



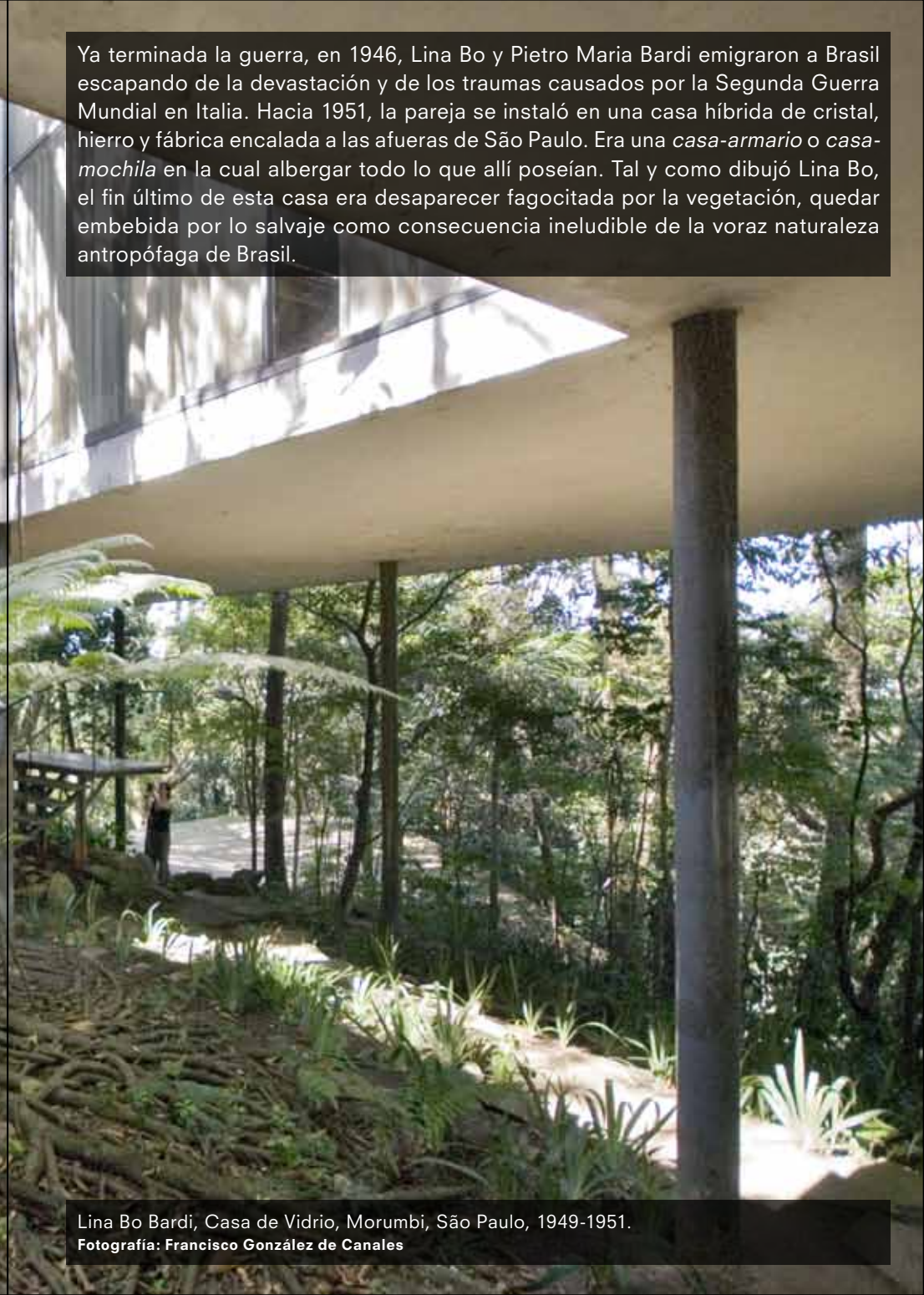
Fue alrededor de 1941 cuando Ralph Erskine levantó en soledad una pequeña cabaña en medio de unos bosques cercanos a Estocolmo. Se trataba de una instalación doméstica mínima, luego conocida como *The Box*, o lo que para él sería su primera tentativa de *instalarse en la realidad misma*. En 1942, la familia Erskine al completo se trasladó a esta cabaña huyendo de los bombardeos nazis que aterraban el Londres de entonces. Su primer proyecto como arquitecto fue poco más que un lugar en el que sobrevivir, una experiencia para repensar un nuevo futuro desde la práctica en la naturaleza de lo cotidiano.

Ralph Erskine, *The Box*, Lissma, Suecia, c. 1941-1942.  
Fotografía: Francisco González de Canales



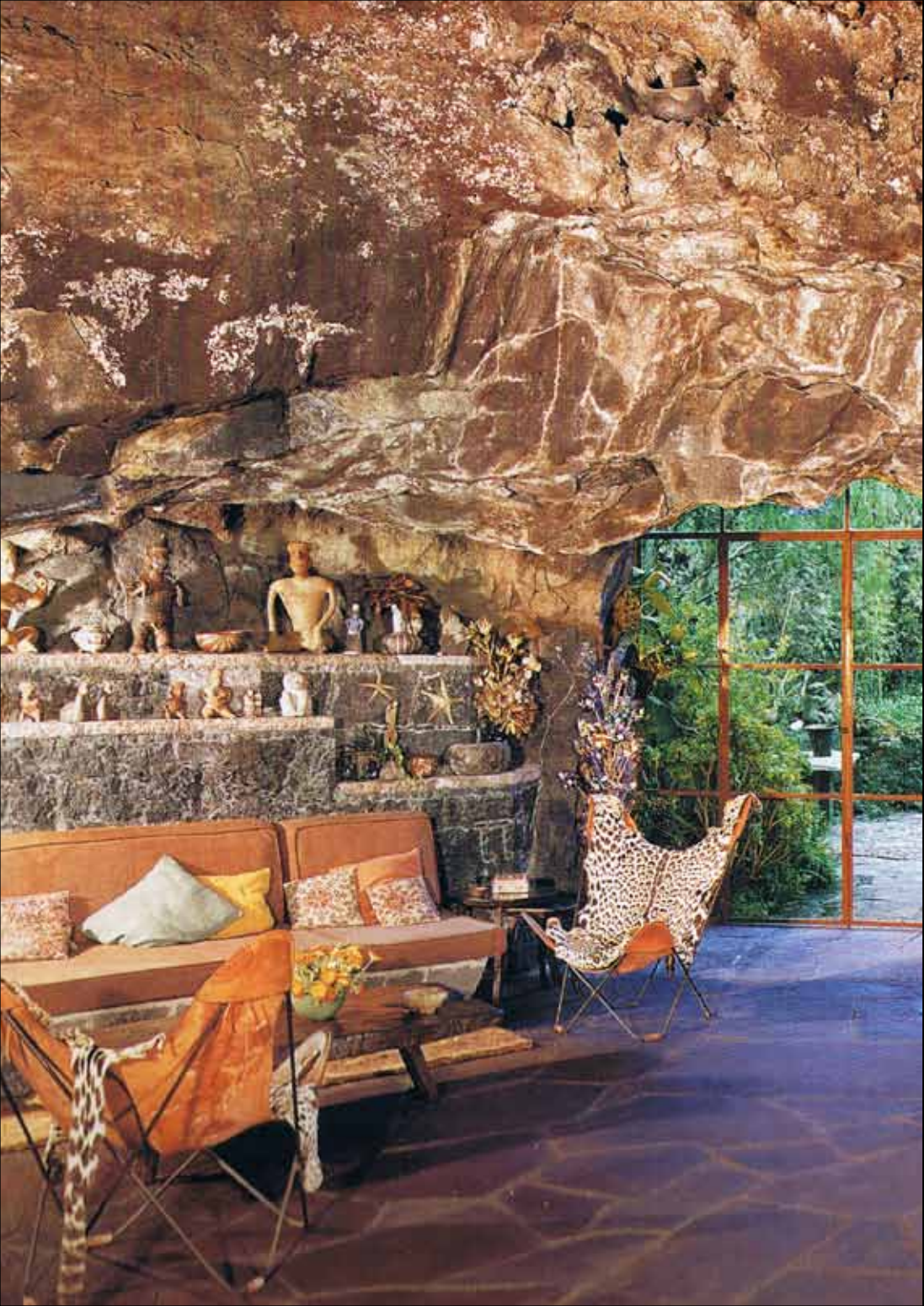


Ya terminada la guerra, en 1946, Lina Bo y Pietro Maria Bardi emigraron a Brasil escapando de la devastación y de los traumas causados por la Segunda Guerra Mundial en Italia. Hacia 1951, la pareja se instaló en una casa híbrida de cristal, hierro y fábrica encalada a las afueras de São Paulo. Era una *casa-armario* o *casa-mochila* en la cual albergar todo lo que allí poseían. Tal y como dibujó Lina Bo, el fin último de esta casa era desaparecer fagocitada por la vegetación, quedar embebida por lo salvaje como consecuencia ineludible de la voraz naturaleza antropófaga de Brasil.

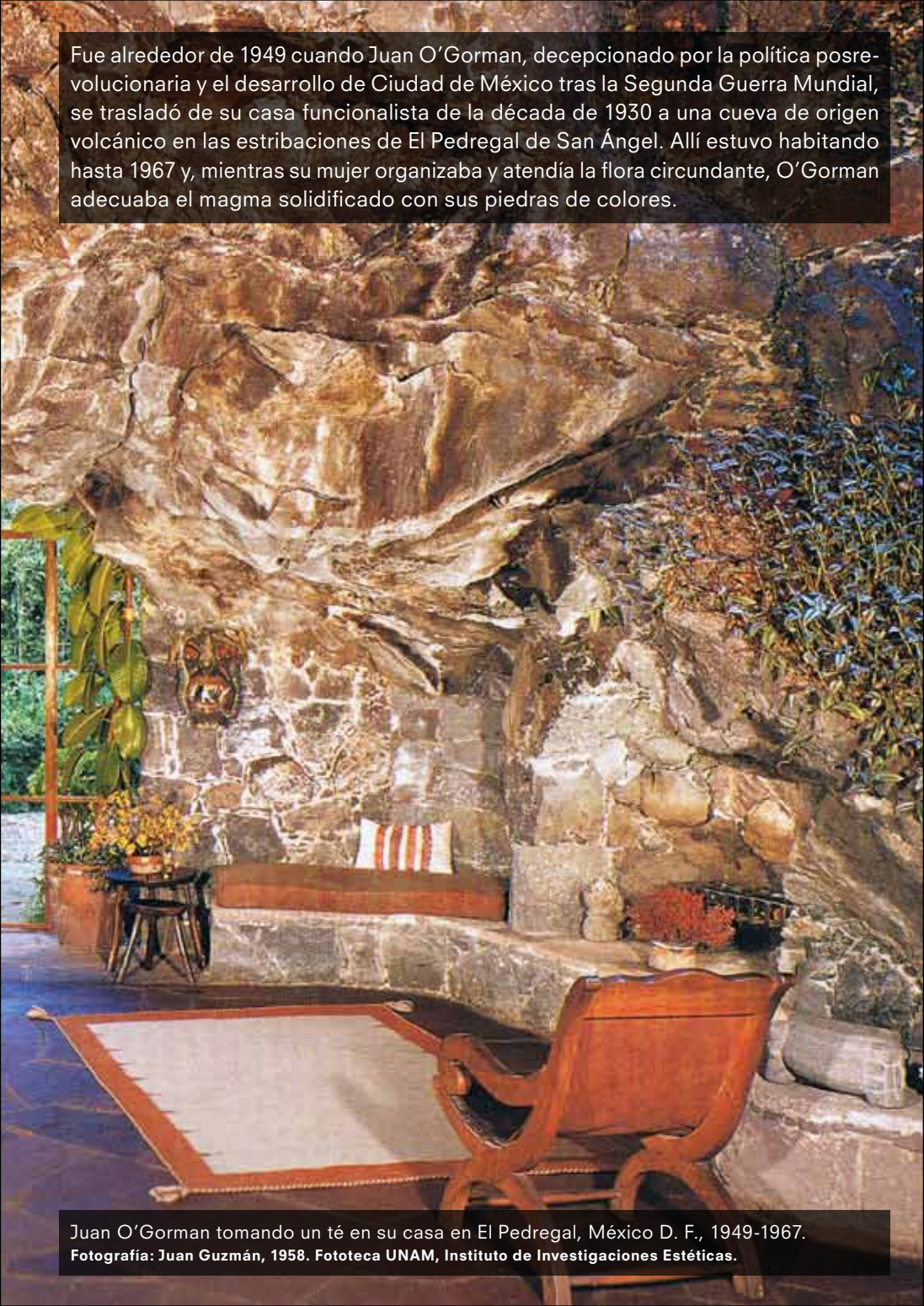


Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, Morumbi, São Paulo, 1949-1951.  
Fotografía: Francisco González de Canales





Fue alrededor de 1949 cuando Juan O'Gorman, decepcionado por la política posrevolucionaria y el desarrollo de Ciudad de México tras la Segunda Guerra Mundial, se trasladó de su casa funcionalista de la década de 1930 a una cueva de origen volcánico en las estribaciones de El Pedregal de San Ángel. Allí estuvo habitando hasta 1967 y, mientras su mujer organizaba y atendía la flora circundante, O'Gorman adecuaba el magma solidificado con sus piedras de colores.



Juan O'Gorman tomando un té en su casa en El Pedregal, México D. F., 1949-1967. Fotografía: Juan Guzmán, 1958. Fototeca UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.



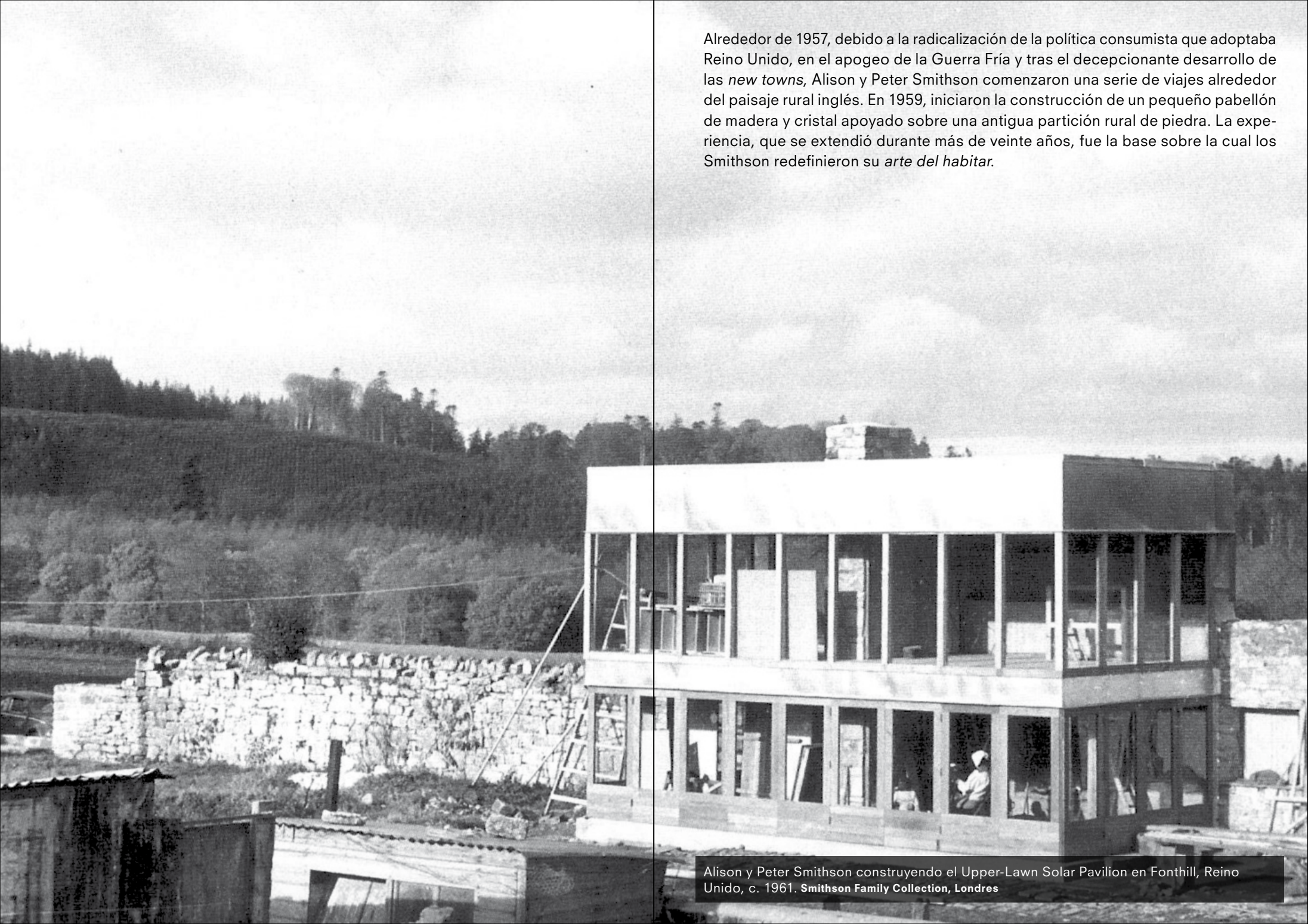
En 1956, desencantados con el desarrollo urbanístico de las grandes ciudades australianas y la devastación de las poblaciones aborígenes, Wilfred y Ruth Lucas decidieron mudarse a las afueras de Castlecrag, Nueva Gales del Sur, y allí *auto-construirse* una casa en el bosque denso que los circundaba. Era una especie de *casa-en-el-árbol*, como aquellas que se construyen para los niños en un jardín, diseñada con el objeto de investigar nuevas soluciones *ligeras* y *reversibles* en la naturaleza. Cada elemento y cada pieza de mobiliario se desarrolló como una investigación intensa, como una continua negociación entre cuerpos, objetos, naturaleza y modos de vida.



Ruth y Wilfred Lucas en su casa en Castlecrag, Australia, c. 1956.  
Cortesía Architecture Australia



Alrededor de 1957, debido a la radicalización de la política consumista que adoptaba Reino Unido, en el apogeo de la Guerra Fría y tras el decepcionante desarrollo de las *new towns*, Alison y Peter Smithson comenzaron una serie de viajes alrededor del paisaje rural inglés. En 1959, iniciaron la construcción de un pequeño pabellón de madera y cristal apoyado sobre una antigua partición rural de piedra. La experiencia, que se extendió durante más de veinte años, fue la base sobre la cual los Smithson redefinieron su *arte del habitar*.



Alison y Peter Smithson construyendo el Upper-Lawn Solar Pavilion en Fonthill, Reino Unido, c. 1961. **Smithson Family Collection, Londres**



# Experimentos con la vida misma

## 1937—1959

Francisco González de Canales

En cualquiera de los libros o manuales sobre la historia de la arquitectura moderna encontramos un nutrido número de páginas dedicadas a las vanguardias y a la formación del movimiento moderno en entreguerras, y otro tanto dedicado a la reconstrucción y expansión del movimiento moderno tras la Segunda Guerra Mundial. Entremedio, como una incompreensión o un convenido silencio, queda un gran vacío de años oscuros, de guerras, exilios y miserias sobre los que apenas nada puede ser dicho. Es precisamente en esos años oscuros, como en tantos otros de los más reveladores de la historia de la cultura, cuando comienza a fraguar una emergencia experimental profundamente renovadora. Arquitectos y artistas expulsados a los márgenes de la realidad civil, voluntaria o forzosamente, comienzan a configurar un cuadro de reacciones a una situación cultural insostenible y de la que aún hoy, quizá por miedo o por pudor, parecemos conocer muy poco.





- 20** **Experimentos con la vida misma**  
1937—1959
- Experimento 1
- 32** **Lo vernáculo como conflicto**  
Germán Rodríguez Arias y Pablo Neruda,  
Los Guindos, 1938—1943, Isla Negra, 1943—1956  
y La Chascona, 1952—1956, Chile
- Experimento 2
- 62** **La expresión ambiental**  
Ralph Erskine, The Box, 1940—1942  
y casa en Drottningholm, Suecia, 1963—1967
- Experimento 3
- 88** **El molde de la vida**  
Charles y Ray Eames, Eames House, California  
1945—1954
- Experimento 4
- 116** **La casa máscara**  
Juan O’Gorman, Casa en el Pedregal de San Ángel, México  
1948—1956
- Experimento 5
- 142** **Una estancia en el exterior:  
Estampas de Puck y arquitecturas análogas**  
Alison y Peter Smithson, Upper Lawn Solar Pavilion,  
Fonthill, Inglaterra, 1959—1982
- 166** **Epílogo**  
Juan José Lahuerta



# Experimentos con la vida misma

## 1937—1959

Este texto apareció publicado por primera vez en la revista RA 10, Universidad de Navarra, 2008.

Quisiera agradecer el apoyo de la Junta de Andalucía, la fundación La Caixa, la Universidad de Sevilla y la Harvard Graduate School of Design, que hicieron posible esta investigación gracias a su apoyo institucional. También querría agradecer los comentarios y la ayuda de mis colegas: Nuria Álvarez Lombardero, Sibel Bozdogan, Adrian Gorelik, K. Michael Hays, Juan José Lahuerta, Rafael Moneo, José Ramón Moreno Pérez, Andrés Perea, Víctor Pérez Escolano, Juan Luis Rodríguez, Ricardo Sánchez Lampreave, Hashim Sarkis, Graciela Silvestri, Eduardo Subirats, Jorge Tárrago, y muchos que he olvidado aquí y que espero me disculpen.

Pablo Neruda y Delia del Carril en Isla Negra, Ralph Erskine en Lissma, Charles y Ray Eames en Pacific Palisides, Max Ernst y Dorothea Tanning en Sedona, Curzio Malaparte en Punto Masullo, Lina Bo y Pietro María Bardi en Morumbi, Juan y Helen O’Gorman en el Pedregal, Ruth y Wilfred Lucas en Castlecrag, Alison y Peter Smithson en Fonthill... Aunque verdaderamente heterogénea en sus finalidades y orígenes, esta constelación de casos dispersos ejemplifica, entre finales de los años treinta y finales de los cincuenta del pasado siglo, la configuración de un fenómeno al que denominaré *auto-experimentación doméstica*, definido como *la producción múltiple e individual de prácticas dispersas y altamente experimentales distribuidas hacia las periferias de los órdenes*

*civiles*.<sup>1</sup> Estas prácticas de *auto-experimentación doméstica* tendrán unas ciertas particularidades en común:

En primer lugar, son radicalmente experimentales porque los actores que las practican y llevan a cabo son también los objetos de tal experimentación, o lo que es lo mismo, se está *experimentando con uno mismo* como único testigo fidedigno de las tareas investigadoras. Tal definición trae a la luz la noción de *experimento con uno mismo* que ha desarrollado últimamente Peter Sloterdijk, donde el autor se convierte al mismo tiempo en científico y cobaya.<sup>2</sup> De la misma forma que para Samuel Hahnemann<sup>3</sup>, el médico estaba obligado a intoxicarse a sí mismo con todo lo que podría prescribir a sus enfermos, para Sloterdijk, «el autor que nos es útil es aquel que se contamina a él mismo con las materias con las que trabaja»<sup>4</sup>. Según el propio Sloterdijk, no solo estamos «condenados» a partir del punto de vista experimental de lo moderno, sino que esta intoxicación no puede ser sino un proceso *particular, individual y disperso*, esto es, que su autor será «un sujeto involucrado en la aventura de su propia auto-conservación, un sujeto que quiere determinar en términos experimentales qué tipo de vida es la mejor para él», al configurar por sí mismo el horizonte completo

1 — Una definición que no engloba exclusivamente los casos expuestos, sino que estos ejemplifican su existencia.

2 — Sloterdijk, Peter: *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Olivera*, Valencia: Pre-Textos, 2003. (Trad. por Germán Cano del original en alemán: *Selbstversuch. Ein Gespräch mit Carlos Oliveira*, Múnich: Carls Hanser, 2003.)

3 — Sloterdijk refiere su procedimiento a los de Samuel Hahnemann, considerado como el padre de la homeopatía. En 1792, Hahnemann comenzó a experimentar con sustancias primero en sí mismo, luego en sus familiares y discípulos y en personas voluntarias. Hahnemann descubrió que las respuestas de estas personas diferían con una variedad de síntomas considerables. La combinación de síntomas conformó un *cuadro de medicamentos* para cada sustancia probada. Analizando una amplia gama de fuentes naturales, Hahnemann formuló un principio según el cual «lo similar puede curar lo similar» (*similia similibus curantur*) y de sus investigaciones derivaría el establecimiento de una nueva medicina, la homeopatía. Sus principales ideas quedan recogidas en su libro Hahnemann, Samuel: *Organon del Arte de Curar*, Buenos Aires: Editorial Porrúa, 1996.

4 — Sloterdijk, Peter: *op.cit.*, pág. 146.



de su existencia.<sup>5</sup> A pesar del carácter particularista de esta definición, la auto-experimentación doméstica no debe considerarse solo individualmente, sino como el conjunto prácticas que, aunque absolutamente heterogéneas y distantes entre sí, configuran una especie de *cuadro de síntomas* o *cuadro de acciones reactivas* que define el marco de la problemática de la *auto-experimentación doméstica*. Este conjunto o *cuadro de experimentaciones* podría entenderse mejor con el concepto que Bruno Latour ha llamado *experimentación colectiva*, para el cual, desde una experimentación múltiple y dispersa, «el colectivo tiene que explorar la cuestión del número de entidades que tienen que ser tomadas en cuenta e integradas, a través de un proceso de tanteo cuyo protocolo está definido por la potencia de la puesta en práctica».<sup>6</sup> En nuestro caso, es el conjunto o cuadro de auto-experimentaciones domésticas dispersas lo que debe ser atendido para reorganizar la producción de lo común.<sup>7</sup>

5 — *Ibid.*, pág. 34. Véanse en general págs. 32-36.

6 — «COLECTIVE EXPERIMENTATION: When it is no longer possible to define a single nature and multiple cultures, the collective has to explore the question of the number of entities to be taken into account and integrated, through a groping process whose protocol is defined by the power to follow up.\* From the word "experimentation" as it is used in sciences, I borrow the following: it is instrument-based, rare, difficult to reproduce, always contested; and it presents itself as costly trial whose result has to be decoded». Extraído de la definición de collective experimentation de su glosario en Latour, Bruno: *Politics of Nature*, Cambridge: Harvard University Press, 2004, pág. 238. (Trad. por Catherine Porter del original en francés: *Politiques de la nature*, Paris: La Découverte, 1999.) (Trad. del inglés del A.; las cursivas son las que aparecen en el original; en adelante todas las traducciones sin especificar serán del autor.) Véase también: «\*POWER TO FOLLOW UP: It seeks the test path that allows collective experimentation to explore the question of common worlds; it is procedural and not substantive; so long as it does not

presuppose mastery, it is thus synonymous with the art of governing». *Ibid.*, pág. 242.

7 — También aquí, sin duda alguna, sería afín el concepto de Antonio Negri de *multitud*, y la reelaboración con vocación subversiva de la noción marxista de general intellect para explicar la emergencia de estas prácticas reactivas dispersas. En el caso de la *multitud*, sería las *producciones individuales de subjetividad* –particulares e incluso de distintos intereses– que construyen lo común. «El pueblo es uno. La población obviamente se compone de numerosos individuos y clases diferentes, pero el pueblo sintetiza o reduce estas diferencias sociales en una identidad. La multitud, por el contrario no está unificada, sigue siendo plural y múltiple». Negri, Antonio y Hardt, Michael: *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona: Debate, 2005, pág. 127. Véanse en general págs. 127-159 y 232-237. (Trad. por Juan Antonio Bravo del original en inglés: *Multitude: war and democracy in the Age of Empire*, Nueva York: Penguin Press, 2004.) Véase también el clarificador reportaje-entrevista de Carles Guerra: *N de Negri*, 2002.

En segundo lugar, esta experimentación es además una práctica que por sí misma no tiene final o no es acabable. La experimentación se manifiesta como un *modus operandi* que debe ser desarrollado en continuidad, una experiencia dilatada en el tiempo que necesita de una determinada durabilidad para alcanzar su sentido. Esta condición no es entendida solo como un hecho circunstancial, sino que se considera más bien una especie de estado crónico consustancial al hombre del *fin de la historia* que definiremos en el epígrafe siguiente.<sup>8</sup> Debido a esta particularidad

de una falta de terminación o final no podrán datarse en el sentido que la historiografía tradicional solía hacer respecto a un trabajo de arquitectura, pues no se puede asignar una determinada fecha a un trabajo, o un intervalo de fechas entre el comienzo y la ejecución del trabajo. Las experiencias de las que hablamos necesitan extenderse y adecuarse, y en ninguno de los casos expuestos sería posible decir que la ejecución fue concluida en algún momento, ni decidir en qué momento surgió el proyecto y en cuál su ejecución, porque estas experimentaciones auto-intoxicadoras/des-intoxicadoras viven paralelas a sus usuarios/construtores, y representan un flujo continuado de modificaciones, ampliaciones, reducciones, que no ocurren linealmente. Si la edificación llegara a considerarse completamente ejecutada, significaría que esta ha sido abandonada, relegada o destruida.

En tercer lugar, estas experimentaciones se extienden hacia las periferias de la ordenación civil-urbana, es decir, se asientan fuera de las regulaciones civiles normales, y se generan de alguna manera como una práctica reactiva. Las circunstancias particulares que rodean la emergencia de esta auto-experimentación doméstica están indisolublemente unidas a unos tiempos en los que la ilusión del *progreso* ha saltado hecha añicos por

los campos de exterminio, los genocidios y ocupaciones y ha provocado una regresión histórica por la que, como ya ha señalado Giorgio Agamben, se colarán las antiguas atribuciones del *homo*

8 — La relectura de las implicaciones del concepto *fin de la historia* serán revisadas en las págs. 25-28 de esta introducción.

9 — El *Homo sacer* representa la conciencia de un hombre pensado como sujeto exterminable, vaciable, y es sobre esta base sobre la que se plantearán parte de las ideas de desarrollo y modernización de la posguerra. La definición de *Homo sacer* proviene de una figura del derecho romano arcaico, en la que en algunos casos (estados de excepción) la vida humana se puede incluir en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir desde la posibilidad absoluta de que cualquiera mate sin ser responsable jurídico ni penable por dicha acción aniquiladora). Para algunos teóricos, como Giorgio Agamben, esta figura establece un hilo conductor que atraviesa la historia de Occidente y define su universo político. Lo destacable de esta cuestión es que en nuestros días sigue existiendo la presencia ominosa pero esencial del *Homo sacer*: el puro sujeto de la exclusión que, paradójicamente, en la genealogía civil de Occidente funda la posibilidad de la ciudad de los hombres. Véase Agamben, Giorgio: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos, 1998. (Trad. de Antonio Jimeno del original en italiano: *Homo Sacer*, Turin: G. Einaudi, 1995.)