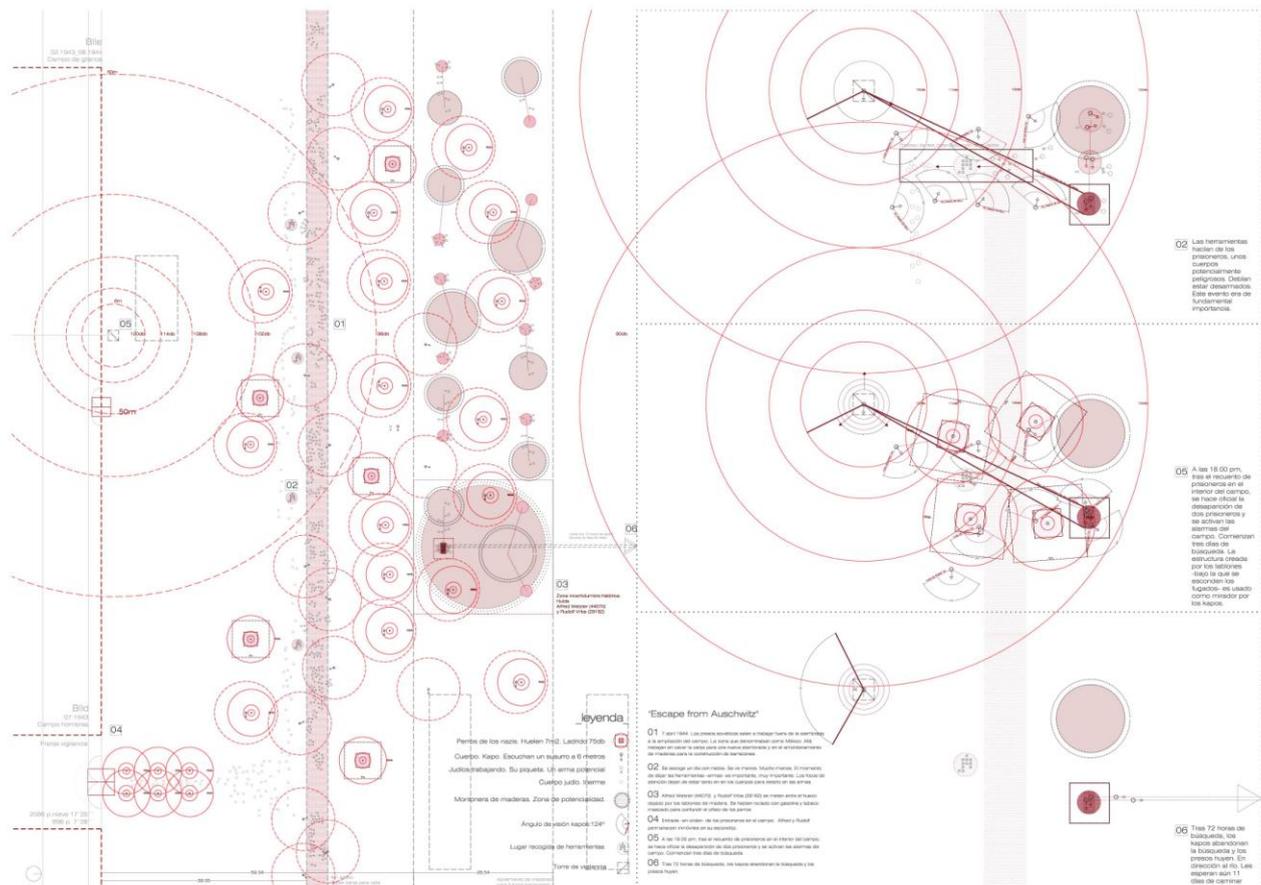
El 7 de abril de 1944 nace con niebla. Era el momento. A más niebla, mayor invisibilidad. Sabían que Auschwitz estaba situado en un lugar –entre los ríos Vístula y Sola- donde la niebla era muy común. De nuevo, la importancia de la dupla experiencia-conocimiento. Los presos salen a trabajar en la ampliación del campo en una

que el ser humano pierde toda capacidad de controlar su existencia debido a que otras entidades lo hacen por él.

¹³ Giorgio Agamben en su libro *“Infancia e historia: Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”* nos muestra la devaluación actual de la experiencia respecto a otras formas de conocimiento. En el presente texto se busca poner en valor la experiencia como parte necesaria del conocimiento.

zona denominaba México donde cavaban la zanja para una nueva alambrada y amontonaban maderas para nuevos barracones. Al final del día volvían al campo. Antes de entrar, había que dejar las herramientas de trabajo. Ese era el momento preciso. Los vigilantes, que atendían a las herramientas más que a los presos, no advirtieron que el cuerpo, con su capacidad de actuar, era una herramienta potencialmente más peligrosa. Vbra y Wetzler aprovecharon la situación y se introdujeron en un pequeño espacio bajo un depósito de maderas. Se produjo así un magnífico uso de la táctica. Supieron actuar respondiendo a las *disposiciones* de los cuerpos según sus intereses, ya que “la táctica depende del tiempo, atenta a ‘coger al vuelo’ las posibilidades de provecho”.¹⁴ La táctica —a diferencia de la estrategia— es interioridad, requiere de la presencia de los cuerpos en el lugar, es actuar en relación a lo que sucede en ese instante. Sin embargo, la estrategia tiene una condición de exterioridad, no necesita estar presente en el lugar. De este modo, se podría definir el instante de la fuga como una *disposición táctica*, como una situación kairológica, esto es, dependiente del *kairos*, del tiempo oportuno. Para conseguir su cometido, se rociaron con gasolina y tabaco mascado, ya que sabían que les buscarían con perros y era fundamental confundir su olfato. Comprendieron el espacio, se relacionaron en armonía con el medio. A las 18.00 p.m., tras el recuento de prisioneros en el interior del campo, se hace oficial la desaparición y se activan las alarmas del campo. Comienzan tres días de búsqueda. Los kapos, incluso situados sobre las maderas bajo las que se escondían los fugitivos, fueron incapaces de percibirlos. A las 72 horas se les dejó de buscar. A las 72 horas, de noche, salieron de aquel mínimo espacio con escasa cabida para dos cuerpos.

Pero, detengámonos en este mínimo espacio antes de huir. Fijémonos en la similitud métrica existente entre este espacio bajo una montonera de maderas y el 90x90. Fijémonos en cuán diferente es cada espacio si tenemos en cuenta el cuerpo contenido. El cuerpo como generador de espacio. Bajo las maderas se encontraba el espacio con la mayor potencialidad de todos los existentes en Auschwitz, a diferencia de las *standing cells*, que no eran más que un espacio sumiso.



¹⁴ De CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, 1996. p.49-sig

5. Conclusiones: Por una espacialidad corpórea y hacia una expansión de las formas narrativas en arquitectura.

Rudolf y Alfred salieron para siempre de aquel campo de concentración. Su equipaje de mano era un reloj robado, la etiqueta de uno de los botes de Zyklon B y un plano de la zona sacado de un atlas infantil. Su acción fue una verdadera lección de arquitectura debido a que habían tenido en cuenta toda la extrema complejidad que define el campo de concentración de Auschwitz, y por tanto, pudieron mimetizarse con él y empoderarse con respecto al espacio que los reprimía.

Mediante estos modelos de estudio, la investigación busca poner en crisis la idea de espacio cartesiano en favor de un *espacio de interacción* más corpóreo, dinámico y vívido desde donde la arquitectura puede ser narrada más intensa y complejamente. En definitiva, ampliar el campo de la arquitectura no sólo a los objetos – construcciones estáticas- sino también a los cuerpos –relaciones de inestabilidad y sensibilidad-. A su vez, propone un posicionamiento sensible tanto para ofrecer nuevas formas narrativas arquitectónicas que contemplen *lo que siente un cuerpo*, como para ofrecer nuevas formas de visibilizar, analizar y re-humanizar situaciones espaciales abyectas mediante los conceptos operativos propuestos.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia: Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.
- CERTEAU, Michel (de). *La invención de lo cotidiano*. Mexico: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- KLEE, Paul. *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*. Madrid: Fundación Juan March, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: La Cebra y Cactus, 2009.

Biografía

Víctor Manuel Cano Ciborro (1987) es Arquitecto (2012) y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (2013) por la ETSAM, donde actualmente es investigador predoctoral. Está vinculado al Grupo de Investigación del Paisaje Cultural (GIPC) y a sus prácticas docentes. Su Proyecto Fin de Carrera ha sido premiado en la V Muestra PFC de la XII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo y su Trabajo Fin de Master obtuvo el Premio Especial en el XII Certamen Arquímedes 2013 de jóvenes investigadores. Sus últimas investigaciones aplicadas han recibido una mención de honor en la Oslo Architecture Triennale y por otro lado serán expuestas en el Pabellón Español Bienal de Venecia 2016. A su vez, ha sido tutor de la Unit 6 en el Summer School 2015 de la Architectural Association (AA) en Londres y actualmente es arquitecto en z4z4, co-director de Z4A Agencia Narrativa y co-fundador y editor del proyecto editorial "Displacements: an X`scape Journal".

Víctor Manuel Cano Ciborro (1987) is an Architect since 2012 and in 2013 obtained a Master Degree in Advanced Architectural Projects by ETSAM (Madrid Polytechnic University), where currently is a PhD Candidate. He is linked with Cultural Landscape Research Group (GIPC) and its teaching programme. His Final Project Degree has been awarded in 5th Graduation Project Exhibition at 12th Spanish Architecture and Urbanism Biennial and his Master Final Thesis was recognized with the Special Prize at XII Arquímedes Competition 2013 for young researchers. His last applied research got an Honourable Mention at Oslo Architecture Triennale 2016 and will be showed at Spanish Pavilion Venice Biennale 2016. Víctor has been Unit 6 Tutor in Summer School 2015 at Architectural Association (AA) London and currently he is an architect at z4z4 architectural office, co-director of Z4A Narrative Agency and co-founder and editor in the editorial project "Displacements: an an X`scape Journal".