

Refugios

Una aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic

Ensayo

A modo de ensayo se propone el desarrollo de tres capítulos del presente trabajo en procura de evidenciar su carácter en tanto análisis de la obra de un reconocido arquitecto en su proceder proyectual y en su condición de habitante, situación que entiendo enriquece la investigación y abre nuevos caminos de comprensión en lo que refiere a la construcción de su personaje.

Esfuerzo físico y alejamiento

“Suprimir el alejamiento mata”¹.

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 sanador², 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”³.

En definitiva 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

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.*

encofrado de cada uno de ellos, o como en el caso de la *Casa A* en donde ante la incapacidad 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. 1-2). 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



1-2. 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. Autor desconocido.

recuerda el acarreo del barco a través de la selva amazónica de *Fitzcarraldo* en la película de Werner Herzog (fig. 3), mediante la producción de extrañamiento por el acarreo de un cuerpo 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 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*.

En su construcción se utilizaron muchos materiales reciclados o tomados directamente de la naturaleza. El basamento 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 trineo⁴.

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

4 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.



3. Imágen de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog durante el acarreo del barco a través de la selva amazónica.

4. *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, 2010-2012. Fotografía de Smiljan Radic en la obra durante el encofrado de los conos superiores.

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.

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.

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”¹.

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 ovoídale 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. 5) 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. (...) 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...”².

No parece casual, en relación a su utilización en la génesis del proyecto del refugio de Radic, que la naturaleza de este objeto, en las palabras de su creador, a pesar de ser una mesa haga

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.

referencia al refugio, a la supervivencia, a envolverse 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 envolverse sobre si 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*”³ y propone que “*toda ilustración de un estudio o de un refugio es la imagen de una convicción momentánea*”⁴.

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.

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 y luego 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 cosa⁵.

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

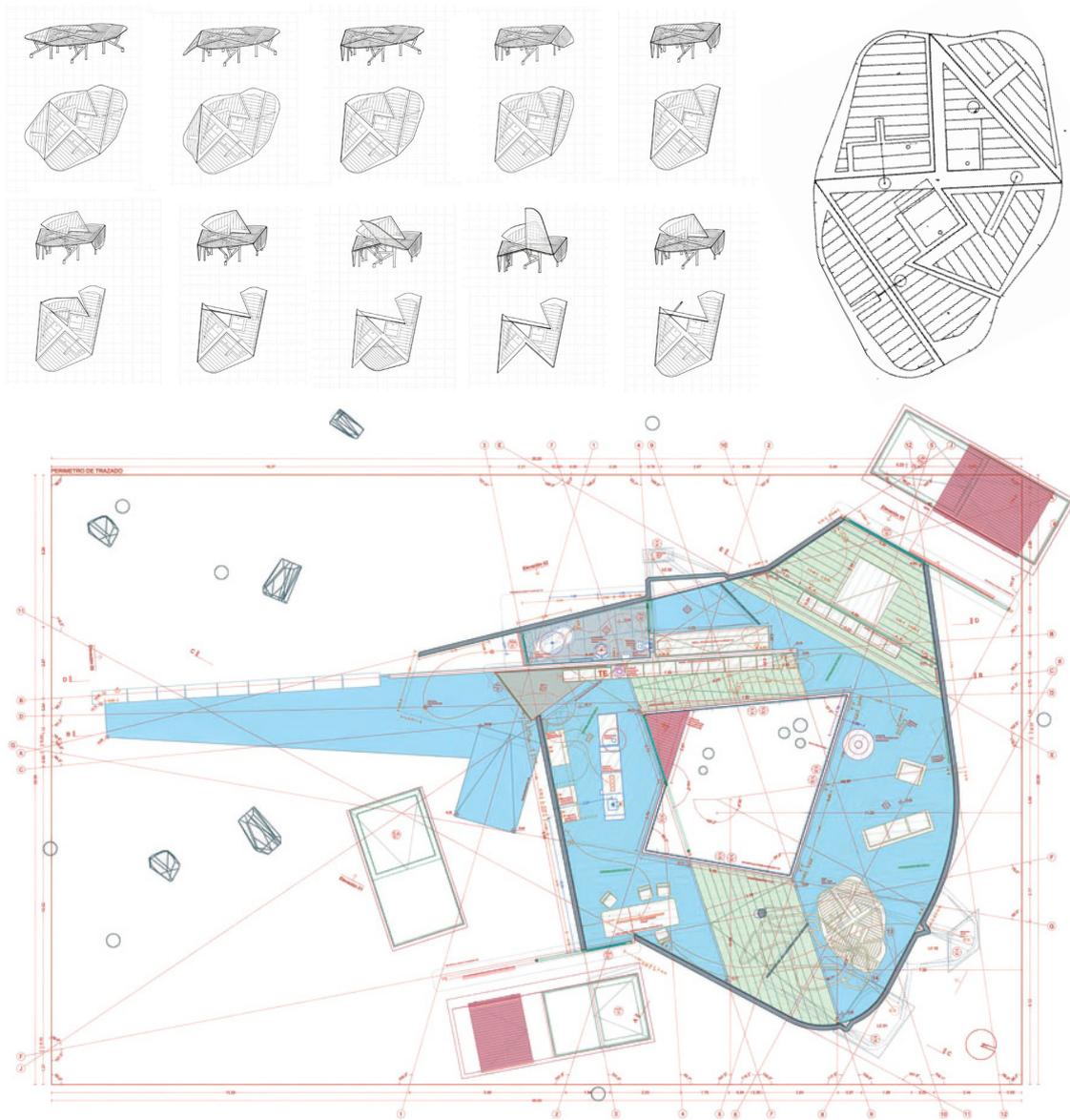
4 *Ibíd.*

5 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.



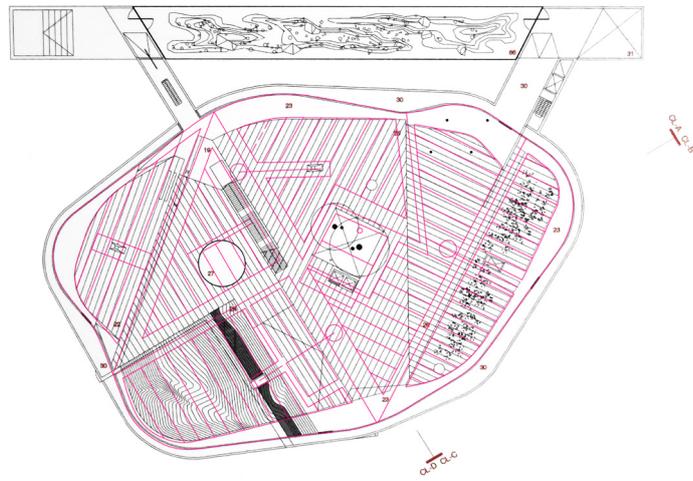
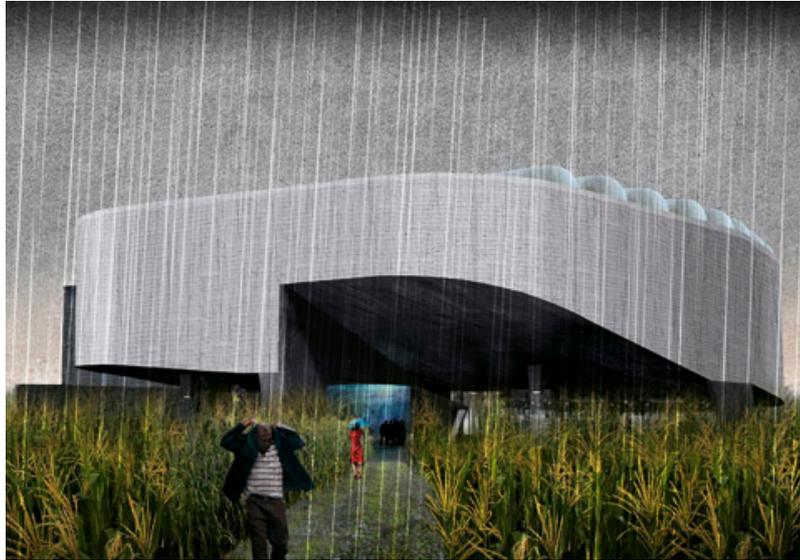
5. *Mesa InesTable*, Enric Miralles, 1993.

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



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

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



9-10. Museo de Ciencias Ambientales, 2011. Imagen y Planta Baja con superposición de la planimetría de la Mesa InesTable.

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* y en el concurso para el *Museo de Ciencias Ambientales* (fig. 9-10) 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 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 cebra hasta pinturas 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”⁶.

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

“Mientras esperábamos el inicio de la función sobre las graderías de tablones, 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 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*⁷.

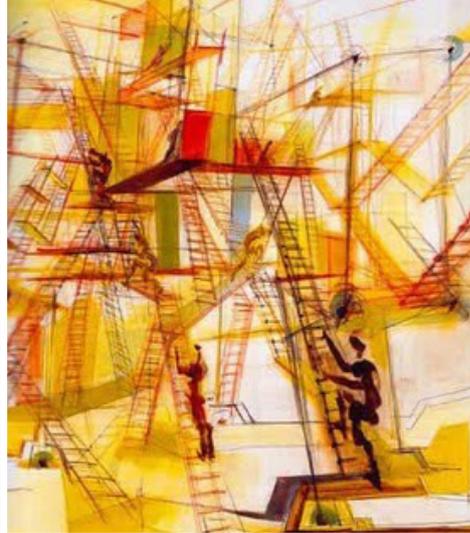
Sin dudas, la actuación más radical en este sentido, Radic la realiza en el *Teatro en Yungay* en donde coloca literalmente una carpa de circo en la azotea del viejo edificio.

6 Smiljan Radic. Entrevista realizada por Pedro Livni, op. cit., p. 248.

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



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



12. *Habitación*, 1997-07. Vista desde el interior.

13. *Mobile Ladder Labyrinth*, Constant Nieuwenhuys, 1967.

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

15. *Proyecto Yungay. Sala de Artes Escénicas*, 2010-14. Maqueta.

“El recorrido del público teatralizado cuelga de una viga maestra central y culmina en el techo-terrace, 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”⁸.

⁸ Smiljan Radic, “Proyecto Yungay. Sala de Artes Escénicas”. En Revista *El Croquis* N° 167, op. cit., p. 224.

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 (...) 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”¹.

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 imaginario², 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 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 donde comienza a desfilarse su imaginario, héroes de segunda línea, retazos de materiales abandonados, circos, el desarraigo, la intemperie,

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”*.

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 Serge Chermayeff *“Si construyes una casa para ti mismo, es probable que se convierta en un experimento”*³. 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 Smitshon, 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 seis⁴, 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 si 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 para el uso personal del niño”*⁵

En el caso del Arquitecto, la construcción de una casa para sí mismo guarda cierta relación a

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.

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

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 editorial⁶, 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 fieltro 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 dejará llevar por esa confesión. Ya que es menos deshonesto cometer una abominación que proclamar una debilidad tan miserable y humillante, nacida de un sentimiento de soledad y de inseguridad del cual sufren los fracasados y los afortunados”⁷.

Sus casas constituyen un punto de referencia en su obra por lo que resulta fácil encontrar ecos

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*.

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



16. *Autorretrato*, Eduardo Urculo, 1993.

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

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 holgura que la del alma”*⁸

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.



18-19. *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. San-

tiago 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.

Nota: La bibliografía presentada corresponde al desarrollo de la investigación completa, y no sólo de los capítulos aquí expuestos.