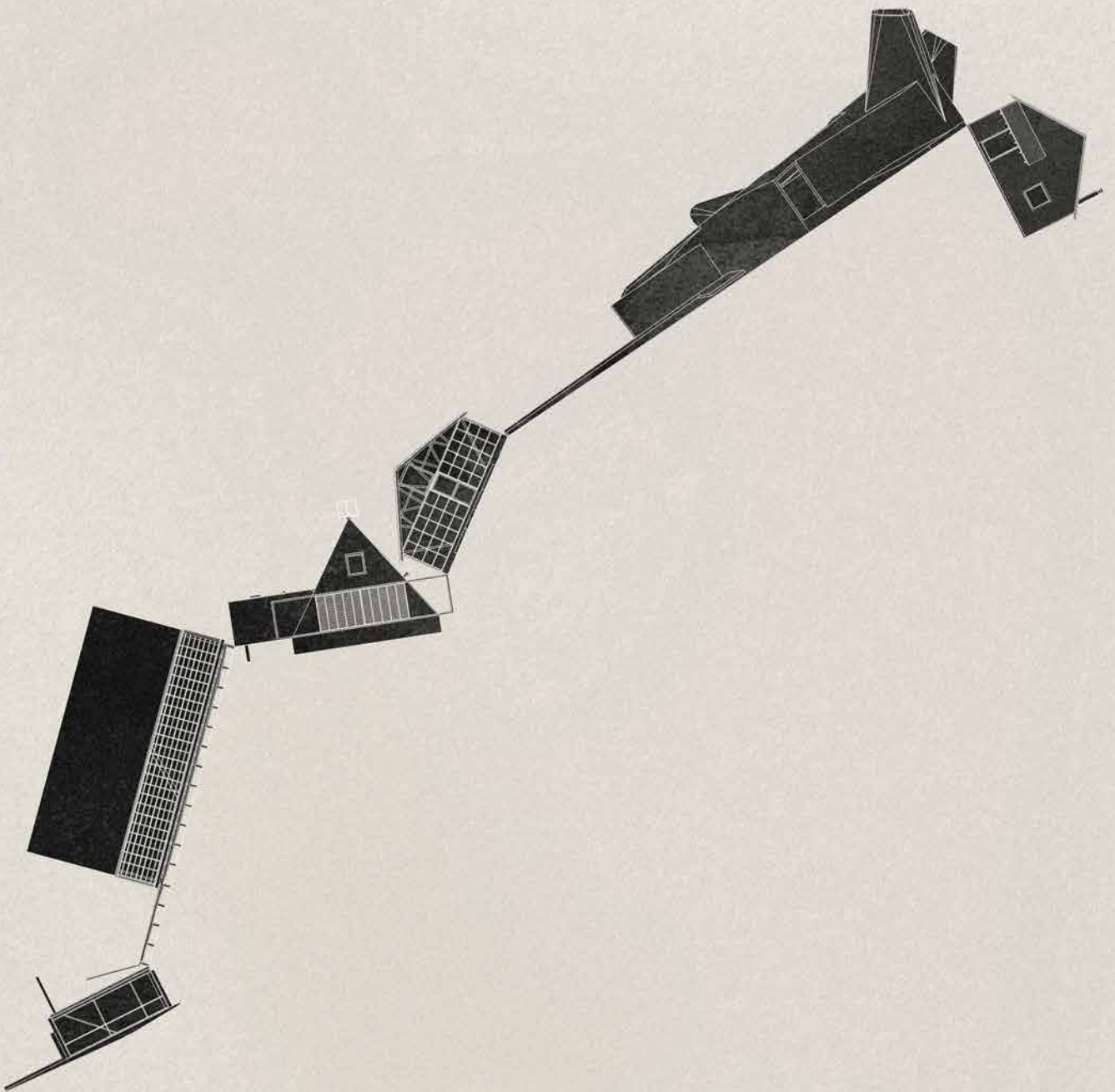


# *Refugios*



*Una aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic*



## *Refugios*

*Una aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic*



# *Refugios*

*Una aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic*

**César Rafael Solano Ferrari**

**Tesina**

Historia de la Arquitectura Contemporánea.

Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República

Autor

**César Rafael Solano Ferrari**

Tutor

**Mg. Arq. Pedro Livni**

Equipo docente de la cátedra de Historia de la Arquitectura Contemporánea

Mg. Arq. Diego Capandeguy

Mg. Arq. Martín Cobas

Mg. Arq. Pedro Livni

Arq. Fabio Ayerra

Arq. Marcelo Roux

Carolina Tobler

Andrés Gobba

Introducción	7
Esfuerzo físico y alejamiento	8
Cuevas, Cabañas y Carpas	14
Sensibilidad cutánea y envoltorios	24
Exponer el cuerpo	32
Habitaciones	36
Desplazamientos, la mesa y la carpa	44
Trabajar el tiempo	56
Activar el aire	68
Excurso: Casa CR y Refugio R3	74
La construcción de un fantasma	78
Bibliografía	85



1. Smiljan Radic



## Introducción

Smiljan Radic nace en 1965 en Santiago de Chile. Estudia en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile donde se gradúa en 1989. Posteriormente logra una beca para continuar sus estudios en el Instituto Universitario di Architettura di Venezia y en el instituto Andrea Palladio de la ciudad de Vicenza. Abre su oficina de arquitectura en 1995 en la ciudad de Santiago de Chile. En 2001 es premiado como Mejor Arquitecto Joven menor de 35 años por el Colegio de Arquitectos de Chile y en 2009 es nombrado Miembro Honorario del American Institute of Architects, en EEUU. Su figura se ha consolidado como protagónica en el panorama arquitectónico contemporáneo, dando prueba de ello la reciente publicación de su obra en un número monográfico de la prestigiosa revista de arquitectura *El Croquis* y la designación por parte del comité del *Serpentine Gallery* para la realización del pabellón correspondiente al año 2014 en Kensington Gardens, Londres. Muchas de sus obras han tenido alcance internacional, destacándose el *Restaurant Mestizo* nominado como finalista al premio *MCHAP* del Illinois Institute of Technology, Chicago. A la vez, sus numerosos éxitos en concursos desarrollados en Chile, tales como el concurso para *El Teatro Regional del Bío-Bío* y *La Torre Antena Santiago* lo posicionan como una figura de referencia no solo en su país sino también en la escena global.

La temática que pretende abordar esta tesina comprende una aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic a partir de la serie de casas y refugios realizadas para sí mismo. Asumiendo, en principio, que de la relación de estas obras con el autor, tanto proyectista y habitante, nos acercará de un modo preciso a su imaginario y mecanismos proyectuales los cuales impregnan toda su obra. La particular situación de construirse para sí mismo seis refugios, la *Casa Chica* (1995-96), la *Casa A* (2008), la *Casa Fonola* (2009), la *Casa para el Poema del Ángulo Recto* (2010-12), y la *Casa Transparente* (2010-12), ubicados en Vilches, y la *Habitación* (1996-97), en Chiloé, ha permitido a Radic ahondar en varios conceptos que impregnan su imaginario y obra. De este modo, se procura analizar las obras mencionadas, atendiendo las temáticas abordadas particularmente en cada una de ellas, así como los encuentros entre ellas, las experimentaciones aplicadas a otros proyectos y su papel en la construcción de su imaginario y consecuente desarrollo de la persona o personaje del Arq. Smiljan Radic.

## Esfuerzo físico y alejamiento

*“Suprimir el alejamiento mata”<sup>1</sup>.*

Cinco de los seis de refugios que Radic habita o ha habitado se encuentran en un paraje cercano a Vilches, a unos 67km de la ciudad de Talca, al norte de Santiago de Chile, a unas 3 horas y media de viaje en auto.

Se trata de una parcela de una belleza paisajística considerable, frente al río Licray y al pie de la cordillera andina, una zona con cerros de basalto y un gran bosque de robles. Pertenece a la familia Correa desde 1970, inicialmente de 0.5 Ha de superficie, Radic y Correa han ido comprando las parcelas vecinas hasta llegar al tamaño actual de 5 Ha.

Radic ha comentado que al sitio dada sus condiciones atmosféricas iba antiguamente gente a curarse del asma y de otras enfermedades respiratorias, lo que da al lugar un aura sanador<sup>2</sup>, pero lo que realmente le interesa es que el sitio se ha mantenido bastante abandonado y desconocido, dado que cuesta llegar allí y todavía hay caminos de tierra que generan cierta sensación de distancia lo que para un refugio es necesario, cuestión que ha expresado explícitamente:

*“Para llegar a un refugio hay que hacer un esfuerzo físico, sin esa sensación de distancia no existe refugio”<sup>3</sup>.*

Pero no se trata solo de una cuestión de distancia, sino también de esfuerzo físico, y cada refugio ha contado en mayor o menor medida con la participación directa de sus habitantes en su construcción. Radic suele hablar de autoconstrucción asistida, así actuó en la *Casa para el Poema del Ángulo Recto* en donde el mismo autor realizó el trazado en el terreno, definiendo en obra incluso la geometría de los conos superiores a partir del ploteo escala 1:1 del encofrado de cada uno de ellos, o como en el caso de la *Casa A* en donde ante la incapacidad

---

1 René Char, 1970. Citado por Smiljan Radic, “Habitación”. En: Revista *El Croquis* 167 *Smiljan Radic*, Madrid, 2014, p. 46.

2 Smiljan Radic. Entrevista realizada por ARQUITECTURA G, “Escritos G. Casi Ocho Hectáreas”, publicada on-line en <https://arquitecturag.wordpress.com>, 2014.

3 *Ibíd.*

de leer planos del constructor habría sido necesaria su permanente presencia en el proceso de obra. Se trata de obras pequeñas hechas por un maestro constructor, o carpintero, que en cierta medida hacen el brazo ejecutivo del arquitecto, incidiendo este en las menores decisiones sobre el terreno mismo de construcción. Pero esta implicación en la obra ha ido mucho más lejos, en particular en la *Casa Chica*, recolectando canto rodados del río barranco abajo, recogiendo piedras cortadas por los presos de Santiago y trasladándolas al lugar durante 4 meses para construir los muros y participando directamente en la obra.

Si bien se trata en general de refugios baratos, han demandado a sus habitantes mucho trabajo.

En el caso de la *Habitación*, el alejamiento se hace aún más patente. Ubicado en San Miguel, en la isla grande de Chiloé, una región que conserva un fuerte carácter remoto, dada su condición insular, su cultura particular, su situación histórica y su relativa escasa población. Situado en la Región de los Lagos en el centro-sur de Chile, cuenta con áreas naturales protegidas, de gran belleza paisajística.

El relato de su proceso constructivo evidencia que fue toda una epopeya que demandó un esfuerzo físico que guarda relación simbólica con una tradición popular campesina de esta zona del territorio chileno, *la minga*. Un ritual que consiste en el traslado de una casa de madera a otro sitio u otra isla (fig. 2-3). Para lograrlo, se separa la construcción de los cimientos colocando unas vigas de madera que funcionaran durante el traslado como patines de un trineo. Se le retiran las puertas y ventanas, reforzando el interior con puntales para que no se deforme durante el trayecto. La casa se ata a yuntas de bueyes y se arrastra. El traslado puede realizarse a través del mar y es necesario el arrastre con un barco o varios botes para luego acercarla a la orilla con cuerdas y proceder al traslado definitivo.

Para la construcción de la *Habitación*, las tablas de madera para la estructura-anaquel se transportaron desde Santiago de Chile en camión unos 1000 km. Luego un transbordador las llevó hasta una playa en la costa de la isla de Chiloé, donde mediante la utilización de un bote se fueron llevando hasta un desfiladero de unos 40 m de altura. Allí se alzaban con cuerdas y una yunta de bueyes las arrimaba hasta un claro en el bosque a unos 200 m.

Se tardó cinco meses para completar el traslado de la madera y el vidrio. La escena generada recuerda el acarreo del barco a través de la selva amazónica de *Fitzcarraldo* en la película de Werner Herzog (fig. 4), mediante la producción de extrañamiento por el acarreo de un cuerpo



2-3. Tradición de la “minga”. Acarreo mediante botes y lanchas de una casa de madera por el agua, luego desplazada por yuntas de bueyes hasta su ubicación definitiva.

extraño en el contexto y el gran esfuerzo físico que implica.

Este tipo de relación de los arquitectos con la construcción de su propio refugio, de involucrar directamente sus manos en el trabajo, se hace patente en diversas obras de relevancia, quizás la que guarda mayor relación con los esfuerzos realizados por Radic y Correa en la construcción de la *Casa Chica*, interviniendo directamente ellos en la recolección de materiales y su puesta en obra, o el esfuerzo que significó el traslado de los materiales en el caso de la *Habitación*, es sin dudas el refugio que Ralph Erskine construyó con sus propias manos y apenas con la ayuda de su mujer, al cual denominó *The Box*.

Ubicado en Lissma, a las afueras de Estocolmo, Suecia, en un terreno prestado perteneciente a un granjero amigo de la pareja, en su construcción se utilizaron muchos materiales reciclados o tomados directamente de la naturaleza.

El basamento sobre el que se posa la cabaña de madera se construyó con piedras recolectadas de los bosques que rodean la parcela mientras que el mortero utilizado para su puesta en obra se armó con fuelles metálicos de unos colchones abandonados. También los ladrillos refractarios de la chimenea fueron traídos de un antiguo horno en desuso. Muchos de los materiales hubo que trasladarlos con la ayuda de un caballo de la granja al cual le engancharon un trineo<sup>4</sup>.

Si bien los motivos por los que uno y otro arquitecto se embarcan en este tipo de esfuerzo parecen, al menos en principio, bastante dispares, dado que en el caso de Erskine existen claramente motivos de índole económico, que lo llevaron a vivir y trabajar de modo permanente durante tres años en su refugio, mientras que los pocos materiales que compró fueron pagados en parte a crédito y en parte mediante los honorarios que el arquitecto iba recibiendo, también es cierto que existen algunos croquis en donde *The Box* era una construcción de dos plantas, duplicando el área construida y no queda claro si la eliminación del segundo nivel corresponde nuevamente a motivos económicos o la búsqueda de expresar de un modo más radical sus ideas, lo que si lo acerca a la realidad de Radic, en donde los motivos

---

<sup>4</sup> José María De Lapuerta, *Inventando en sus casas. Casas de Maestros*. Colección conferencias de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo, 2012, pp. 25-27.



4. Imágen de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog durante el acarreo del barco a través de la selva amazónica.
5. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-2012. Fotografía de la obra durante el encofrado de los conos superiores.

para este tipo de decisiones toman un carácter, si se quiere, existencial y de la construcción de su personaje como arquitecto.

Casualmente el primer proyecto realizado por Radic de la *Habitación*, desarrollado durante su estancia en Venecia (1990-1992) también contaba con un segundo nivel, el cual luego fue suprimido debido a las crecientes complicaciones que implicaba el traslado de casi el doble de material y su construcción en un sitio tan aislado.

Más allá del caso de Erskine, el trabajar con materiales regalados o desechados forma parte de la trama de varios refugios paradigmáticos de la modernidad, como los ladrillos empleados en el revestimiento-tapiz del patio de la *Casa Experimental* (1952-53) de Alvar Aalto ubicada en Muratsaalo, Finlandia, en donde aparentemente gran parte de ellos fueron sobrantes de su obra, el *Ayuntamiento* de Saynatsalo (1949-52) a escasos kms. del refugio. El mismo Jean Prouvé manifiesta haber robado material de las empresas en las que trabajaba para emplear en la construcción de su refugio (1954) en Nancy, Francia, aunque hay datos de que habría pagado por ellos al menos una cantidad muy baja.

En el caso de Radic, esta situación toma otra dirección, lejos de experimentar con los materiales en el sentido de Aalto y Prouvé, su utilización está teñida de un palpable interés de Radic por el imaginario del abandono, la fragilidad y la memoria de los materiales, temas en los que se profundizará en siguientes capítulos.

## Grutas, cabañas y carpas

*“Todo refugio parece ser la construcción de un alejamiento temporal y espacial, teóricamente invulnerable (...) El refugio es el último baúl donde una vida cualquiera o toda una civilización se decanta (...) la tabla para amasar el pan, la rejilla triangular para el fuego, el tachó para cocinar, el tambor del agua, el mortero de piedra, las pircas de un arriero en la cordillera”<sup>1</sup>.*

Dentro de los arquetipos del mito del refugio primitivo del hombre, que entiendo sobrevuelan varias de las realizaciones de Radic, la primera en ser construida y habitada fue la gruta, encarnada en la *Casa Chica*.

Su emplazamiento, situada en la falda de un barranco, asumiendo este respaldo como primera protección e indisociándolo del lugar lo acerca de forma definitiva a la idea de una pequeña gruta, reforzada esta idea con el uso de materiales naturales y la calidad muy pobre de la factura del hormigón, paradójicamente, la casa se llueve literalmente por sus juntas. La arquitectura de una húmeda gruta.

Pero esta relación con lo elemental no se basa solo en cuestiones materiales o físicas, sino también en la construcción teórica de su obra.

Thoreau se construyó para sí mismo una cabaña junto al lago Walden, un refugio que le permitió radicarse en la naturaleza por algunos años, en lo salvaje. En su libro *Walden*, presume que conocer cada elemento con que construyó su cabaña, y su costo<sup>2</sup>.

Cien años después, Le Corbusier construye *Le Cabanon* (1952) y actúa de un modo similar, presumiendo conocer las dimensiones de cada elemento que utilizó en su cabaña dado que la proyectó siguiendo los criterios del *Modulor*.

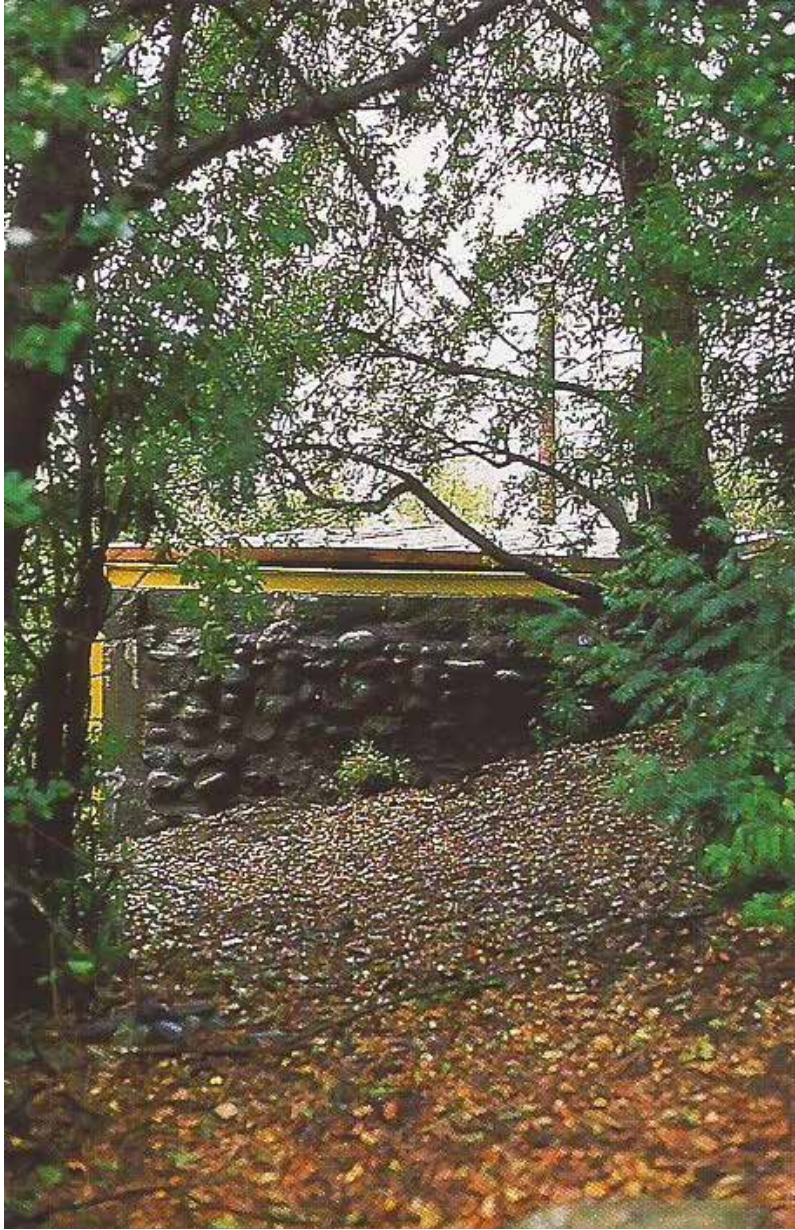
Hay cierta equivalencia con respecto a la manera en que Radic decide presentarnos su casa, a través de un inventario de materiales y elementos en su mayoría obtenidos mediante regalos, recolectados o por descarte de demolición. Presume de conocer cada material, cada elemento, de cómo se consiguieron y a su vez confiesa la utilización del *Modulor* en el dimen-

---

1 Smiljan Radic, Revista *ARQ* +2 *Smiljan Radic Bestiario, número especial*. Santiago de Chile, 2014, p. 58.

2 Henry David Thoreau, *Walden. La vida en los bosques*. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1989, pp. 56-57.





6. *Casa Chiva*, 1995-96. Vista desde el exterior.

sionado de la altura libre interior (226 cm de piso a techo) y en la distancia entre pilares, a la vez de las dimensiones recomendadas por Adolf Loos en su manual *Para quien construya en las montañas*, un espacio de 30 m<sup>2</sup>.

Monteys entiende que esta actitud se asocia a lo elemental, algo así como “*las conozco porque me conozco*”, sus refugios son una prolongación de sí mismos<sup>3</sup>. Esto es muy cercano a una declaración de Radic en donde dice “*Un refugio te da la sensación de estar dentro de tu mismo*”<sup>4</sup>.

Luego de diez años, Radic y Correa pasaron a habitar una cabaña, que denominarán *Casa A* en clara alusión a su imagen formal. Una construcción existente en el predio de Vilches, perteneciente por 35 años a la familia de Correa, quienes con el paso del tiempo dejaron de habitarla. La vieja y sencilla cabaña había sido alterada y transformada por las progresivas reformas y extensiones, hasta el punto de perder su lectura inicial. Radic realizará un procedimiento de depuración de la forma inicial, eliminando lo que la expandía y deformaba.

Una búsqueda de la expresión elemental de la cabaña.

Una sencilla planta rectangular con proporciones cercanas al cuadrado, con apenas un nuevo volumen adosado por su lado corto en uno de sus laterales, un volumen con cierta autonomía que no desfigura la volumetría de la casa y un techo inclinado a dos aguas que surge desde el nivel de piso mismo. El resultado es una fachada frontal y posterior triangular, con la planta baja liberada de frente a fondo como sucede en la letra “A”.

La serie de fotografías, con las que se ha presentado el proyecto<sup>5</sup>, del proceso de desmontaje y depurado, y su terminación final, guardan cierta relación con las ilustraciones de Perrault de la cabaña primitiva (fig. 7-8). Dos perspectivas constructivas en donde se ve simultáneamente su estructura de madera y el acabado, hecho con un solo material blando, como el

---

3 Xavier Monteys, *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pp. 48-63.

4 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Julia Peyton-Jones y Hans Ulrich Obrist en catálogo *Serpentine Gallery Pavilion 2014 Smiljan Radic*. Ed. Koenig Books, Londres, 2014, p. 51.

5 En referencia a las fotografías del proceso de obra de la *Casa A* publicadas en la revista *ARQ 70*. Santiago de Chile, 2008, p. 68.

adobe, la paja o el yeso, o en el caso de la *Casa A* una membrana negra continúa sobre el entablillado de madera. La apariencia lograda en ambos casos es la de un sólido continuo, de carácter estereotómico, casi troglodita, imagen que en su vista lejana se puede asociar a esta cabaña.

Cabe mencionar que las cabañas planteadas por Perrault, ambas de planta central, una generada por un cuadrado coronado por una pirámide y la otra por un círculo en planta que forma un cono, es casualmente similar a la casa que construye *Roithamer* en la novela *Corrección* de Barnhard, obra citada por Radic en la memoria con que ha publicado su casa<sup>6</sup>.

La voluntad formal y simbólica de Perrault, podría haber sido considerada por Radic.

Similar operación se realizó en la *Casa Transparente*, una antigua construcción a la cual Radic acondicionó para la utilización como taller de uno de sus hijos.

Su volumen actual es parte de la reducción de casi un 60% de lo existente, eliminando las ampliaciones que había sufrido la simple cabaña original a lo largo del tiempo.

Se recupera su estructura, se la pinta de blanco y se la cubre con policarbonato transparente ondulado, dejando a la vista su blanco esqueleto de madera original y su forma arquetípica.

Producto de un terremoto sucedido en 2010 que desplomó la *Casa A*, Radic y Correa se embarcaron en la construcción de un nuevo refugio implantado en la misma zona del predio, al que llamarán *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, que me tomaré la libertad de asemejar a una cueva.

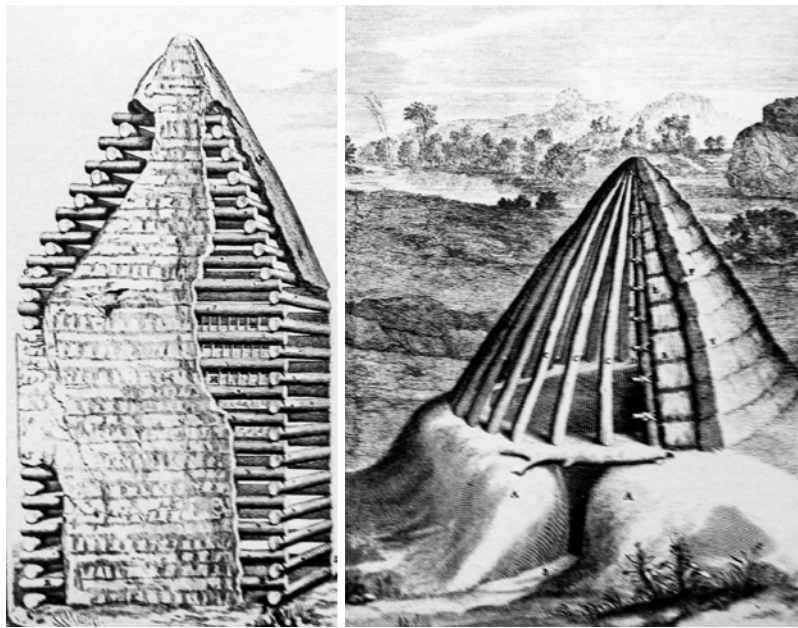
*“Para guarecerse del frío y de la lluvia, y para defenderse del ataque de otros animales (...) (el hombre) se refugió en la cueva. Lo estereotómico, la tierra, la roca, lo pétreo, lo pesante, lo oscuro, acogió en sus entrañas al hombre”<sup>7</sup>.*

La búsqueda de la relación con un hábitat elemental se despliega en este caso a través del mito de la cueva, incluso con más fuerza que en la *Casa Chica*, una gruta doméstica quizás

---

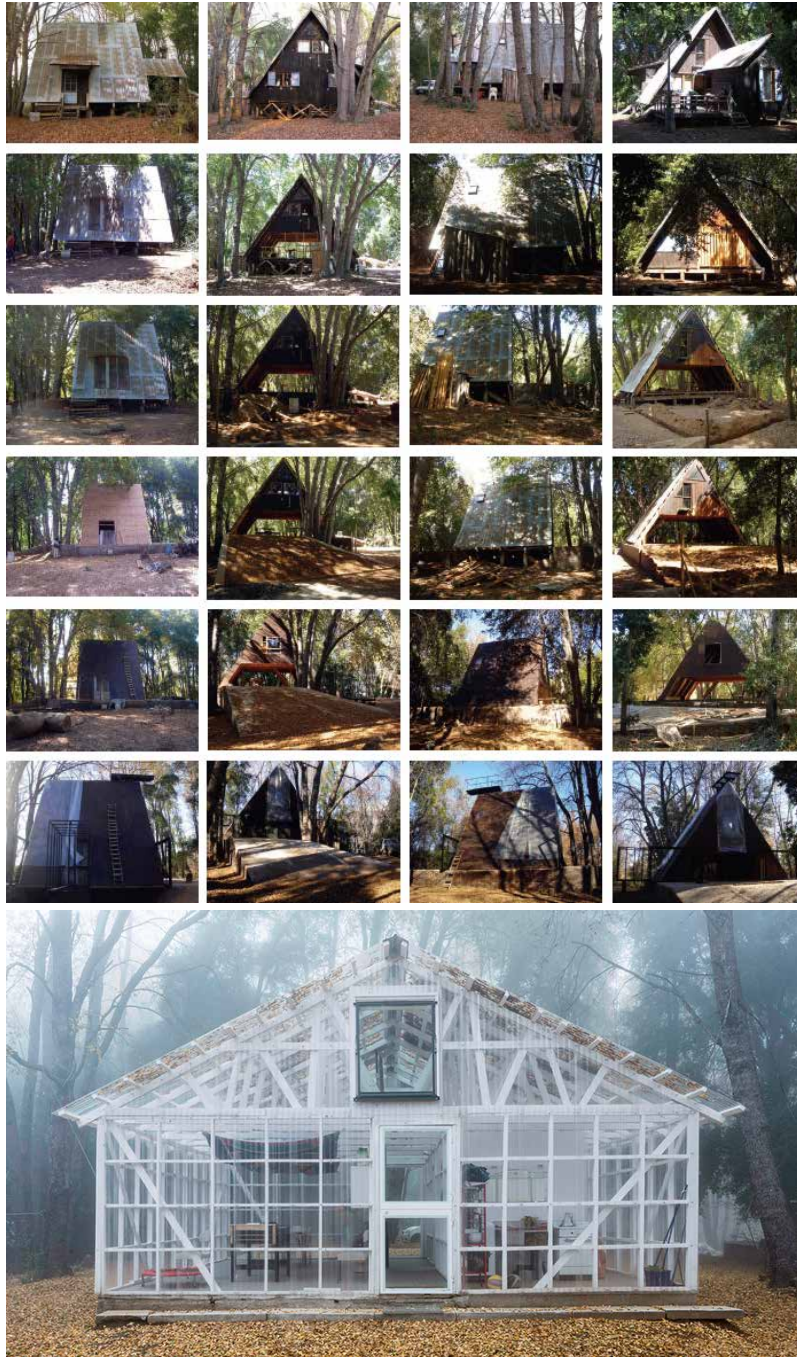
6 Smiljan Radic, “Proyecto Casa A”, en *SCA Revista de Arquitectura* N° 230. Ed. SCA, Buenos Aires 2008, p. 92.

7 Alberto Campo Baeza, *La idea construida*. Ed. CP67 / nobuko, Buenos Aires, 2009, p. 55.



7-8. Ilustraciones de Claude Perrault de la cabaña primitiva a partir de las descripciones de Vitrubio.





9. Secuencia del proceso de reducción y desmontaje de la *Casa A* y posterior revestimiento de su envolvente con membrana asfáltica.

10. *Casa Transparente*, 2010-12. Vista exterior.

excesivamente volcada al exterior dada su condición.

Una bóveda regular de hormigón armado recortada irregularmente en su perímetro, apoyada y arriostrada en los muros que lo conforman, deja en su interior un patio abierto y rompe su continuidad con pocos vanos y unos conos que culminan en lucernarios hacia el cielo. Este interior cavernoso, continuo, de techo curvo y con rincones remite a la atmosfera que desprenden ciertas fotografías interiores de la particular casa-estudio que Miguel Eyquem construyó para el entomólogo Luís Peña en 1981 y que Radic rebautizó como *La casa de los bichos* (fig. 14), a la cual le ha prestado especial interés<sup>8</sup>, a la vez que recuerda las maquetas de “obra gruesa” realizadas por Frederick Kiesler para su proyecto la *Endless House* (fig. 13). Por otro lado, su geometría formal guarda estrecha relación con la maqueta “infantil” *El Castillo del Gigante Egoísta* (fig. 16) realizado por Radic con el papel de los patrones de confección de la revista *Burda Moden* y la posterior realización del *Serpentine Gallerie* (fig. 15).

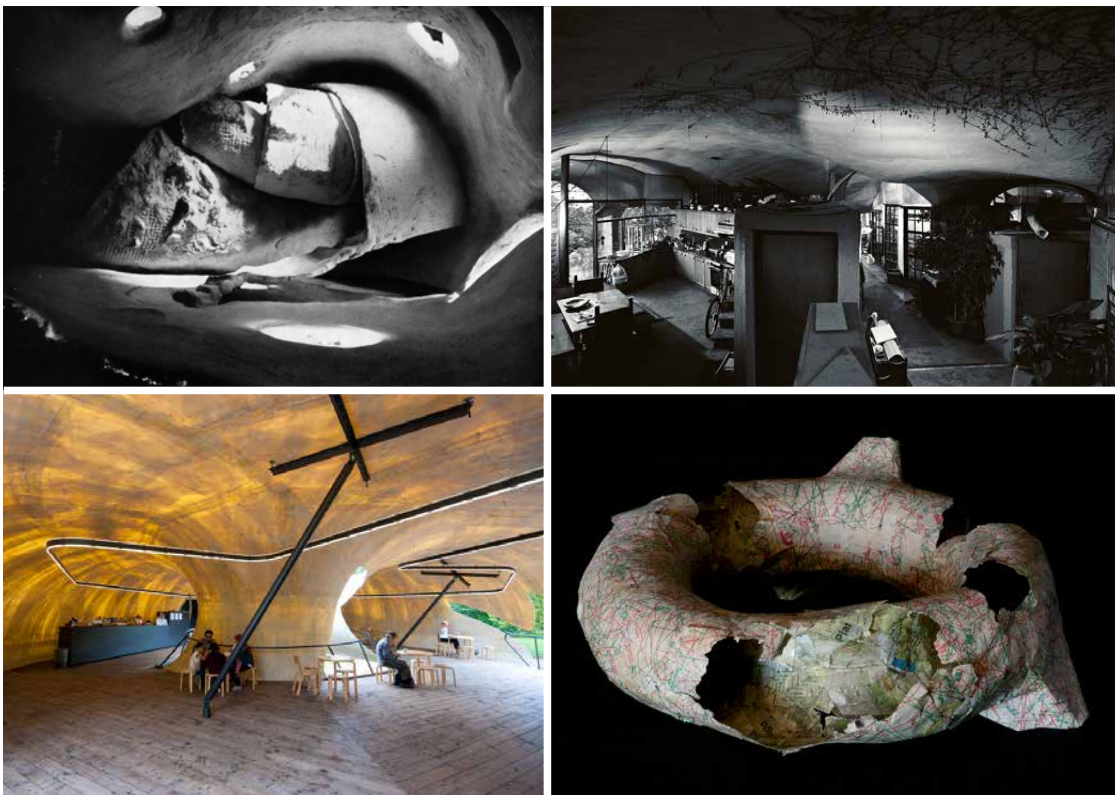
La *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, desde el exterior, un volumen ciego, negro y opaco. Un objeto extraño, masivo, pesante, que se asienta en la tierra como si naciera de ella y perfora sus muros para que la luz entre en ella. La arquitectura de la cueva.

En Chiloé, su refugio la *Habitación* difícilmente pueda asociarse a estos arquetipos del refugio primitivo del hombre, sin embargo luego de diez años de uso, la necesidad de mayor espacio y un dormitorio junto al mal estado de conservación de los volúmenes ubicados en la azotea, llevaron a Radic a suprimirlos y colocar en su lugar una gran carpa roja de dos aguas. La carpa trae consigo una carga simbólica relacionada con lo nómada y la materialización de un refugio elemental que forma parte de la historia del hombre de todas las culturas desde tiempos remotos. Una membrana fija estirada sobre una estructura ligera, un expresión elemental del refugio.

La carpa conforma un espacio cerrado y autónomo en sí mismo que no precisa del al-

---

8 El segundo número de su proyecto editorial, *La Casa de los Bichos, homenaje a Miguel Eyquem*, se ha destinado exclusivamente al estudio de esta obra, particularmente a partir de fotos y planos axonométricos de sus componentes constructivos y objetos que la pueblan.



11-12. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-12. Vista desde el exterior y vista interior.

13. *Endless House*, Frederick Kiesler, 1960. Vista interior de una maqueta.

14. *Casa de los Bichos*, Miguel Eyquem, 1982. Vista del espacio interior.

15. *Serpentine Gallerie*, 2014. Vista interior.

16. *El Castillo del Gigante Egoísta*, 2010. Maqueta realizada con el papel de los patrones d confección de la revista *Burda Moden*.

rededor para su definición mientras que su armazón mantiene el carácter desmontable, independiente y trasladable. El acercamiento de Radic a la cultura nómada se ha expresado también por su interés en los campamentos gitanos, especialmente a partir de los escritos de Constant y de su propio relato biográfico ficticio en la película *Un Ruido Naranja* que expresa una cercanía al desarraigo producto de sus antecesores inmigrantes.

Pero no solo se trata de cuestiones de “imaginario” si no también evidentes razones de orden práctico. La construcción de la *Habitación*, como se narró anteriormente, conformó un esfuerzo físico importante, mientras que su ampliación en este caso implica una obra de rápida colocación, apenas una estructura metálica ligera bajo una membrana de poliéster revestida en PVC. Esta opción se toma luego ya de haber experimentado con una carpa en su propia casa en Santiago de Chile (casa CR), a la cual le retiró el pesado tejado existente, sustituyéndolo por una estructura metálica, en este caso de mayor porte, y el mismo tipo de textil.





17. *Habitación*, 1997-07. Vista desde el exterior.

## Sensibilidad cutánea y envoltorios

La piel ha sido una temática sobre la que recae un gran interés de Smiljan Radic, no solo en su obra arquitectónica, sino también en la construcción de sus objetos y su expreso interés en los grabados que David Hockney realizó en 1969 para ilustrar los cuentos de los hermanos Grimm, concretamente las obras *El niño escondido en un pez* (fig. 18) y *El niño escondido en un buevo* (fig. 19), en donde las temáticas de piel y protección impregnan completamente las ilustraciones y por ende también sus objetos.

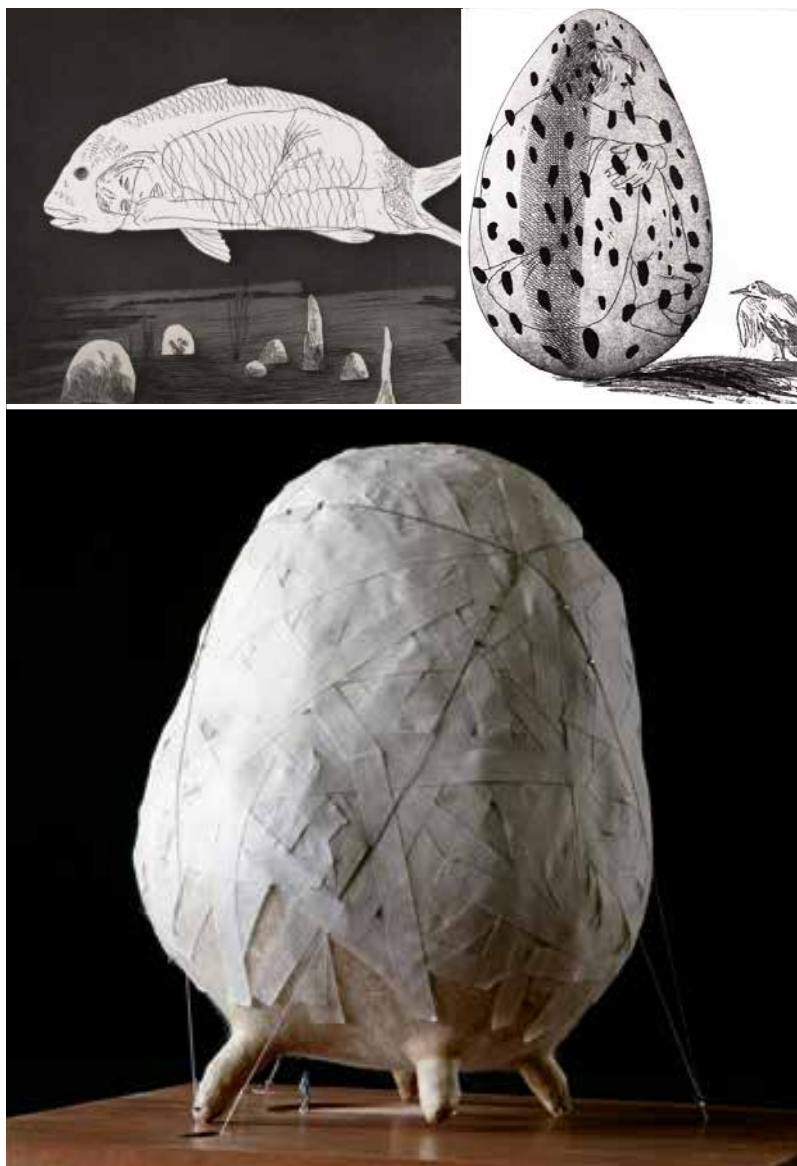
No hay duda de que determinar la espesura adecuada que debe tener la piel de los refugios ha sido una cuestión importante para Radic. Esta actitud se revela en distintas exploraciones desarrolladas en sus refugios, cada una con un posicionamiento distinto a excepción de las obras generadas a partir de construcciones existentes a las que se puede leer como un conjunto.

La *Habitación* implantada en un bosque de ulmos, en un claro natural del bosque, parece asumir como primera capa de protección dicho bosque que la circunda, para luego mediante una envolvente de extraordinaria complejidad conceptual generar sucesivas capas de protección.

En primera instancia, una envolvente de sofisticados termopaneles y seguidamente en el interior mediante un sistema low tech de madera se ensambla una estructura perimetral en forma de estantes, resueltos con un solo detalle, a media madera como se realizaba supuestamente en el Chiloé antiguo. Se utiliza madera de ulmo en escuadría de 2" x 6" y modulación de 56.5 cm x 28.2 cm en los cerramientos verticales y escuadría de 2" x 9" con modulación de 56.5 cm x 56.5 cm en los cerramientos horizontales.

La envolvente, soporte estructural, será a su vez el soporte doméstico. Una piel sensible, un filtro emocional, testimonio de la domesticidad de sus habitantes a lo largo del tiempo. Los estantes irán progresivamente atiborrándose de cosas, conformando la capa más íntima de protección, la más cercana a sus habitantes, sus propios objetos acondicionarán definitivamente el refugio.

Por otra parte, el habitar un refugio enteramente acristalado implica asumir ciertas relacio-



18. *El niño escondido en un pez*, David Hockney, 1969.

19. *El niño escondido en un huevo*, David Hockney, 1969.

20. *El niño escondido en un huevo*, Smiljan Radic, 2011.

nes físicas con el sitio, con el clima, en actos tan elementales como tener que irse a dormir a las ocho de la noche y despertarse bañado de luz, en cierto sentido tomar el ritmo natural de la naturaleza, del habitante rural.

*“Mis embalajes eran un intento de barruntar la naturaleza del objeto. Escondiéndolo, envolviéndolo”<sup>1</sup>.*

Esta frase, citada por Radic en la entrega de su proyecto para el concurso del *Teatro Regional del Bío Bío* guarda estrecha relación con la estrategia tomada a la hora de intervenir en construcciones existentes, tanto en la *Casa A*, en la *Casa Transparente* y en la *Casa Fonola*, donde Radic optó por retirar los revestimientos existentes y colocar una nueva piel, cubriendo completamente el volumen con un único material como de si un envoltorio se tratara.

En la *Casa A*, se retiró el revestimiento de chapa y madera existente y se sustituyó por una nueva piel de placas de OSB cubiertas por una membrana asfáltica la cual no se pegó, si no que se dejó suelta de arriba a abajo envolviendo completamente la obra. Este procedimiento en la colocación del material aumentó su carácter de superficie blanda y se arrugó, como si se tratara de una manta, lo que ha llevado a la relación con los fieltros de Joseph Beuys, concretamente con la obra *Homogeneous Infiltration for Piano*<sup>2</sup> en el sentido de material de protección, que permite acercarlo a la temática en esencia del refugio.

Del mismo modo se operó en la *Casa Transparente* y la *Casa Fonola*, retirando el recubrimiento envolvente existente, conservando y recuperando su estructura de madera y colocando una nueva piel, homogénea y continua. Policarbonato en la primera y papel Fonola en la segunda.

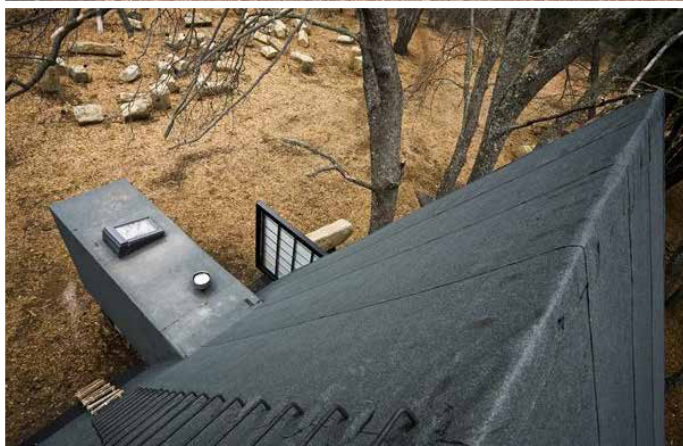
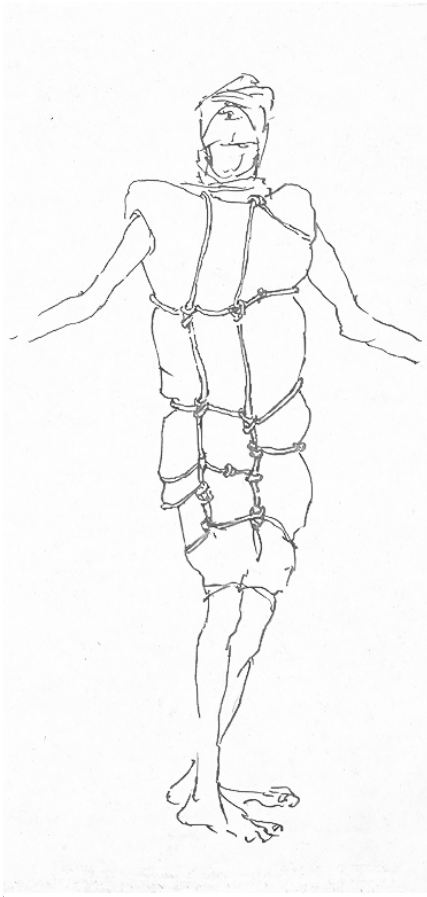
La Fonola es un papel de brea ondulado embreado. Un material de construcción muy barato, pobre y frágil que ya ni siquiera se vende.

En Chile, una habitación de Fonola es, según Radic, la mínima habitación que nadie ha

---

1 Tadeusz Kantor, Director Teatro Cricot 2, 1944-86. Citado por Smiljan Radic, “Teatro Regional del Bío Bío”. En: Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 56.

2 Pedro Livni, *Campos Compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radic, 1990-2010*. Tesis de Magister en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2010, pp. 213-215.



21. *Embalaje*, Tadeusz Kantor, 1963.
22. *Embalaje XI*, Tadeusz Kantor, 1967.
23. *Casa Transparente*, 2010-12. Vista del revestimiento semi-transparente desde el exterior.
24. *Casa Fonola*, 2009. Vista desde el exterior.
25. *Casa A*, 2008. Vista del revestimiento exterior de membrana asfáltica.

querido nunca<sup>3</sup>.

Es un material que por su fragilidad trae la intemperie adentro, el sonido de la lluvia y el viento, los peligros de la naturaleza. En cierto sentido, la mínima protección.

En cuanto al Policarbonato, parece fácil imaginarse como este material, amplificador de los ruidos de impacto como la lluvia y transparente a los rayos del sol trae la intemperie al interior.

En definitiva se trata en los tres casos de un envoltorio mono material que colocado sobre humildes estructuras existentes, asume una cierta fragilidad respecto a la intemperie, al clima, al viento, a la lluvia. Cierta condición endeble, precaria, que amplifica el contacto con el exterior de un modo en la cual el habitante de la ciudad no estaría acostumbrado.

La actitud de asumir la fragilidad implica jugar con esa idea de precariedad tan patente en el imaginario de las *construcciones frágiles* (fig. 27) de Radic.

De modo metafórico Radic cuenta que por 40 años se criaron las generaciones que hoy deben construir o reparar las estructuras que conviven en el sitio y que esta herencia asigna más resistencia a sus materiales<sup>4</sup>. Sin embargo esta fragilidad quedó patente en el caso de la *Casa A*, una cabaña barata que se había mantenido en pie y soportado el abandono de una década previo a la intervención de Radic, fue severamente dañada por un terremoto en 2010.

Dos años llevó arreglarla.

Dos semanas barrer sus escombros.

La idea de una construcción frágil había sido trabajada previamente por Radic en la *Casa Chica*, pero en este caso es una obra nueva construida con componentes usados o recolectados. Así es que Radic la presentaba, como se ha mencionado anteriormente, describiéndola mediante un inventario de los materiales y objetos que fueron utilizados en su ejecución.

Todos ellos pertenecían al cliente, pesadas ventanas salvadas de una demolición, cinco toneladas de granito labrado por prisioneros de la prisión de Talca, canto rodados de los ríos

---

3 Smiljan Radic, *Un Ruido Naranja. Conferencia de apertura del BLArch* (Barcelona Institute of Architecture), 2009.

4 Smiljan Radic. Entrevista realizada por ARQUITECTURA G, op. cit.,.





26. *Casa Chica*, 1995-96. Vista desde el exterior.

27. *Construcciones frágiles*. Imágenes referenciales del archivo de Smiljan Radic.

Maule y Licray, una cocina a leña temucana, chimenea de hierro de 8 mm de espesor sacado de los restos de las estibaciones de una construcción subterránea en Santiago, piezas de mármol portugués, madera de roble local, etc.

Fue una época en que Radic había comenzado a interesarse en una serie de construcciones realizadas con residuos. Puestos de ventas al costado de la ruta, letreros, carpas, hornos de carbón. Construcciones que procuran la solución de una necesidad inmediata, utilizando lo que se encuentra a mano, lo de alrededor, soluciones aditivas, a las que llamó “construcciones frágiles”.

Constituyen un imaginario como almacén de desechos, que Radic compara con los recuerdos de Irineo Funes, del cuento de Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*<sup>5</sup>.

Un tipo de autoconstrucción que nada tiene que ver con la tradición constructiva, efímera, sin intenciones de dejar huellas, perentoria.

Radic operó en buena medida dentro de la lógica de estas construcciones, con materiales regalados, encontrados y acumulados durante años, utilizándolos para satisfacer una necesidad inmediata, pero procurando generar una sensación artificial de pertenencia al lugar, a su historia, a sus huellas y asumiendo nuevamente una relación de frágil protección frente a la intemperie, acondicionando una cierta habitabilidad en un lugar rural.

La *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, quizás el refugio definitivo de Radic y su familia en este terreno en Vilches opera a partir de un nuevo posicionamiento frente a la intemperie. Condicionado aparentemente por el terremoto de 2010, Radic adopta una actitud de mayor respeto frente a la fuerza de la naturaleza, ya no se protegerá con una piel, si no con una rudimentaria cáscara. Este pensamiento se puede adivinar en la presentación de su obra, conjunta con Marcela Correa, *El niño escondido en un Pez*.

*“Para la Bienal de Arquitectura de Venecia 2010, y apenas sucedido el terremoto de Chile, quisimos ilus-*

---

<sup>5</sup> *Funes el memorioso* es un cuento del escritor argentino José Luis Borges que narra el encuentro de un estudiante porteño con Irineo Funes, un joven de Fray Bentos, Uruguay, que a consecuencia de un accidente perdió el conocimiento y luego al recobrarlo comenzó a ser capaz de recordarlo todo con una memoria prodigiosa y detallada lo que convirtió su cabeza en un gran almacén de innumerables recuerdos que se superponen unos sobre otros y ya casi no los puede controlar.



*trar un futuro protegido, perfumado y apacible, como aquel que encontramos en las líneas secas del grabado de David Hockney titulado El niño escondido en un Pez. Escogimos en una cantera cordillerana una piedra de granito natural de 14 toneladas, que perforamos hasta dejarla en 7 toneladas para facilitar el transporte desde Chile a Italia y para poder incluir en su interior una caja perfumada de madera de cedro. El refugio habita su interior*<sup>6</sup>.

*Un futuro protegido... El refugio habita su interior...* palabras que ilustran la necesidad de habitar una estructura más estable, la protección de la piedra llevada adelante con una cascara de hormigón armado en la *Casa para el Poema del Ángulo Recto*.

Finalmente para enfrentarse a la intemperie Radic ha preferido las palmas ásperas del jornalero.

Por otro lado, en Chiloé, se da quizás su acercamiento más radical a esta temática mediante el empleo de la carpa para acoger su dormitorio en la *Habitación*. Concebida con una sofisticada membrana de poliéster revestida en PVC pero a la vez, de naturaleza frágil frente a la intemperie por su condición textil. Hay quienes encuentran cierta satisfacción de enfrentarse a la intemperie con las mínimas condiciones de refugio, procurando quizás sentir una sensación de pequeñez e inseguridad frente a la inmensidad de la naturaleza. También parece cierto que una frágil protección se torna cada vez más comfortable a medida que el clima empeora. Cuanto más frío, más comfortable será el calor de su interior, activando los valores por contradicción. Como expresa Bachelard, *“El invierno evocado es un refuerzo de la felicidad de habitar. En el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de habitación de la casa”*<sup>7</sup>.

---

6 Smiljan Radic, “El niño escondido en un pez”. En: Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 218.

7 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. Ed. del Fondo de Cultura Económica de España, 1965, p. 54.

## Exponer el cuerpo

La necesidad y búsqueda de experimentar físicamente las condiciones exteriores, de someterse al clima y a la forma del habitar rural ha llevado a Radic a plantear una especial relación con la intemperie, condición que Radic ha expresado de importancia dentro de su campo de sensibilidades<sup>1</sup>, tanto en la *Casa Chica* como en la *Habitación*.

No es menor desplazar hacia el exterior parte del programa, en el caso de la *Casa Chica*, se desplaza concretamente la ducha, el baño y una mesa fija al exterior cercana a un fogón, en un intento de potenciar esta búsqueda de contacto con el exterior, con la naturaleza.

Parece fácil imaginar una escena de la pareja de habitantes comiendo fuera bajo la sombra de los robles o tomando una ducha al exterior en un caluroso día de verano, pero algunas fotos sugieren que la utilización del refugio no se redujo solo a épocas de clima benevolente, por lo que esta condición se intensificaría en los días del crudo invierno chileno, en donde el aire afilado es permanente compañero de estas instalaciones al aire libre.

La condición exterior del baño es histórica, el cual recién pasó a ocupar un espacio fijo dentro de la casa a fines del S. XIX. Muchas civilizaciones, como los Griegos se enjuagaban al aire libre, utilizando vasijas, o a orillas de un río. Se trata no solo del contacto exterior, sino de la búsqueda de lo elemental, de lo primitivo. Esta postura la expresa con una visión sumamente poética y nostálgica Junichiro Tanizaki en su defensa de los baños al exterior típico de la cultura japonesa:

*“Lo que sí está verdaderamente concebido para la paz del espíritu son los retretes de estilo japonés. Siempre apartados del edificio principal, están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo (...) agachado en la penumbra, bañado por la suave luz de los shōji y absorto en tus ensoñaciones, al contemplar el espectáculo del jardín que de despliega desde la ventana, experimentas una emoción imposible de describir”<sup>2</sup>.*

Si bien Radic ha planteado que la colocación de un baño exterior responde a una cuestión

---

1 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Enrique Walker en Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 6.

2 Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*. Ed. Siruela, 1994, p. 4.

tradicional como se hacía hasta hace 30 años en el contexto rural<sup>3</sup>, es posible que esta refinada visión de un contacto con lo primitivo que ofrece Tanizaki haya influido en su decisión de sacar el baño hacia el exterior, más teniendo en cuenta que el mismo Radic ha manifestado leer este libro.

No menos intensa es la relación que se establece en el habitar de la *Habitación* en donde directamente se prescindió de construir un baño, a pesar de que originalmente aparecen dibujados en los planos en general publicados de la obra.

La relativa aislación que les proporciona un terreno de 54 Ha carente de un acceso formal, les ha permitido entender al río y al bosque como lugares propicios para atender sus necesidades, en donde claramente se prioriza un habitar natural por sobre determinadas condiciones de confort. Pero es necesario considerar las cuestiones prácticas que implica en este tipo de obras la supresión del baño, evitando la construcción de todas las instalaciones necesarias en sitios carentes de saneamiento e incluso de agua corriente, con las complicaciones que esto implica en cuanto a higiene del local.

Esta actitud frente al entorno ha sido trasladada en mayor medida a la *Casa Pite* (fig. 29-30), ubicada en un entorno espectacular, al borde de un peñasco levemente pronunciado a orillas del océano pacífico en la región de Papudo. Radic opta por desmembrar el programa en pabellones independientes – pabellón principal, dormitorios de invitados, pabellón para los niños, zona de servicio y piscina y terrazas al aire libre – ubicándolos en distintas áreas de la pendiente, de modo de amplificar la relación con el exterior, de tener que salir afuera, mojarse bajo la lluvia al trasladarse de un pabellón a otro, a la vez de dotar de distintas relaciones a los espacios con la geografía del lugar, flotando sobre el agua, en pequeñas cuevas sobre la pendiente, o en el bajo, cercano al agua donde revientan constantemente las olas. Vivir el sitio implica moverse a través de él, recorrerlo, disfrutarlo e incluso someterse a las inclemencias del tiempo. Por otra parte, Radic procura no afectar la fragilidad paisajística del lugar, reduciendo el impacto de una casa de dimensiones considerables si se la concibiese como un único volumen.

---

3 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni en *Campos Compartidos*, op. cit., p. 275.



28. *Casa Chica*, 1995-96. Parte de las instalaciones al aire libre.



29-30. *Casa Pite*, 2003-05. Vistas desde el exterior.

## Habitaciones

Durante siglos la sala, el comedor, los dormitorios, fueron una sola habitación y el mobiliario, como la mesa, se montaba y desmontaba según el momento del día. Si hay algo que explica la historia de la casa es la convivencia de usos en un mismo espacio en las más remotas y diversas culturas<sup>1</sup>. Incluso la denominación de cada espacio según los conocemos hoy se confundían terminológicamente en la época medieval, por lo que se puede asumir que el término “habitación” tiene un carácter más cercano a lo elemental de un espacio, frente al resto de las denominaciones. Este concepto se reafirma en el conocido dibujo realizado por Louis Kahn, *The Room* (fig. 32), en el cual escribe “*La arquitectura tiene su origen en el hacer una habitación*”<sup>2</sup> y su defensa realizada en el texto *The Room, The Street and Human Agreement* del carácter esencial de la habitación en relación a la arquitectura y el desarrollo de la vida humana. Por otro lado, el modelo histórico de la convivencia de usos en una sola habitación ha sido retomado en cierta medida por el loft, que frente a la usual fragmentación espacial ha reducido al mínimo el ámbito de la privacidad, entendida como una secuela del autoritarismo y del modo de vida burgués y familiar. Lo que genera una exposición de la intimidad liberadora de tabúes sociales. No hay jerarquías, ni distribución, ni especialización espacial.

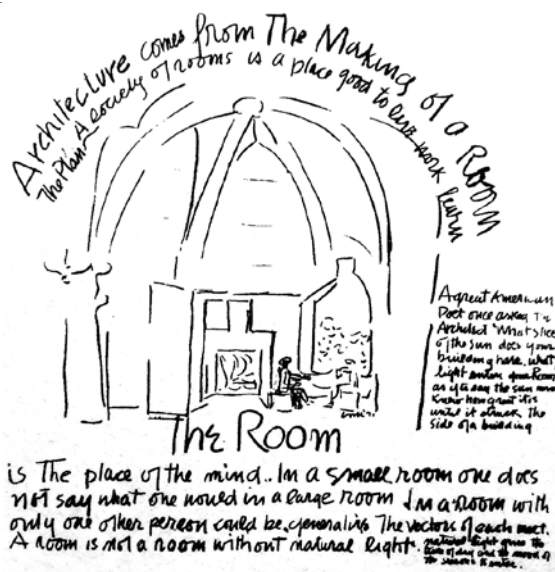
La *Casa Chica*, la *Habitación* y la más compleja *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, que coincidentemente son los tres refugios proyectados como obra nueva, comparten esta cualidad espacial del mono-local, retomando el carácter elemental de la vida en una sola habitación y asumiendo distintos valores frente a la intimidad y sociabilidad a la que estamos acostumbrados hoy día, pero que en realidad datan apenas desde fines del S. XVIII.

La *Casa Chica*, no es más que una habitación con techo. De un modo radical ni siquiera se admite la interrupción del cuarto de baño. Un mono-espacio de 30 m<sup>2</sup> aprox. en donde se condensa el habitar, temporal y esporádico, de un retiro hacia lo natural que buscan permanentemente sus habitantes. En su interior apenas encontramos una mesada de cocina con

---

1 Anaxu Zanalbeascoa, *Todo sobre la casa*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

2 *The Room* de Louis Kahn es un dibujo realizado para la exposición City/2 en el Museo de Arte de Philadelphia en 1971.



31. Casa Chica, 1995-96. Vista del espacio interior.

32. The Room, Louis Kahn, 1971.

una antigua cocina de hierro a leña en su extremo, ubicados sobre la fachada de ingreso mientras que en el otro extremo aparece un inodoro dentro de un cajón de mimbre. Luego el espacio liberado para la incorporación de unos pocos muebles en un espacio volcado a través de su gran fachada acristalada enteramente hacia la vista exterior, la quebrada y la montaña.

Pero es quizás la *Habitación*, desde su abstracción y su autonomía, el proyecto que mejor define este concepto de habitación, enfatizado por su ubicación exenta en el espacio y elevada del piso, evitando otras lecturas arquetípicas y recordando el cuadro de Antonello da Messina *San Jerónimo en su estudio* (fig. 34), donde se ve al santo en un habitáculo a mitad de camino entre una pieza de mobiliario y una habitación, elevado del suelo y separado del techo, rodeado de sus objetos y libros en estanterías, sentado leyendo en su escritorio, un habitáculo que logra las condiciones necesarias para habitar este otro espacio mayor que podría ser el interior de una gran iglesia, con su carácter íntimo, como un armario al que le faltan las puertas.

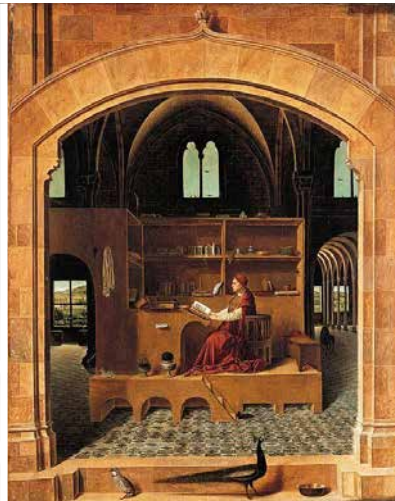
Desde su exterior, la *Habitación* alude desde su abstracción a las pequeñas habitaciones rurales del sur de Chile, relación que ha hecho explícita Radic en la presentación de su proyecto en diversas publicaciones<sup>3</sup>. Mientras que al interior la *Habitación* se define como un único local, sin separaciones ni funciones claramente definidas. Un único espacio donde se llevan a cabo todas las actividades de la casa y se despliegan las relaciones sociales de sus habitantes. De este modo las diferentes relaciones entre habitantes quedan determinadas por los límites de la sociabilidad y no materialmente por la arquitectura.

Al igual que la *Casa Chica*, sobre el ingreso se ubica una mesada de cocina con un horno de hierro a leña, mientras que una escalera lineal ocupa el área central de la *Habitación*. El espacio nuevamente queda liberado para la incorporación de algunos muebles, una mesa, algunas sillas, un par de camas, una hamaca de madera infantil, varios morteros de piedra, todo sin un aparente orden y rodeados de abundante aire, como flotando en el espacio.

---

<sup>3</sup> Smiljan Radic, "Habitación". En: Revista *AA* N° 27. Pamplona, 2003, p. 14. Junto a las imágenes de la *Habitación* se adjunta una foto de una pequeña habitación rural característica de la zona.





33. *Habitación*, 1997-07. Vista del espacio interior.

34. *San Jerónimo en su estudio*, Antonello da Messina, 1475.

Por otro lado, su envolvente, ensimismada, toma un carácter completamente distinto a la *Casa Chica*, lo cual se abordó anteriormente.

Desde un punto de vista abstracto, ésta concepción del espacio como un todo, como un continuo donde se yuxtaponen distintos fragmentos y elementos surge de la influencia del arte de Chillida y Oteiza según Alberto Sato<sup>4</sup>.

Si bien con ciertas particularidades, como la inclusión de un pequeño patio central, rincones en el perímetro del espacio interior y la irrupción de un muro negro de hormigón que separa al baño del espacio general, se puede aún considerar a la *Casa para el Poema del Ángulo Recto* como un único espacio, esta vez una versión más elaborada que las anteriores y menos radical en su concepción espacial, dado que la organización permite intuir un modo de ocupación de la planta, ubicando las camas en determinados rincones cercanas al baño y liberando gran parte del resto del espacio para que, nuevamente, unos pocos muebles y alguna escultura de Correa floten en el espacio. A su vez, la cocina y el ingreso conforman nuevamente una unidad que se analizará posteriormente.

Bajo este tema del mono-local subyace la condición de un espacio único que genera la sensación de siempre estar viéndose entre todos, como una “*borda*”<sup>5</sup> que se vigila debajo de una carpa que los protege del contexto, en palabras del autor.

Radic expresa que el ambiente interior de la *Casa del Poema para el Ángulo Recto* debe mucho a la imagen *C.3* (fig. 36) del capítulo dedicado a la *Carne del Poema del Ángulo Recto* de Le Corbusier<sup>6</sup>. Un hombre tendido en un interior ambiguo, un menhir que probablemente sea su pene erecto, una mujer desnuda que parece asomarse a una ventana que deja pasar una nube, toda la escena a cubierto de una gran mano. La sensación de un entorno sumamente

---

4. Alberto Sato, “Al margen”. En: Revista 2G N.44 Smiljan Radic, Barcelona, 2008, p. 10.

5. Smiljan Radic, *Un Ruido Naranja. Conferencia de apertura del BLArch* (Barcelona Institute of Architecture), 2009. Radic suele referirse a su familia como una horda, relacionado a su modo de habitar los refugios.

6. Smiljan Radic, “Casa para el Poema del Ángulo Recto”. En Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 224.



35. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-12. Vista del espacio interior.

36. Imágen C3 para *El Poema del Ángulo Recto*, Le Corbusier, 1955.

privado, que hace sentir al visitante que está invadiendo un ámbito íntimo.

Es clara la primacía de la concepción de intimidad sobre cualquier otro patrón o valor doméstico, como el confort, la funcionalidad, el lujo, etc. Pero cabe aclarar que la intimidad a la cual hago referencia es respecto al exterior, al visitante, dado que en lo que refiere a la vida familiar (Correa y Radic tienen dos hijos) la intimidad es entendida de un modo diferente. Si bien esto podría recordar la gran sala de las casas medievales en donde todos los habitantes convivían, comían y descansaban en el mismo espacio, aquella era un época en donde la casa era ocupada no solo por el núcleo familiar, si no por otros familiares, sirvientes, protegidos, etc. En el caso de Radic, prima la concepción de la casa como refugio de la familia, para el desarrollo de su vida privada e íntima, noción que surge tiempo después en las casas de la burguesía de fines del S. XVI. Ahora bien, el hecho de evitar los límites arquitectónicos a la hora de ocuparse de la privacidad de cada uno de sus habitantes puede responder a dos situaciones simultáneas. En primer lugar se trata de refugios para un habitar permanente pero espaciado en el tiempo, supongamos que para fines de semanas y vacaciones, situaciones donde prime el tiempo libre, la ausencia de horarios y la predisposición al contacto con el exterior, en cierto sentido manda el sentido práctico por sobre las formas y modales. Parece lógico pensar que estas casas, a diferencia de lo que suele suceder cuando se construyen casas de vacaciones que en definitiva no son más que una segunda residencia, sean pensadas en coherencia con las relaciones que este habitar distendido implica. Algo similar plantea Monteys a las cuales denomina casi-casas, en donde incluye obras como *Le Cabanon* de Le Corbusier, *The Box* de Ralph Erskine, la *Casa en Upper Lawn* de Alison y Peter Smithson, entre otras, propuestas en consonancia con este tipo de habitar<sup>7</sup>.

Por otro lado, hay cierta tendencia en acciones de Radic a cuestionar aspectos relacionados con las convenciones sociales lo que lo acerca al pensamiento que dio cabida al loft, en donde se reduce el ámbito de la vida privada entendida como una secuela del autoritarismo y del modo de vida burgués.

Esta concepción de entender la casa, el refugio, como una única habitación ha sido exten-

---

<sup>7</sup> Xavier Monteys y Pere Fuerte, *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 42-45.

didada a un reciente proyecto denominado *Shebouse*, en este caso para un cliente, ubicado en medio de un viñedo en el Valle de Casablanca, Chile. Se trata de un mono-local de 100 m<sup>2</sup> de superficie en donde las distintas actividades del habitar apenas se sugieren por el despiece irregular del pavimento, algunos muebles fijos, la estufa y unas aparentemente inestables vigas de pino Oregón que por sus dimensiones asoman en el cielorraso insinuando ciertas rupturas en el espacio. La envolvente permanentemente velada por una cortina al exterior del cerramiento acristalado, se mantiene continua haciendo caso omiso de las diferentes necesidades que podrían implicar las distintas actividades, subrayando nuevamente la concepción del refugio como un único espacio.

## Desplazamientos, la mesa y la carpa

El posicionamiento tomado por Radic, relativo a su interés por los datos blandos como generadores de proyecto, implicó en su caso entender que el arquitecto no es un creador de forma, lo cual resulta en su caso sumamente liberador en relación al problema de la creación.

*“Cuando uno no es creador de forma tiene que finalmente descubrir por donde poder traducir las cosas que hace en forma”<sup>1</sup>.*

Un caso particular en este sentido es la *Casa para el Poema del Ángulo Recto*. Su planimetría a primera vista guarda cierta relación con las geometrías ovoídeales de contorno irregular desarrollados por Enric Miralles, conexión que entiendo el autor alude a modo de guiño, al publicar inicialmente su planta con la mesa *InesTable* (fig. 37) en su interior. Luego de un posterior análisis de ambas planimetrías parece posible que Radic haya confeccionado al menos parte de su planta apoyándose en los patrones geométricos generados por esta particular mesa confeccionada en 1993 a la cual su autor describe de este modo:

*“Esta mesa tiene el tamaño de una habitación, aproximadamente 3.00 m x 2.80 m, la forma que va teniendo va modificándose. Con esto es una pieza que, además, permite en el momento en que te sientas o decides en qué lugar vas a trabajar, envolverte alrededor de ti mismo. (...) Es una pieza construida en madera de roble, como las de las oficinas de principio de siglo. Construimos dos, que me parece bastante importante: ésta que está allí abajo, y esta que está acá. Esta pieza era casi, para entendernos, como una especie de kit de supervivencia: con esto, una cocina y un baño puedes vivir, creo, además que puedes vivir muy bien... La podría contar relacionada con muchas cosas... Es un instrumento de trabajo y a la vez un instrumento de reflexión...”<sup>2</sup>.*

No parece casual, en relación a su utilización en la génesis del proyecto del refugio de Radic,

---

1. Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., pp. 232-233.

2. Enric Miralles, *Enric Miralles 1972-2000 arquia/temas, núm. 33*. Fundación Caja de Arquitectos, 2011, pp. 238-240.

que la naturaleza de este objeto, en las palabras de su creador, a pesar de ser una mesa haga referencia al refugio, a la supervivencia, a involucrarse en sí mismo, a un objeto que propone de un modo particular una protección elemental, con la mesa, la cocina y un baño uno podría vivir y muy bien.

Esta imagen, la de involucrarse sobre sí mismo forma parte de los intereses de Radic, particularmente a partir de su devoción por el conocido retrato “a ojo de pez” en que Nieuwenhuys Constant aparece completamente rodeado por sus maquetas de trabajo, a la cual asemeja al “*interior de su cabeza*”<sup>3</sup> y propone que “*toda ilustración de un estudio o de un refugio es la imagen de una convicción momentánea*”<sup>4</sup>.

Más allá de esta particularidad, este modo de operar, utilizando los patrones geométricos de un objeto, cambiando su escala y empleándolos para confeccionar una planta de arquitectura en un contexto otro implica un extrañamiento, un desplazamiento escalar y funcional de un objeto al cual se convierte en otra cosa. Se toma su forma o parte de ella y se construye la arquitectura partiendo desde ese punto, acercando la disciplina al arte.

Según Víktor Shklovski “(...) *la técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético con un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante*”<sup>5</sup>.

Este método de trabajo ha sido previamente explorado por Radic fundamentalmente en su actividad docente, primero como ayudante de un taller dictado por Teodoro Fernandez y Monserrat Palmer, en donde se realizaron ejercicios tomando como punto de partida referencias formales no arquitectónicas, concretamente las cajas de Oteiza, de modo de evitar el tema de la creación de forma. Posteriormente Radic junto a Puga impartirá un taller denominado la imitación, en la Pontificia Universidad Católica por un año y luego dos

---

3 Smiljan Radic, Revista ARQ +2, op. cit., p. 38

4 Ibid.

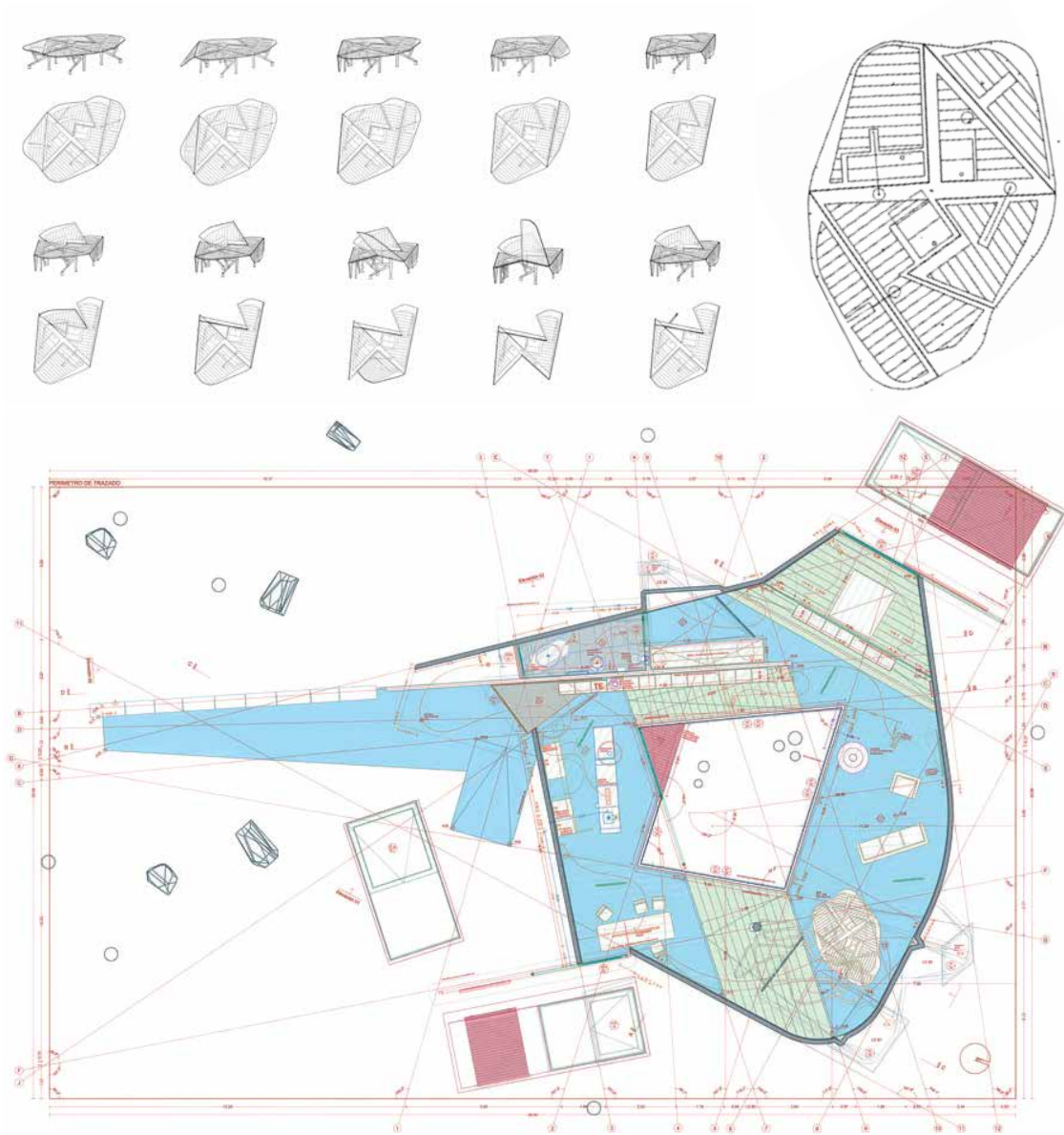
5. Víktor Shklovski, *El Arte como Técnica*, 1917, p. 12.



37. *Mesa InesTable*, Enric Miralles, 1993.

38. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-12. Maqueta.

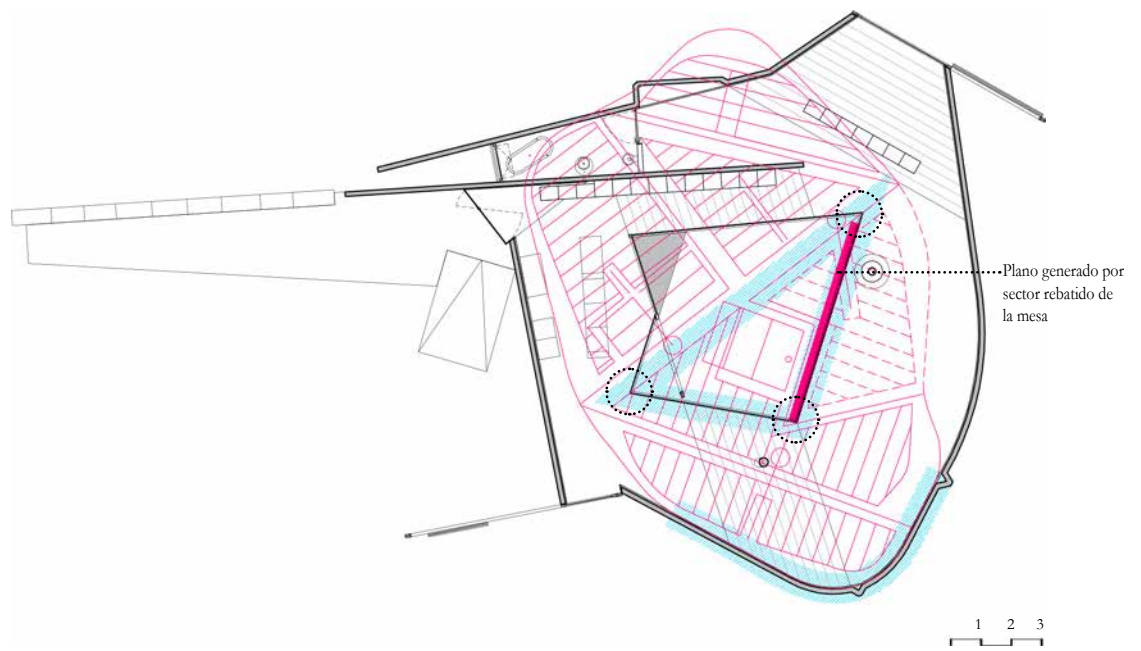




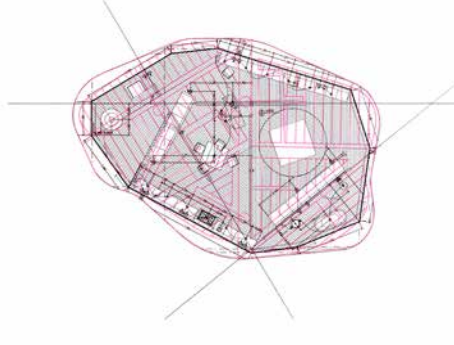
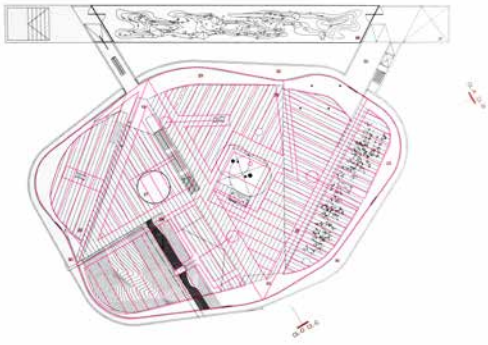
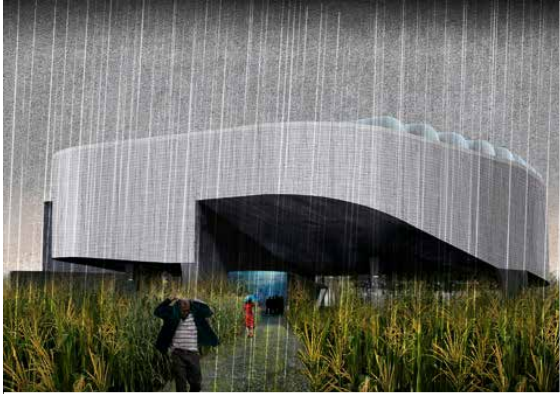
39. *Mesa InesTable*, Enric Miralles, 1993. Mapeo de variables formales de la mesa según pliegues pautados en el diseño. Representación realizada por Nabila Morales.

40. *Mesa InesTable*, Enric Miralles, 1993. Planta.

41. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-12. Planta.



42. Gráfico ilustrativo de la superposición de las plantas correspondientes a la *Casa para el Poema del Ángulo Recto* y la mesa *InesTable* con su escala alterada.



43-44. *Museo de Ciencias Ambientales*, 2011. Imagen y Planta Baja con superposición de la planimetría de la Mesa *InesTable*.

45-46. *Sbehouse*, 2011. Imagen y Planta con superposición de la planimetría de la Mesa *InesTable*.

años en la Universidad Andrés Bello, en donde nuevamente se evitara el tema de la creación de forma tomando como punto de partida una serie de objetos concretos, el vaso *Savoy* de Alvar Aalto, el *urinario* de Duchamp, entre otros. Se buscaba que los alumnos en lugar de abordar el problema de la creación de forma, se centraran en la transformación de una forma existente en otra cosa<sup>6</sup>.

En sus refugios, el método del extrañamiento había sido utilizado anteriormente, concretamente en la incorporación de cocinas de hierro a leña en la *Casa Chica* y la *Habitación*, incorporando un objeto de fuerte carácter simbólico en relación a la vida rural dentro del ambiente de sus refugios. Pero también a lo largo de toda su obra encontramos ejemplos de modo constante donde se utiliza este mecanismo artístico, por ejemplo en el embarcadero *Rapel*, se utiliza una escalera marinera como viga del techo, en la *Casa Piedra Roja* se utiliza una gran roca como divisor móvil entre dos espacios, y en el proyecto de refugio genérico denominado *R3* de Radic y Puga cuya génesis proyectual parte del desplazamiento escalar de un rallador metálico ensamblado con una vieja lata de café, por mencionar algunos casos. Es evidente que la naturaleza de estos desplazamientos presentan matices, mientras la utilización de la escalera marinera en el embarcadero *Rapel* toma un carácter cercano a un *detournment menor* según lo describen Guy Deboard y Gil J. Wolman, en donde un elemento sin importancia en sí mismo, una simple escalera, produce todo su significado en el nuevo contexto en que ha sido ubicado, en ninguna ocasión estos desplazamientos habían tenido una correlación tan directa con los ejercicios planteados en su taller como en el caso de la *Casa para el Poema del Ángulo Recto*.

A partir de ahí, se repetirá la utilización de los patrones geométricos de la mesa *InesTable* en la confección del anteriormente mencionado refugio *Shehouse* (fig. 45-46) y en el concurso para el *Museo de Ciencias Ambientales* (fig. 43-44) en Guadalajara, México, de un modo mucho más literal, utilizando directamente su perímetro completo para confeccionar la envolvente de ambos proyectos. Lo que recuerda nuevamente su taller, en donde varios estudiantes parten

---

<sup>6</sup> Todos los datos aquí recabados respecto a la actividad docente de Smiljan Radic surgen de la investigación realizada por el Mg. Arq. Pedro Livni publicada en *Campos Compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radic, 1990-2010*. Tesis de Magister en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2010.

desde un mismo objeto y llegarán a resultados distintos, en este caso es el mismo Radic que realiza el ejercicio partiendo desde un mismo objeto, la mesa InesTable y logrando tres resultados arquitectónicos completamente distintos. Resulta interesante notar que la inclusión de la geometría de la mesa, en principio ajena estrictamente a la disciplina arquitectónica, se utiliza solo en planta mientras los alzados y secciones siguen siendo netamente arquitectónicos.

A la vez, vale recordar que el mismo Miralles solía apoyarse en los patrones geométricos de otros elementos para elaborar la planimetría de sus proyectos, utilizando desde las franjas de una cebrá hasta cuadros de David Hockney.

La carpa roja triangular colocada en el nivel superior de la *Habitación*, se trata de un desplazamiento de un elemento que ha sido protagónico en el imaginario de Radic, la carpa de circo. Particularmente señala que:

*“No es el circo en términos generales, sino que me producen emoción ciertos tipos de circos familiares chilenos, de una escala determinada, que son los de diez metros de radio aproximadamente, esa es la escala que a mí me interesa, ya que tiene un nivel de manipulación fácil”<sup>7</sup>.*

Pero este interés por la atmósfera del circo se presenta siempre teñido de una visión sumamente poética.

*“Mientras esperábamos el inicio de la función sobre las graderías de tablonés, uno de estos errantes levantó las faldas de la carpa y silenciosamente infló todo el lugar. Los pilares de madera que hasta ese momento habían permanecido simplemente apoyados sobre la Tierra y amarrados en su extremo superior al toldo comenzaron poco a poco a bailar delante de nuestros ojos. Uno a uno se elevaron suspendidos a más de un metro sobre el suelo, para luego caer lentamente en su lugar una vez que el alma abandonó el interior del circo. Cada vez que recuerdo este respiro aparece inevitablemente la imagen de las nieblas descritas por Aldo*

---

<sup>7</sup> Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., p. 248.





47. *Circo Galaxia*, Chile. Fotografía de Smiljan Radic.



- 48. *Habitación*, 1997-07. Vista desde el interior.
- 49. *Mobile Ladder Labyrinth*, Constant Nieuwenhuys, 1967.
- 50. *Habitación*, 1997-07. Vista desde el exterior.
- 51. *Proyecto Yungay. Sala de Artes Escénicas*, 2010-14. Maqueta.

*Rossi entrando por las grandes puertas de Santa Andrea*”.

El desplazamiento no se trata necesariamente de una cuestión que atañe a la forma de las carpas de circo, si no a la atmosfera generada por su envolvente, que a la vez lo acercan a las atmosferas propuestas por Nieuwenhuys Constant en los grabados de los interiores de *New Babylon*<sup>8</sup>.

Sin dudas, la actuación más radical en este sentido, Radic la realiza en el *Teatro en Yungay* en donde coloca literalmente una carpa de circo en la azotea del viejo edificio.

*“El recorrido del público teatralizado cuelga de una viga maestra central y culmina en el techo-terraza, donde se propone la instalación eventual de un circo de factura popular. Todo parece medido desde arriba. El circo es el primer lugar de espectáculos posible de imaginar, el más primitivo y austero. Sobre la sala aparecerá como un objeto extraño, encontrado y distante de su suelo natural. Generará una cierta alegría sobre todo el barrio”*<sup>9</sup>.

---

8 Especialmente en la serie de 1968 titulada *Laberintos* por los cuales Radic ha expresado sentir especial interés.

9 Smiljan Radic, “Proyecto Yungay. Sala de Artes Escénicas”. En Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 224.





52. *Serpentine Gallerie*, 2014. Extrañamiento. Utilización de rocas como soportes verticales.

53. *Restaurant Mestizo*, 2005-07. Extrañamiento. Utilización de rocas como soportes verticales.

## Trabajar el tiempo

La ruina, las piedras, la memoria, los objetos cotidianos, conforman parte del imaginario de Radic y su campo de sensibilidades, que ha utilizado para trabajar el tiempo de modo particular en sus refugios.

Deshacerlo, recuperarlo, incorporarlo o evidenciar su paso.

*“Ruinar es también un proceso o una acción, no solo una imagen o un dispositivo gráfico. La ruina tiene una relación dialéctica con el paisaje, y más con la naturaleza y su descomposición o realidad floreciente”<sup>1</sup>.*

El paso del tiempo en la arquitectura aparece con claridad en sus acciones sobre la *Casa Chica*. Luego de diez años de uso, es abandonada. Las razones, oscilan entre la necesidad de mayor espacio para adecuarse a la actual composición familiar y el evidente deterioro físico de la construcción.

Bajo esta decisión de tono pragmática, subyace una palpitante sensibilidad del autor hacia el papel y el recuerdo del concepto de ruina.

Diez años para la vida de una casa, no pareciera representar mucho, pero su escala y condición de *construcción frágil*<sup>2</sup> altera esta concepción. La casa se realizó para responder a una necesidad inmediata de su momento, para una situación particular en la vida de sus habitantes. Qué salvar del abandono, de una casa que ya no existe, *“Muchas veces los recuerdos bastan...”*<sup>3</sup>, mientras que su recuperación como casa, sería *“ruido molesto”*<sup>4</sup>.

*La Casa Chica* es ahora una piscina.

Un pozo profundo de agua negra, que refleja las montañas al borde de la quebrada. Conformada como un volumen varado en el paisaje que recuerda la piscina anteriormente pro-

---

1 Dillón, 2014. Citado por Smiljan Radic, “La muerte en casa”. En: Revista *ARQ* +2, op. cit., p. 76.

2 En relación al término empleado por Radic para denominar una serie de construcciones realizadas con residuos, puestos de ventas al costado de la ruta, letreros, carpas, hornos de carbón. Construcciones que procuran la solución de una necesidad inmediata, utilizando lo que se encuentra a mano, lo de alrededor, mediante soluciones aditivas.

3 Smiljan Radic, “Esta casa ya no existe”. En: Revista *Obradoiro* N° 33. La Coruña, 2008, pp. 70-73.

4 *Ibíd.*



54. Piscina sobre el lugar ocupado anteriormente por la *Casa Chica*.

55. *Casa Pite*, 2003-05. Vista de la piscina.

yectada para la *Casa Pite* (fig. 55).

Nuevamente Radic trabaja con lo que tiene alrededor, con los restos de su anterior refugio y experiencias pasadas.

La piscina, lejos de ser una *amenitie* para los habitantes, se incorpora como una ruina en el lugar, en donde el tiempo se vuelve confuso y nos hace pensar que siempre ha estado ahí. Su corta historia de diez años pareciera ahora un condensado de cincuenta o más años, lo que se puede resumir en la frase de Radic, “*el recuerdo de un olvido*”<sup>5</sup>.

Esta forma de trabajar el tiempo con los restos de la *Casa Chica* está estrechamente ligada a las reflexiones de Radic respecto a la folly:

*“Construir una folly esencialmente es hacer algo por segunda vez, algo a destiempo. Ese algo es siempre el recuerdo de un olvido, sobre el cual paradójicamente podemos decir: Ahí está de nuevo... una cabaña abandonada, una cueva con algunos dioses dentro, un templo o una pirámide... Muchas veces eran solo pequeñas señales extravagantes en un jardín que disparaban fácilmente el imaginario hacia tierras lejanas... Una especie de capsula de tiempo construida para despertar la memoria e inducir la sorpresa en el paseante”*<sup>6</sup>.

Por otro lado, la acción del dotar de tiempo a la construcción de sus atmosferas, se lee en la utilización de unas 200 piedras y menhires de basalto en el entorno de los refugios en Vilches.

Las piedras traen consigo una carga simbólica relacionado con lo primitivo, con las ruinas de una civilización otra. Esta carga ayuda a incorporar tiempo en un lugar nuevo, a crear una ficción y una atmosfera en donde se desvirtúa el tiempo, el espacio y el sitio, en cierto sentido lo deja en suspensión ante la incapacidad de definirlo. Las piedras llevan consigo la perspectiva del tiempo y del suceso, ¿Qué ha pasado aquí? ¿Cuándo sucedió? nuevamente se puede citar “*el recuerdo de un olvido*”<sup>7</sup>.

La imagen generada, Radic la asocia con la sensación de desmedida que se desprende del re-

---

5 Smiljan Radic, “La muerte en casa”. En: Revista *ARQ* +2, op. cit., p. 76.

6 *Ibíd.*, p. 70.

7 *Ibíd.*, p. 76.



56. Piedras, menhires y esculturas dispersas en el terreno de Vilches.

lato de Roithamer cuando describe orgulloso el cono que ha construido para su hermana<sup>8</sup>. Este mecanismo ya había sido empleado por Radic en colaboración con Correa en la *Casa Pite*, en donde en la plataforma de acceso se colocaron 11 piedras de basalto que “*sepultan la casa definitivamente bajo un peso real y otorgan a este espacio una dimensión pública. El objetivo de esa operación fue inyectar desde el inicio un poco de tiempo a la nueva construcción*”<sup>9</sup>. De un modo similar, un conjunto de granitos recogidos del campo se utilizan para acondicionar las plataformas exteriores del proyecto *Bodega de Vinos VIK*.

Pero esta no ha sido la única manera en que Radic pretende incorporar tiempo en una construcción o entorno. El hecho de utilizar materiales y componentes ya usados en la *Casa Chica*, implican en una construcción nueva incorporar las huellas de otro pasado, crear un imaginario de un pasado que no existió.

En 1989 Tadeusz Kantor realiza una exposición en los sótanos de la galería *Kryzysztofory* de Cracovia con los objetos de su obra *La clase muerta* (fig. 57), pupitres con maniqués de cera, una cuna, etc. Este mecanismo será repetido en su obra posterior en donde utiliza a la exposición como mecanismo evocador de la memoria y de la prolongación del pasado en el presente. De este modo los objetos utilizados en la representación teatral o en un happening serán los elementos evocadores del pasado.

En el caso de la *Habitación*, Radic emplea un mecanismo similar que hace referencia a recuperar el tiempo, “*la memoria se recupera*”<sup>10</sup> y a diferencia del caso de Kantor, ya no se tratará de una representación si no de la vida real de sus habitantes.

La piel de anaqueles, soporte doméstico se configura como un almacén de recuerdos. Este modo de entender la naturaleza de los objetos guarda clara alusión al sentido que le otorga Kantor, en donde el objeto se convierte en la huella del pasado. Objetos elementales, cotidianos, participes del día a día de los habitantes se convierten en elementos evocadores de la memoria.

---

8 Smiljan Radic, “Proyecto Casa A”. En: Revista SCA, op. cit., p. 92.

9 Smiljan Radic, “Casa Pite”. En: Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., pp. 124-126.

10 Smiljan Radic, entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., p. 232.

El objeto tendrá su continuidad material y tangible dentro de la memoria a partir de la experiencia.

La atmosfera generada nuevamente recuerda las fotografías interiores de la *Casa de los bichos* que Miguel Eyquiem realizó para el entomólogo Luis Peña, cuya colección de bichos consume completamente los espacios generando una atmosfera saturada de elementos, de la cotidianidad de su habitante (fig. 61), “*un espacio dedicado a clasificar, ordenar, almacenar e investigar que da cuenta del afán taxonómico propio de los coleccionistas*”<sup>11</sup>, de la atmosfera de su memoria. Del mismo modo que algunas fotografías de la habitación en que Luigi Nono trabajaba en San Giacomo mientras componía la opera *Prometeo*, atiborrada de anotaciones del proceso creador del autor (fig. 60).

Ambas, como ha sido mencionado anteriormente, han sido objeto de estudio por Radic a los cuales les ha dedicado una publicación individual a cada uno en su emprendimiento editorial, lo que muestra cierta fascinación de Radic por las atmosferas densas cargadas de objetos que componen la huella existencial de sus dueños a lo cual hace alusión directamente:

*“A mí la casa Peña de Miguel Eyquiem me interesa como arquitectura desde siempre, pero no me interesa en los términos en que aparece publicada en el libro Hormigón en obra, porque me interesa lo que pasa con la casa como organismo más que como hecho estructural, o como hecho arquitectónico en términos de la Católica de Santiago, como apareció en ese libro, o como cuando aparece explicada por Miguel Eyquem. A mí me interesa como organismo, por eso le pusimos La Casa de los Bichos, me interesa como casa y como nuevo mundo interior de esa casa, me interesa el soft de esa casa. No me interesa la estructura en sí, a pesar de que como hecho físico está presente. El análisis desde el punto de vista de la Católica de Santiago que aparece en la ARQ que me parece válido, trata sobre el hecho físico, estructural y espacial de la casa, pero solo en esos términos, ese es el principio y el fin de la casa. Y para mí esos hechos son casi un principio que esta anexo a lo que está pasando realmente adentro de la casa, por ese motivo fue que hicimos el levantamiento de cada uno de los objetos que la ocupan. El problema no es que la casa no tenga importancia, sino que hay otras cosas que pasan al interior que quizás son más importantes desde mi punto de vista”*<sup>12</sup>.

---

11 Pedro Livni, op. cit., p. 79.

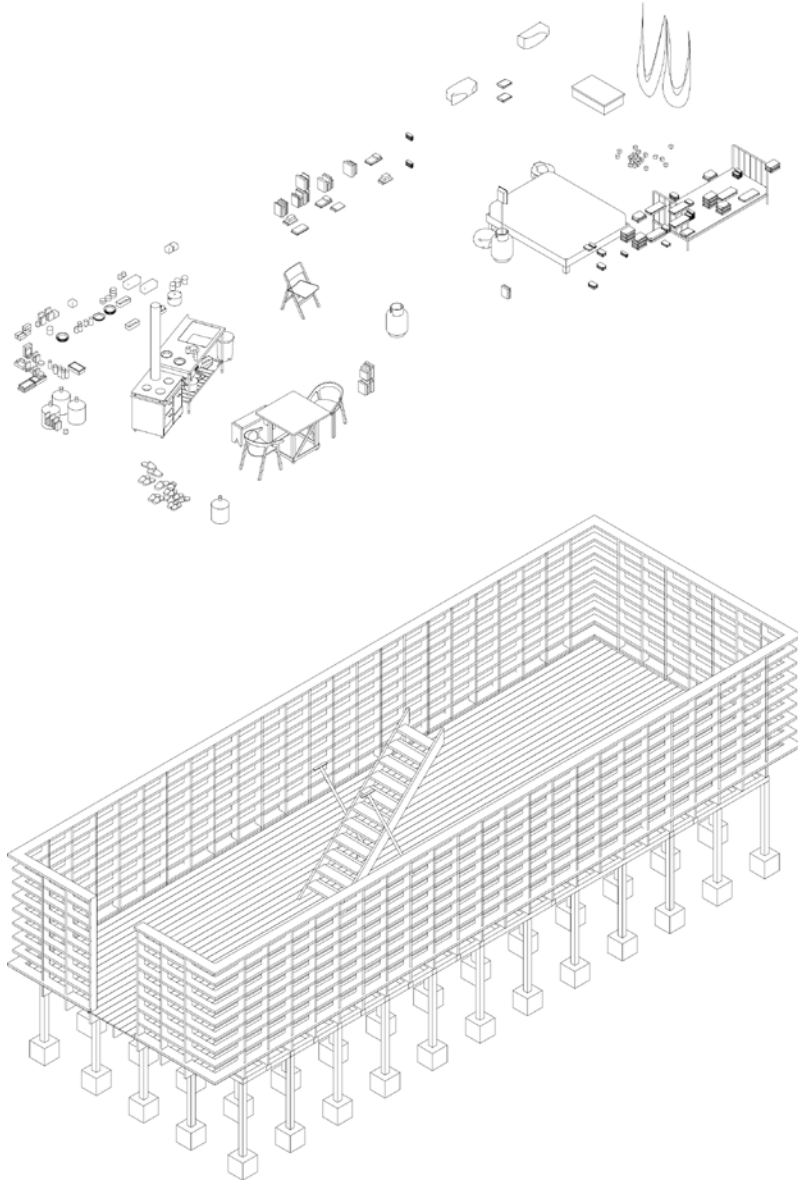
12 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., pp. 240-241.



57. *La clase muerta*, Tadeusz Kantor, 1975. Fragmento de una exposición en el Museo Nacional de Wrocław.

58. *Habitación*, 1997-07. Vista de los anaqueles cubriéndose poco a poco de objetos cotidianos.





59. *Habitación*, 1997-07. Vista axonométrica del soporte estructural-doméstico y los objetos que pueblan el interior. Los objetos dibujados surgen de un relevamiento de las fotografías que han sido publicadas del interior de la obra, el cual es siempre parcial por lo que muchos han sido simplemente asumidos como posibles por mi parte sin tener la certeza de que realmente existan.



60. Interior del estudio en que Luigi Nono compuso su obra *Prometeo*.

61. *Casa de los Bichos*, Miguel Eyquem, 1981.

No parece menor que el único modo de ingresar a la *Habitación* sea a través de una estrecha puerta, la que nos conecta de modo inmediato con el espacio interior, completamente rodeado por anaqueles desde el cual solo se puede salir volviendo sobre tus pasos hacia la estrecha puerta o mediante una escalera hacia el nivel de azotea (posteriormente convertido en planta alta). Estas circunstancias mencionadas me inclinan a pensar en la *Habitación* como un gran armario, un closet, en donde Radic trabaja la figura del armario como el lugar que contiene los recuerdos o la memoria de la casa, a la manera que describe Bachelard “*El espacio interior del armario es un espacio de intimidad, un espacio que no se abre a cualquiera. (...) poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble indica una debilidad insigne de la función de habitar*”<sup>13</sup>. Según Botella i Mestres para Kantor, la memoria es un depósito de objetos, imágenes y personas que puede volverse a activar a través de la imaginación<sup>14</sup>. La construcción de la *Habitación*, un gran closet es en definitiva la arquitectura de la memoria.

El deshacer el tiempo, también será un mecanismo empleado por Radic inicialmente en la *Casa A*. En su interior, Radic realiza una operación de blanqueado. Remueve todo aquello que hacía accesible la casa solo por familiares y sus recuerdos. Desclavar cuadros, posters y todo manifiesto familiar acumulados por treinta y cinco años.

Nuevamente, una acción que guarda estrecha relación con la concepción de los objetos como evocadores de memoria derivada del pensamiento de Tadeusz Kantor. En este caso sólo mediante un “*blanqueado de los recuerdos*”<sup>15</sup>, la casa se vuelve accesible a sus nuevos habitantes y soporte de la construcción de una nueva memoria. Esta estrategia conceptual luego se repetirá al intervenir la *Casa Transparente* y la *Casa Fonola*.

De modo sumamente gráfico este pensamiento queda plasmado en un interesante reportaje fotográfico realizado por Peter Menzel a 30 familias de todo el mundo denominado *Material World Project* (fig. 63-64), en donde se ve a cada familia con todos los objetos y enseres que pue-

---

13 Gastón Bachelard, op. cit., pp. 84-85.

14 Martina Botella i Mestres, *De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2005, p. 391.

15 Smiljan Radic, “Proyecto Casa A”, en Revista SCA, op. cit., p. 92.



62. *Casa A*, 2008. Vista del interior.

63-64. *Material World Project*, 1994. Familia de Bután y familia del Reino Unido.

blan sus casas pero fuera de ellas. Queda expuesta así la estrecha relación que existe entre habitantes, objetos y el paso del tiempo. En este sentido parece pertinente la cita de Alberto Savinio en el libro *La casa de la vida* de Mario Praz.

*“Grande y mutable es el destino del hombre, y no solo del hombre, sino de todas las cosas pequeñas y grandes de las que a cada uno le gusta rodearse aquí abajo, y que constituyen tantos reinos minúsculos, sí, pero no menos respetables que los reinos mayores. Aparte de eso, ¿qué es la vida de un hombre comparada con la de los muchos compañeros del hombre?, nos referimos a los muebles, a todos aquellos objetos que fiel y silenciosamente escoltan la vida de un hombre, de una familia, de varias generaciones. El hombre pasa y el mueble permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz, ocultan tenazmente”<sup>16</sup>.*

Justamente la casa de Mario Praz, atiborrada de cosas pero nunca completa me hace pensar en la *Habitación* y en su vida, calculada para ser llenada, pero quizás siempre inconclusa como dicta el proverbio árabe citado por Mario Praz, *“cuando la casa está terminada entra en ella la muerte”<sup>17</sup>.*

---

16 Alberto Savinio, “La vida a subasta”, *Souvenirs*. Citado por Mario Praz en: *La Casa de la Vida*, ed. Alfons el Magnánim, 1995, p. 423.

17 Mario Praz, *La Casa de la Vida*, ed. Alfons el Magnánim, 1995, p. 426.

## Activar el aire

Una de las últimas preocupaciones de Radic consiste en atrapar el aire y perfumarlo, tratando de dar cierta cualidad al contenido, más que a los límites. Dotarlo de una cualidad que vaya más allá de lo visual, lo que relaciona con la actitud de Junichiro Tanizaki que habla de que puede darle una cualidad al aire desde la sombra.

En la *Casa para el Poema del Ángulo Recto* Radic propone un interior tranquilo y perfumado con madera de cedro, en clara relación con lo previamente planteado en la instalación *El niño escondido en un pez* (fig. 63) que realizó junto a Correa para la Bienal de Arte de Venecia de 2013, que según la escultora se trata de una representación de lo que es el confort para ellos dos, “olor a madera de cedro y la luz entrando a través de la piedra que te da la sensación de solidez y protección”<sup>1</sup>.

Aquí vemos un acercamiento a una temática que ha recibido atención creciente por la fenomenología. Esta activación del aire se trata de una percepción fenoménica que contribuye a una concepción del espacio más elaborado, así como a esquemas espaciales más horizontales cuya organización de la complejidad topológica se realiza desplegando las casas alrededor de patios, que según Abalos se trata de un esquema intensificador<sup>2</sup>, lo que presenta cierta relación con la *Casa para el Poema del Ángulo Recto*.

Bachelard ahonda sobre esta temática analizándola a partir del viejo caserón con los diferentes olores y densidad luminosa de las estancias según su posición<sup>3</sup>. Radic propone una situación similar pero con un planteo de un solo espacio con rincones entorno a un patio.

Una estrategia que Radic ha repetido en varios de sus refugios, como se ha mencionado anteriormente, es la ubicación del acceso cercano a la cocina. Nada tiene que ver esto con una cuestión funcional, si no con una condición fenomenológica. En un día frío, se busca recibir al invitado con el calor de la cocina. Una cuestión de “costumbres”, de sociabilidad. Un acercamiento físico al modo de habitar del lugareño. Incluso utiliza una típica cocina a

---

1 Macela Correa. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., p. 295.

2 Iñaki Abalos, *La buena vida*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 99.

3 Gaston Bachelard, op. cit., pp. 27-52.



65. *El niño escondido en un pez*, Smiljan Radic, 2010.

66. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-12. Vista de los lucernarios en el cenit de los conos.



leña en la *Casa Chica* y en la *Habitación*, la que se usa en ese territorio por su cualidad simbólica, su capacidad de armar un ambiente y recuperar la memoria del lugar a partir de la activación del aire. Esta actitud queda patente en sus palabras:

*“En general, lo vernáculo tampoco me interesa mucho. Si en términos prácticos, por ejemplo el uso de las cocinas de campo refiere a que en esos lugares necesitamos cocina a leña porque produce calefacción, etc., y es lo que se usa en el territorio, que es lo que a mí me interesaba. Que uno llegara a ese lugar y tuviera Chiloé metido adentro, además uno entra por la cocina en esos lugares, entonces la cocina es un aparato que produce calefacción a leña, pero también es un aparato simbólico dentro del lugar. Es un aparato que arma el solo un ambiente por sí mismo, trata más de insertar ese tipo de memoria y argumento al proyecto, más que insertar una comodidad, o una especie de contraste entre una cosa. Es meter, nuevamente, lo que está pasando alrededor si es que a uno le gusta, si a uno no le gusta no lo hace. En general las casas rurales, todo lo rural, se basa en señas físicas absolutas, casi no hay metáforas entre medio. Tienen que ver con condiciones físicas de confort, o de no confort. Entonces cuando uno quiere traspasar eso, hay que traspasar casi el hecho físico mismo”<sup>4</sup>.*

Radic hace foco en lo no visual procurando introducir lo que sucede al exterior de otro modo, mediante señas físicas, a partir de los olores, los murmullos, las sombras, el ruido de la lluvia, el canto de los pájaros y fundamentalmente la memoria. Esto lo ha llevado a evolucionar hacia tipologías ensimismadas que en sus palabras, cuanto menos vean el exterior, mejor<sup>5</sup>. Esta relación de encierro se produce en la *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, da cuenta según Radic *“de que sus habitantes conocen los alrededores, como los conoce un campesino, un monje o un homeless, naturalmente”<sup>6</sup>.*

Pero nada simboliza mejor esta búsqueda que el ambiente generado dentro de sus carpas. Un intenso velo visual hacia el exterior, en donde el entorno ingresa a través de todos los sentidos excepto a partir de una conexión visual directa con el mismo. Los sonidos, los olo-

---

4 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., p. 247.

5 Ibid., p. 257.

6 Smiljan Radic, “Casa Para el Poema del Ángulo Recto”. En: revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 224.



67. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-2012. Vista interior de la zona de cocina.

68. *Casa Chica*, 1996-97. Vista interior, acceso y cocina.

res, los colores, la temperatura y el cambio de luz y tonalidad que implica el paso del día o las condiciones climáticas imprimen el paso del tiempo en la arquitectura.

Así lo manifiesta Radic: *“En las carpas la luz se transforma en estructura inflando el recinto y el mundo se cuele velado por todas partes siempre de manera distinta. Convertido en sombra o en murmullo, olor o risas de conversaciones pasajeras, en ladrido, en trinar de pájaros o en apagado ruido de lluvia”*<sup>7</sup>.

El envolverse con una membrana de este tipo, recuerda las memorias de Alison y Peter Smithson relatadas en su artículo *“vivir en una bolsa de polietileno”* referido al periodo de obra en que cerraron el *Upper Pavilion* para protegerse de la intemperie.

*“Una experiencia auditiva provocada por la sensibilidad de la hoja de polietileno frente a cualquier tipo de viento, desde las más leve brisa a las fuerte corrientes que llegan desde el canal por encima de las colinas durante el equinoccio de primavera. Vivir en el interior de esas laminas ofrece una impresión sensorial de lo que podría ser la vida de un velero en alta mar”*<sup>8</sup>.

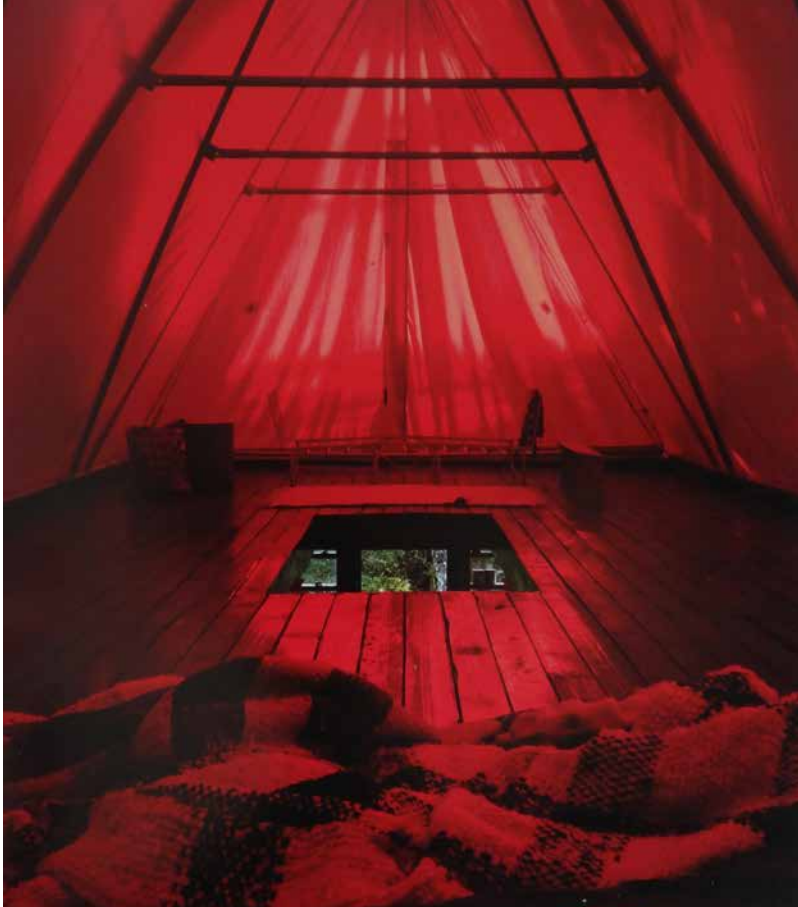
Todas estas sensaciones se intensifican al negar el contacto visual directo con el exterior. Mientras que en la Casa CR se logra una atmosfera etérea de agradable luz difusa blanca, en el caso de la Habitación, su carpa inunda el espacio de luz roja, generando un ambiente totalmente extraño, que distorsiona la percepción de los colores y hace desaparecer cualquier trazo rojo.

Las carpas de Radic son un falso cielo que inundando su aire de luz y negando el contacto visual nos transportan a una sensación de densa atmosfera, en donde poco importa el límite, sino la inmersión en el espacio.

---

7 Smiljan Radic, Revista *ARQ* +2, op. cit., p. 46.

8 Alison y Peter Smithson, “Vivir en una bolsa de polietileno”. Citado por José María de Lapuerta, “Pabellón, Wiltshire (Reino Unido)” en Revista *AV Monografías 132 Casas de Maestros*, 2008, p. 98.



69. *Habitación*, 1997-07. Vista interior del nivel superior a cubierto de la carpa roja.

70. *Casa CR*, 2003. Vista interior del nivel superior dentro de la carpa blanca.

## Excurso: Casa CR y Refugio R3

Dos proyectos merecen mención aparte, ya sea por la coincidencia de programa con las obras estudiadas, el caso del refugio R3, o por ser parte del universo de casas en que habita Smiljan Radic, la *Casa CR*, ubicada en Santiago de Chile.

R3 es un refugio monolocal de 34.2 m<sup>2</sup>. Esta condición junto a otras características, como la ubicación del baño en un volumen anexo (*Casa A – Casa Chica*) lo acercan a las disposiciones ensayadas en sus refugios. Pero a diferencia de las obras estudiadas, está pensado para ser ubicado en cualquier parte del territorio chileno y concebido como piezas producidas por talleres independientes montadas fácilmente sobre el terreno.

Formalmente se define con un cilindro apoyado sobre dos perfiles metálicos que lo elevan del suelo, con el mencionado baño en un prisma anexo y una rampa que une ambas piezas. Conceptualmente, como ya se ha mencionado, surge del extrañamiento escalar del ensamblaje-colisión entre dos objetos de uso cotidiano, una lata de nescafé y un rayador metálico. Estrategia que se inscribe dentro de los desplazamientos ensayados por Radic tanto en el ejercicio de la docencia como en su profesión, permitiendo escapar al problema de la creación de forma. Este modo de proyectar mediante el extrañamiento de elementos ensamblados, como apunta Livni, recuerda ciertos procedimientos de la vanguardia constructivista soviética, así como también las escenografías teatrales de Liubov Popova<sup>1</sup>.

La *Casa CR*, es la residencia de la familia Radic-Correa en Santiago de Chile. Se trata de una edificación existente a la cual Radic le ha hecho transformaciones que en algunos casos guardan relación con estrategias empleadas en los refugios analizados, o han servido de antecedentes para ellos.

Inspirado en un bajorrelieve con la imagen de un barco que Radic encontró en las paredes

---

<sup>1</sup> Pedro Livni, op. cit., p. 79.

de una iglesia de la isla de Chiloé, en donde se observa una nave apaisada con una grande y liviana estructura en la parte superior, constituyó la matriz formal para la transformación de la casa.

Al volumen existente se le retiro la pesada buhardilla, donde se coloca una gran carpa prismática blanca. Constituye la primera experiencia de Radic con este tipo de instalaciones, a partir de una estructura metálica sobre la que dispone la carpa de doble membrana de poliéster revestida en PVC con dos “flotadores” en el cerramiento superior inflados por un pequeño compresor. Esta carpa constituye el antecedente inmediato de la carpa empleada en la *Habitación*.

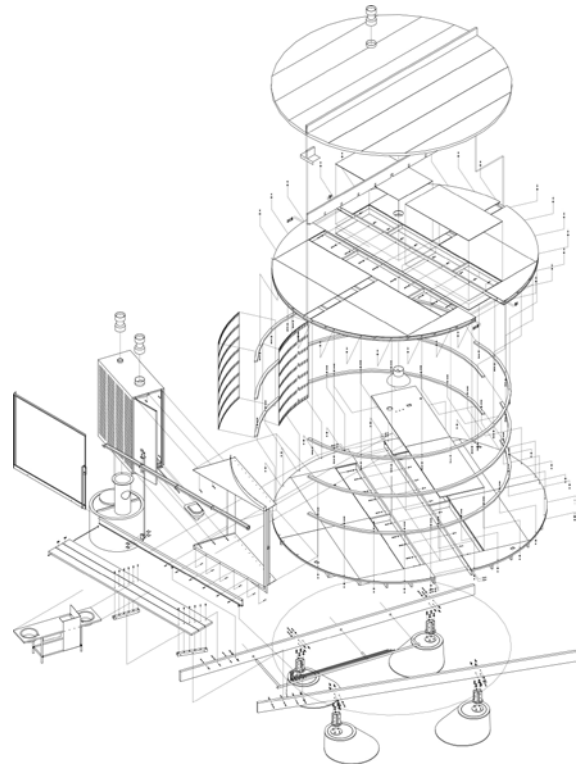
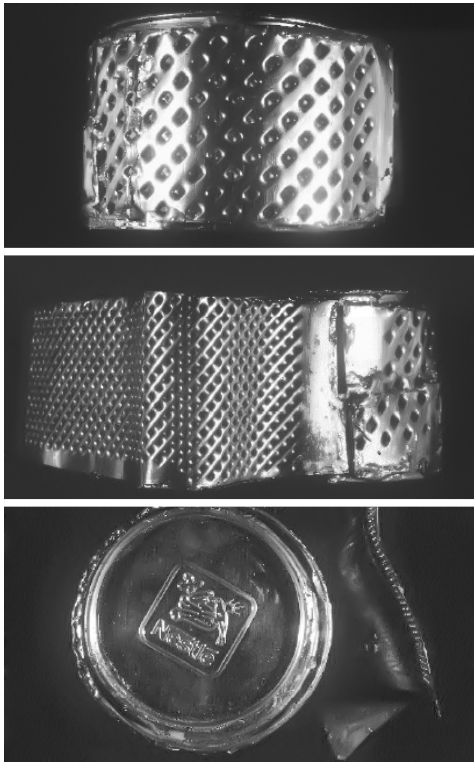
La transformación formal de este típico chalet ha generado gran cantidad de críticas por parte de los vecinos, admite Radic, situación que como lo describe Livni:

*“una envolvente que a modo de carpa prismática, en sus connotaciones efímeras, se presenta como un objeto extraño y provisional, contrastando radicalmente con las arquitecturas domesticas linderas (...) el prisma textil puede entenderse como un corte inesperado en la superficie social perfectamente diseñada”<sup>2</sup>.*

En cuanto al nivel inferior, se ha mantenido su estructura realizando una redistribución de los espacios en tres bandas y sus interiores han sido víctimas del proceso de “blanqueamiento” de la memoria existente, ya analizado respectos a los refugios *Casa A*, *Casa Transparente* y *Casa Fonola*.

---

<sup>2</sup> Pedro Livni, op. cit., p. 163.



71-72-73. *Habitación*, 1997-07. Vista interior del nivel superior a cubierto de la carpa roja.

74. *Casa CR*, 2003. Vista interior del nivel superior dentro de la carpa blanca.





75-76-77. *Habitación*, 1997-07. Vista interior del nivel superior a cubierto de la carpa roja.



## La construcción de un fantasma

A lo largo de este trabajo he tratado de relatar los elementos que entiendo conforman el cuerpo de la arquitectura de Radic. La elección de hacerlo a partir de sus refugios, no es casual, en el entendido que al tratarse de obras para sí mismo, no solo están presentes sus mecanismos proyectuales, sino también la huella del autor como habitante y la libertad que implica un auto encargo en sus condiciones.

En definitiva se trata de un acercamiento a su obra, a su persona y fundamentalmente a la construcción de su personaje como Arquitecto, cuestión que ha dejado en claro es de su interés:

*“A mí los arquitectos que me interesan son los que son un personaje. Uno cuando habla del silencio de Lewerentz, sabe de qué se trata, uno cuando habla de las primeras cosas de Koolhaas, uno sabe que era lo que él estaba interpretando, cuando uno habla de Le Corbusier lo mismo, o cuando uno habla de Shinohara, uno no habla simplemente de su arquitectura sino que uno habla del arquitecto como personaje, que es lo que a mí me interesa como un todo, una cosa más vívida y menos apariencia”<sup>1</sup>.*

Las referencias y relaciones constantes a lo largo de este texto a la obra de otros Arquitectos, algunos de los cuales han sido explícitamente integrados en su imaginario<sup>2</sup>, otros quizás nunca han sido parte, conforman un acercamiento a un modo de proyectar en donde el Arquitecto construye a partir de la cultura arquitectónica, de fragmentos de su interés o citas cultas, yuxtapuestas con una sensibilidad hacia lo corriente, hacia las señas físicas del lugar, el arte o cuestiones tan intangibles, pero tan presentes como la memoria. Su acercamiento a todas estas temáticas demuestra la apertura de sus receptores sensibles, una gran memoria visual, la cercanía al modus operandi del coleccionista o el simple acumulador y sobre todo a la técnica de yuxtaponer fragmentos sin la búsqueda de la integración. Es a partir de aquí

---

1 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., p. 266.

2 La revista ARQ+2 Smiljan Radic Bestiario, Santiago de Chile, 2014. Se trata de un número especial dedicado enteramente a su imaginario que en palabras de la editorial “Bestiario es un conjunto heterodoxo y personal, que Smiljan Radic ha ido cuidando en el tiempo y que seguramente ha sido un gentil compañero de ruta de su práctica arquitectónica”.

donde comienza a desfilarse su imaginario, héroes de segunda línea, retazos de materiales abandonados, circos, el desarraigo, la intemperie, la memoria, etc. Todo dispuesto en una escenografía por donde transcurrirá la vida.

Una vida que en la particular experiencia que representa el proyectar sus propios refugios no es más que la propia y como advertía el profesor de Yale Serge Chermayeff “*Si construyes una casa para ti mismo, es probable que se convierta en un experimento*”<sup>3</sup>. Lo que aquí importa es el carácter que toma ese experimento, lejos está Radic del espíritu innovador y experimental que acompaña a maestros de la arquitectura a la hora de enfrentar la construcción de su casa, tales como Alvar Aalto, Richard Neutra, Jean Prouvé, Alison y Peter Smithson, entre otros. Más lejos aún de aquellos a los que la situación embarga de tal modo que optan por no hacerlo o nunca terminan de proyectarlo como le sucedió a Norman Foster, por mencionar un caso.

Radic no solo se ha construido un refugio, ha hecho seis<sup>4</sup>, y su condición experimental toma un carácter si se quiere existencial. El refugio como espejo del alma en palabras más cercanas al autor.

La temática en sí implica que el construir un refugio está arraigado en el ser humano desde su infancia, como sostiene Steen Eiler Rasmussen:

*“ A cierta edad, la mayoría de los niños tienen ganas de construir algún tipo de refugio. Puede ser una verdadera cueva excavada en un montículo, o una cabaña primitiva de groseras tablas. Pero a menudo no es más que un rincón escondido entre matorrales, o una tienda hecha con una alfombra colgada entre dos sillas. Ese juego de la cueva puede variar de mil maneras, pero es común a todos el cerramiento del espacio*

---

3 Serge Chermayeff, “A house is divided”, House and Garden, 1947, p. 96.

4 Cabe aclarar que si bien son seis las obras aquí analizadas, la cantidad de refugios en Vilches se debe en parte a ciertas circunstancias ajenas a la voluntad del autor, como es el caso de la *Casa Fonola*, pensada como casa de invitados pero a la cual habitaron debido al derrumbe de la *Casa A* situación que a su vez llevó a la construcción de la *Casa para el Poema del Angulo Recto*. Por otra parte *La Casa Transparente* sería simplemente una construcción destinada a estudio para uno de sus hijos, por lo que en cierta medida tanto la *Casa Transparente* como la *Casa Fonola* escapan al tinte autobiográfico que alcanza a las otras obras analizadas.

*para el uso personal del niño*<sup>5</sup>

En el caso del Arquitecto, la construcción de una casa para sí mismo guarda cierta relación a los autorretratos de pintores, en donde la mirada cruzada, deja constancia del estado de ánimo, el paso del tiempo, afirmar su papel como artista o dejar una huella para la posteridad. Pero mientras el pintor trabaja con su presencia, Radic lo hará desde su ausencia y es allí donde comienza a construir su personaje, trabajando su huella. Esta particularidad lo acerca definitivamente al peculiar modo de estudio que ofrece su proyecto editorial<sup>6</sup>, que independientemente de la temática tratada, no solo nos permite acercarnos de un modo certero al tipo de atmósfera por la que siente debilidad Radic y procura introducir en sus proyectos, si no la clara búsqueda de expresar un momento, una vida, una obra, una huella existencial a partir de una ausencia y lo que rodeó a esa presencia. Ni Luigi Nono, ni Luis Peña aparecen en sus libros, pero sí su memoria. Un espacio íntimo que no tiene que ver con la arquitectura sino con lo que sucedió.

Se trata de una ausencia que evoca presencia, como el filtro de Joseph Beuys o los autorretratos de Eduardo Urculo, donde hay rastros indirectos, los muebles favoritos, prendas de vestir habituales, objetos de uso personal, que evocan a su dueño. La habitación y lo que contiene, la manera de dejar las cosas, son una huella de nuestra existencia particular, aunque solo significativa para el que nos conoce bien.

Pero este autorretrato arquitectónico no se trata solo de autoconocimiento e introspección, también implica el desafío de validarse como arquitecto con ocasiones que gozan de gran libertad al ser uno mismo el cliente. Lo cual recuerda el siguiente pasaje citado por Radic,

*“Si cada uno de nosotros confesara su deseo más secreto, aquel que inspira todos sus proyectos y todas sus acciones, diría: “Quiero ser elogiado”. Pero ninguno de nosotros se dejara llevar por esa confesión. Ya que es menos deshonroso cometer una abominación que proclamar una debilidad tan miserable y humillante, nacida*

---

5 S. E. Rasmussen, *Experiencia de la Arquitectura*, Labor, Barcelona, 1974, p. 37.

6 Proyecto que cuenta hasta el momento con tres números, los ya mencionados *luigi nono fotografie 1983-1984* y *La Casa de los Bichos, homenaje a Miguel Eyquem* junto al primer número *ojos fáciles*.



78. *Autorretrato*, Eduardo Urculo, 1993.

79. *Traje de Fielto*, Joseph Beuys, 1970.

*de un sentimiento de soledad y de inseguridad del cual sufren los fracasados y los afortunados*<sup>7</sup>.

Sus casas constituyen un punto de referencia en su obra por lo que resulta fácil encontrar ecos en sus otros proyectos, pero se trata principalmente de casos irrepetibles dentro del conjunto. El hecho de construir para sí mismo da al autor enormes libertades sin esto implicar el hacer cualquier cosa, muy por el contrario, el arquitecto serio lo asumirá como un riesgo y una ocasión. No solo a partir de nuevas formas de construir si no también distintas maneras de afrontar la existencia. Porque en su casa propia manifiesta lo que para él consiste vivir. Buena parte del prestigio alcanzado por Radic reposa sobre estos refugios, a partir de la mirada de la disciplina que propone en ellos y también, porque no, de la vida.

La obra puede perdurar mucho más que el hombre, pero no se trata solo de esto.

Existen dos fotografías del mismo espacio interior de la *Casa de Cobre II*, ambas tomadas por Cristóbal Palma. En la primera de ellas, aparece Radic sentado en una silla poltrona, mirando hacia el exterior a través de una gran ventana, de espaldas al fotógrafo y tan solo acompañado por un par de libros tirados, aparentemente, con descuido en el suelo. En la segunda foto, Smiljan ya no está. La butaca ha girado hacia nosotros y los libros están más próximos a ella. Ambos objetos, la poltrona y los libros, parecieran conformar la memoria de la anterior fotografía. En ella ha quedado la huella de Radic, ligada a un momento y al paso del tiempo.

Radic suele citar con admiración una frase que Saint-John Perse escribió cuando vivía en el exilio en los Estados Unidos:

*“No hay más historia que la del alma  
No hay más bolgura que la del alma”*<sup>8</sup>

---

7 Emil Cioran, “La caída en el tiempo”, 1964. Citado por Smiljan Radic, “Frágil Fortuna”. En: Revista ARQ +2, op. cit., p. 14.

8 Saint-John Perse, “Poemas”, 1942. Citado por Smiljan Radic, “Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío”. En: Revista ARQ +2, op. cit., p. 46.



80-81. *Casa de Cobre II*, 2004-05.



## Bibliografía

### Libros

**ABALOS**, Iñaki, *La buena vida*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2000.

**BACHELARD**, Gaston. *La poética del espacio*. Edición del Fondo de Cultura Económica de España, 1965.

**BORGES**, Jorge Luis, *Funes el memorioso*. En Ficciones. Editorial Emecé Editores, Buenos Aires, 1944.

**CAMPO BAEZA**, Alberto, *La idea construida*. Editorial CP67 / nobuko, Buenos Aires, 2009.

**DE LAPUERTA**, José María, *Inventando en sus casas. Casas de Maestros*. Colección conferencias de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideo, 2012.

**LIVNI**, Pedro, *Campos Compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radic, 1990-2010*. Tesis de Magister en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2010.

**MACHUCA**, Blanca, *Juego entre arte y teatro. Traspases entre técnicas teatrales y artísticas. Los casos de Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Dominique Gonzalez-Foerster*, Tesis Doctoral, 2014.

**MONTEYS**, Xavier, *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014.

**MONTEYS**, Xavier, **FUENTES**, Pere, *Casa collage, Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2001.

**RADIC**, Smiljan, **CORREA**, Marcela, *Ojos fáciles*. Edición privada. Santiago de Chile, 2009.

**RADIC**, Smiljan, **CORREA**, Marcela, *La Casa de los Bichos*. Edición privada. Santiago de Chile, 2010.

**RADIC**, Smiljan, **CORREA**, Marcela, *Luigi Nono Fotografie 1983-1984*. Edición privada.



Santiago de Chile, 2011.

**RYBCZNSKI**, Witold, *La Casa. Historia de una idea*. Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 1989.

**TANIZAKI**, Junichiro, *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela, 1994.

**THOREAU**, Henry David, *Un paseo invernal*. Editorial Errata Naturae, Madrid, 2014.

**THOREAU**, Henry David, *Walden. La vida en los bosques*. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1989.

**ZABALBEASCOA**, Anatxu, *Todo sobre la casa*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011.

**ZUMTHOR**, Peter. *Atmósferas*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.

**ZUMTHOR**, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2009.

### **Publicaciones periódicas**

**2G** N.44 Smiljan Radic, Barcelona, 2008.

**AA** N° 27, Pamplona, 2003.

**ARQ** +2 Smiljan Radic Bestiario, número especial, Santiago de Chile, 2014.

**ARQ** 70, Santiago de Chile, 2008.

**ARQ** Serie Obras, Smiljan Radic, Santiago de Chile, 2004.

**AV** Monografías 132, Casas de Maestros, Madrid, 2008.

**CASTILLO**, José, “Entrevista a Smiljan Radic”. En *BOMB* 106, Nueva York, 2009.

**EL CROQUIS** N° 167, Smiljan Radic, Madrid, 2013.

**ORIS** N° 63, Zagreb, 2010.

**RADIC**, Smiljan, “El Circo”. En *CIRCO*, Madrid, 2014.

**RADIC**, Smiljan, “Esta casa ya no existe”. En *Obradoiro* N° 33. La Coruña, 2008.

**RADIC**, Smiljan, “Guía del abandono”. En *ARQ* N° 37, Santiago de Chile, 1997.

**SCA** Revista de Arquitectura N° 230, Buenos Aires 2008.

**SERPENTINE** Gallery Pavilion 2014 Smiljan Radic, Londres, 2014.

### **Publicaciones on-line**

**ARQUITECTURA G**, Escritos G: Casi Ocho Hectáreas, entrevista a Smiljan Radic. Publicada on-line en <https://arquitecturag.wordpress.com>, 2014.





