

SANTIAGO, CIUDAD DE BALCONES

Rodrigo Pérez de Arce A.

Un recorrido por las arquitecturas de Santiago de Chile y algunos de sus antecedentes, muestran un nivel de persistencia y arraigo de la idea del espacio intermedio que, sin ser privativa de nuestra ciudad, en cierto modo la caracteriza.

This paper presents a tour through the architecture of Santiago de Chile and some of its background which shows a degree of persistence and rooting of the idea of intermediate space. Such an idea is not exclusive to our city but it may be said to characterise it.

Arquitectura y transculturación

La Arquitectura Moderna germinó a su modo en esta tierra, confirmando, una vez más, un viejo proceso de transculturación. El proceso en sí es complejo, dependiendo de mecanismos de difusión, viajes, experiencias, memorias, interpretaciones, reconstituciones, traducciones. Hace algún tiempo nos referíamos en esta misma Universidad de Chile, a nuestra distancia geográfica y cultural respecto a lo que se llamó «deconstructivismo» (1). Cambian los géneros de relación, pero se mantienen ciertas constantes reiterando el carácter ancestral de las comunicaciones y malinterpretaciones que existen entre distintas culturas. Pero es en la difusión del lenguaje clásico en donde este proceso adquiere un valor de paradigma: lo clásico viajado y reinventado en distintos tiempos y espacios.

Que la relación de la base al fuste de una columna de una casa patrimonial chilena, por ejemplo, sea absolutamente aberrante desde el punto de vista de los cánones clásicos, no descalifica el hecho de su filiación clásica. Sin el antecedente clásico esta columna no hubiera existido. Tampoco descalifica a su ascendiente la balaustra, que en virtud de su implantación en otro medio que el europeo, perdió espesor, aunque con esta pérdida haya dejado de contar con su cualidad más propia de cuerpo volumétrico y de modulación de claroscuros.

La relación de la arquitectura colonial respecto a su modelo metropolitano puede recordar la imagen del espejismo, más que la del espejo. No debemos desconocer, sin embargo, dos propiedades del proceso de transculturación:

- es un fenómeno multidireccional, fuentes y destinatarios cambian y se alternan;
- el equívoco puede constituirse en el fenómeno creativo.

La implícita unidireccionalidad del proceso queda desmentida, por ejemplo, en la deuda que Europa («desarrollada») tuvo respecto a la *cashba* árabe (subdesarrollada). Este hecho lo comprendieron claramente los nazis en relación al *Weissenhof siedlung*, de Stuttgart (2).

En la arquitectura como en el arte ha habido también una estética de lo residual, así como momentos en los cuales se favorece lo industrial como modelo, lo rústico, lo áspero, lo primitivo. La imagen de la *cashba* nos será útil en esta presentación como un ícono que presenta un cierto ideal: es una forma urbana que se hace presente a la colectividad, es pura en su geometría, es blanca y canta a la atmósfera diáfana bañada por el sol. Este culto al sol se manifiesta en la presencia de múltiples terrazas, espacios de contemplación y vida doméstica.

1. Balcón tradicional de calle corredor, Barcelona.
2. Balcón cortina, Barceloneta, Barcelona.
3. Edificio de departamentos en Ostia, Italia, 1933, Adalberto Libera.

El balcón moderno: espacio intermedio raramente analizado

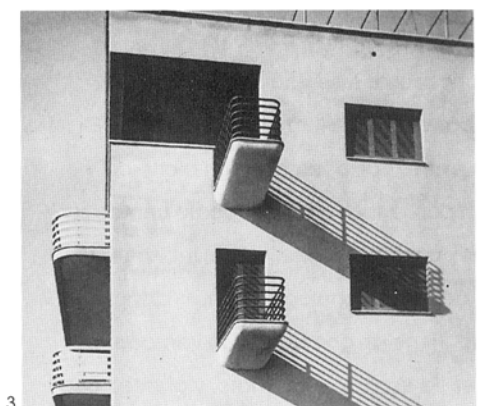
En cuanto idea arquitectónica, el balcón moderno representa un cierto anhelo de sol y luminosidad mediterránea. Es en esos términos una propuesta alternativa al balcón urbano participativo que aparecía en las ciudades preindustriales de Europa, así como en sus espacios teatrales (Figs. 1 y 2). Tampoco está referido este balcón moderno al ritual de la autoridad; no es en el escenario y bajo la retórica del poder que se manifiesta con mayor plenitud, sino en el escenario de la residencia (Fig. 3).

Pertenece específicamente al género de los espacios intermedios extensamente estudiados en sus modalidades tradicionales y raramente analizados en sus versiones modernas. Presenta tres condiciones propias, a saber:

- su situación elevada respecto al suelo;
- su condición de proyección de la fachada hacia el vacío exterior, y
- su valor de sustituto del suelo natural.

Etimológicamente, la palabra balcón parece derivar de viga expresándose así su implícita condición tectónica: el balcón en volado representa esencialmente un desafío estructural. A menudo se lo asocia a la idea de *loggia*, es decir a un espacio cubierto, *porch*, *verandah*, o galería. Es interesante hacer notar que la palabra *loggia* deriva, a su vez, de «*lodge*», cabaña o cobijo primario.

Los significados parecen admitir superposiciones y una cierta ambigüedad. En el idioma inglés aparece, además, la idea de «*terrace*», como una idea de diversos significados, uno de los cuales es balcón o patio, aunque su derivación etimológica original provenga del latín «*terra*», tierra, de donde se desprende la idea de terraza como aterramiento, superficie plana de tierra formada a partir de una acción de apilamiento. Tenemos, por lo tanto, que la terraza, en su condición más propia, se corresponde con la idea de un espacio exterior horizontal adjunto a una construcción y perteneciente a la topografía de la tierra, del suelo natural, debidamente formalizado mediante acciones de relleno, nivelación, etc. El balcón aparece, en cambio, como un espacio enteramente construido, artificial en todo sentido, suspendido de los parámetros verticales y al mismo tiempo extensión del suelo artificial del interior hacia el vacío exterior. Si la terraza es, a pesar de todo, parte de una superficie continua como pliegue modelado o accidente topográfico, el balcón es un elemento discreto y, por necesidad, perfectamente delimitado.



Reinvención del balcón y la ventana

Los *cinco puntos de la nueva arquitectura* enunciados por Corbusier, y luego generalizados en la práctica arquitectónica hasta construir un verdadero canon, cubren temáticamente los planos fundamentales necesarios para construir espacios interiores; el suelo, los planos intermedios, el plano de cubierta, los planos de fachada incluyen, además, las fenestraciones. No aparece mencionado en ellos el balcón, cuya condición es considerada generalmente secundaria en la literatura arquitectónica de la época, notoriamente preocupada, en cambio, del problema de la ventana. Tanto el balcón como la ventana son sometidos en este período a un proceso de reinvención. Ambos coexisten en relación estrecha y, sin embargo, sólo en el caso de la ventana, se explicitan reiteradamente los alcances de su nueva condición, así como las razones técnicas funcionales perceptuales y formales que la configuran.

Las invenciones de la *fenetre à longueur* y el *techo-terrace*, buscan establecer nuevas modalidades de relación entre vacío interno y espacio exterior. Ambas simbolizan un nuevo estado de la arquitectura: la *fenetre à longueur* actuando como símbolo de la fachada libre, el *techo-terrace* como símbolo de una nueva forma de coronación de la obra arquitectónica, como un suelo artificial y, por lo tanto, espacio utilizable ocupando el sitio de la cumbrera tradicionalmente reservado a las figuras alegóricas alusivas a los hechos cósmicos. El balcón existe, por lo tanto, en un plano de relación con la fachada libre como una de sus posibles partes, y también con el *techo-terrace*, por su condición análoga de suelo artificial y elevado. Tiene en común con la ventana, el carácter de espacio vinculante, y plantea una

interrogante fundamental respecto a la naturaleza y connotaciones del vínculo que por él se establece, interrogante que atañe a las modalidades y consecuencias de la presencia de un espacio en otro. Esta pregunta debe estar referida, a su vez, a dos géneros, actitudes o posibilidades de percepción: uno contemplativo y el otro participativo, los cuales denotan dos maneras activas de percibir, aunque radicalmente diferenciadas por la condición del sujeto, quien puede ser caracterizado respectivamente como espectador o actor. Ambas actitudes comprometen a la percepción visual como un nivel, si no protagonista, al menos importante. La finalidad última de la actitud contemplativa puede ser interpretada como un deseo de posesión visual del paisaje, deseo que, lejos de inducir una actitud distraída de goce visual, da origen en cambio a un sentido de dominio y control. Es esta condición de contemplación, la que a todas luces predomina en el proyecto moderno de ciudad, donde la naturaleza — objeto de contemplación y fuerza regenerativa— sustituye al ágora o plaza como razón de ser de la ciudad. Idealmente se posee al paisaje natural *desde la ciudad*.

Se explican así, en buena parte, dos características morfológicas de la ciudad de la modernidad: su permeabilidad visual y su verticalidad urbana; transparencia y verticalidad reflejos de las acciones de abrirse hacia el paisaje y erguirse por sobre los obstáculos visuales que se interponen entre un edificio y el horizonte, como acciones fundamentales de respuesta a este anhelo. Como antecedente de este objetivo moderno podemos citar el gradual descubrimiento del paisaje como espectáculo visual, y su asociación a la idea de la naturaleza como una fuente regeneradora. En otra

oportunidad ya nos hemos referido a algunas de las consecuencias urbanas en Santiago de Chile, de esta toma de conciencia del paisaje, ejemplificadas con claridad en las transformaciones del cerro-parque Santa Lucía realizadas entre 1872 y 1874 (3). El paisaje comprometido en el proyecto moderno es un paisaje amplio y abierto, un paisaje de vastos horizontes.

Hay, por supuesto, otras razones que inciden fuertemente en la búsqueda morfológica de esta nueva ciudad, pero su condición visual es, desde todo punto de vista, paradigmática.

La transparencia urbana encuentra una correlación en la *transparencia* de la planta libre y de la fachada libre. Conciernen en este plano las aspiraciones urbanas con las que se tienen respecto del fragmento arquitectónico.

No ocurre lo mismo con la verticalidad, cuyo desarrollo plantea ciertos problemas de individuación y serialización, así como cuestiones de escala frecuentemente mencionadas en los textos modernos. Los recintos interiores modernos son esencialmente horizontales, por lo tanto, puede lograrse una verticalidad a partir de ellos superponiendo plantas y recintos horizontales.

El Sanatorio de Tuberculosos, realizado por Alvar Aalto en Paimio a partir de 1929, presenta con máxima nitidez la idea moderna de relación entre edificación y paisaje; relación que mantiene su doble connotación de goce contemplativo visual y regeneración terapéutica; no sólo contemplación sino comunión entre el cuerpo del paciente, el sol y la atmósfera amplísima del llano de pinares. La alusión al transatlántico es evidente en esta obra válida como modelo de comunidad ensimismada, y válida también, en la relativa abstracción del paisaje. En cuanto a la idea de balcón, el transatlántico propone modelos de

carácter colectivo, las «cubiertas», e individuales, relacionados al «puente de mando» (Fig. 4). Estas imágenes concuerdan con las expectativas que Hitchcock y Johnson tuvieron respecto al llamado *International Style*, cuyas ideas centrales fueron recogidas en el libro del mismo nombre publicado en 1932 (4). Ideas similares aparecen ilustradas en la obra de FRS Yorke, titulada «*The Modern House*», y publicada dos años después, en 1934.

Interesan estas obras desde varios puntos de vista, entre los cuales destacamos su énfasis en la cuestión de la vivienda, y su carácter de propagadores y por ende, su relevancia frente a la cuestión de la transculturación. Hitchcock y Johnson describen el nacimiento del nuevo estilo como un proceso gradual, en el cual se decantan unos principios guías: el principio de la arquitectura como volumen en vez de masa, la idea de regularidad como sustituto del principio de la simetría y prescripción del ornamento aplicado. En este texto se configura una idea de fachada moderna como una entidad planar, geométrica, regular, sin rigurosidades ni texturas. Una fachada liviana además, cuyo énfasis es «no gravitacional». La ventana que se sitúa en esta fachada es, según los autores, un elemento tan primordial en la nueva arquitectura como lo fueran las vidrieras del gótico.

Refiriéndose a la edificación en altura, y reaccionando frente al desarrollo del rascacielos americano de rasgos verticales, los autores sostienen que:

... "la edificación de varios pisos produce necesariamente una horizontalidad, asentada en una lógica estructural y funcional, la cual genera naturalmente una expresión en el diseño de fachadas acorde con el principio de regularidad".

El énfasis vertical en cambio, dicen los autores, ... «**contradice el carácter de la**

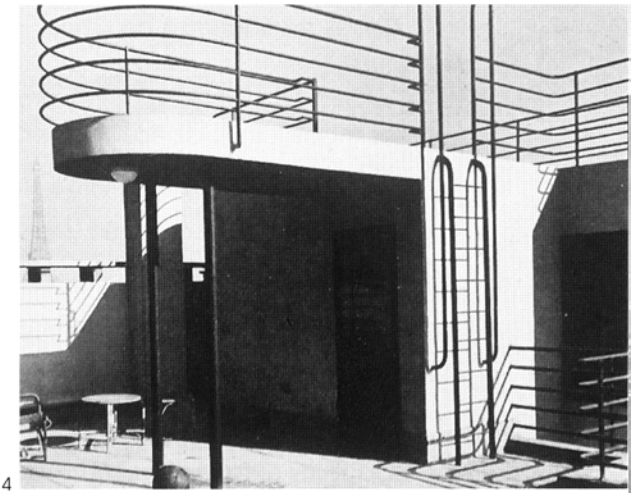
construcción por pisos, destruye la escala humana de la construcción, resultando en una reducción del área de fenestraciones y un aumento del peso del muro perimetral"... "Como consecuencia se crea una impresión artificial de solidez, cuyo efecto es aumentar la congestión visual de la ciudad moderna".

Estas consideraciones se plantean de cara al problema específico de la edificación en altura y sus consecuencias en términos de escala, repetición, individualidad, serialización, etc. Es significativa la inclusión en el Album del rascacielos «correcto» de Howe y Lescaze, construido en Filadelfia, como testimonio de una organización vertical de planos horizontales cuya expresión queda manifiesta en las fachadas.

El argumento de Yorke se desarrolla en tres capítulos respectivamente titulados «El Plan», «Muros y Ventanas» y «El Techo». La pauta es simple. Su contenido alude nuevamente a una idea de atacar, parte por parte, las superficies que encierran el volumen construido y sus implicancias y posibilidades. La superficie de fachada debe ser considerada —según el autor— como un plano continuo, como una piel que a la vez cubre y expresa la superficie de un volumen. El vidrio, que ha de ser perfectamente colocado a plomo con la superficie exterior, se funde con ella en una membrana continua sin mayor relieve.

Son numerosas, sin embargo, las casas ilustradas en esta obra, poseedoras de balcones, terrazas y techos-jardín. A veces los balcones sugieren recorridos lineales, generando un *promenade architecturale*. Balcones, terrazas y marquesinas que establecen, todas ellas, situaciones de espacios intermedios, hacen de contrapunto a las superficies tersas limpias y sin textura de los paños de fachada.

4. Balcón en techo terraza, Rue de Versailles, París 1927. Moisés Guinsburg y Bertold Lubetkin.



Casas en Santiago de Chile

En un espíritu similar, aunque desprovistas de la base conceptual de los modelos europeos y americanos, encontramos numerosos ejemplos de casas en Santiago. En ellas, como en muchas del libro de Yorke, son recurrentes los balcones y, a veces también, los techos-terraza (5). Balcones individuales, balcones lineales, quebrados, y de circulación, todos ellos en relación con las fenestraciones y también con el jardín (Figs. 5, 6 y 7). La condición del balcón de la casa individual está normalmente sujeta a algún tipo de consideración respecto al jardín y a la suma de espacios exteriores e intermedios que constituyen un ámbito de vida de la familia, todos ellos situados en un primer horizonte, bajo las copas de los árboles, el horizonte contenido y protegido de la vida doméstica (6)

El cuadro que presenta la construcción en altura respecto a la posibilidad de espacios intermedios localizados en sus distintos niveles, es diametralmente distinto. Por de pronto aparecen en ella tres modelos de tratamiento e interpretación de los paños de fachada:

Una primera interpretación representada por el muro cortina que en su expresión más radical —como en los departamentos de Mies en *Lake Shore Drive*, Chicago— hace de la fachada un plano sin relieves, un simple y contundente sistema de cerramiento, uniforme y repetitivo.

En un segundo modelo, ilustrado con igual radicalidad por la *Unité d'Habitation*, la fachada es porosa, y se la construye a partir de la intersección de planos, los cuales al formar celdas, crean un registro exterior de los recintos interiores.

En una tercera posibilidad de fachada, el relieve se origina a partir de la colocación en fachada de los sistemas horizontales de acceso, constituyendo balcones colectivos o, parafraseando a los Smithson «calles aéreas», sustitutos de la calle de barrio tradicional.

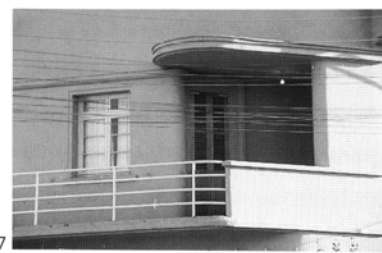
La idea del balcón como espacio colectivo, deriva de un concepto de sociedad que valora lo público por sobre lo privado, idea enraizada en la mística social del «estado de bienestar». Aparecen, por lo tanto, en primera instancia, dos modalidades de balcones cuya clave radica en su relación con lo público y lo privado: el balcón colectivo, siempre asociado a un tipo de «vivienda social», y el balcón privado, recurrente en la vivienda de mejor nivel. Estos dos patrones reflejan dos ópticas paralelas



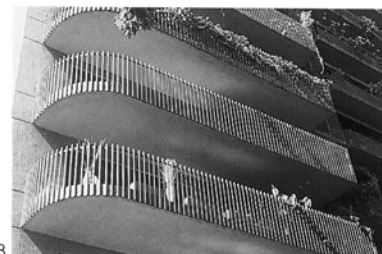
5



6



7

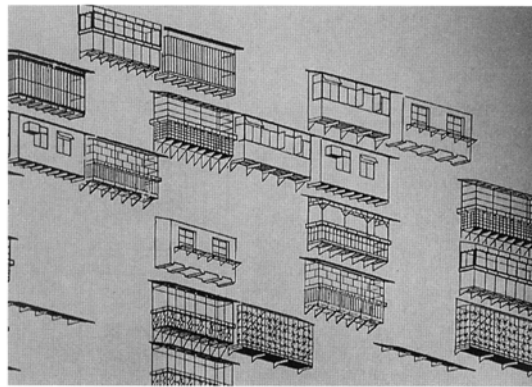


8



9

5, 6, y 7. Balcones residenciales en Santiago, comuna de Providencia.
8. Balcón de edificio residencial Santiago, comuna de Providencia.
9. Balcón corrido Santiago, comuna de Providencia.



12 y 13. Fachadas ilegales, Hong Kong.



13

que la ciudad contemporánea tiene respecto a sí misma, y que se reflejan en ese vocabulario plagado de eufemismos que caracteriza a la idea contemporánea de hogar: *casa, vivienda de interés social y solución habitacional*, constituyendo tres niveles descendientes de aproximación al problema de cómo alojar a la población urbana.

En el ámbito de la edificación especulativa residencial de alta densidad, aparecen a su vez, todos los conflictos inherentes a la búsqueda de vínculos con el entorno y el resguardo de la privacidad. Los mecanismos que generan estas obras, los mecanismos del mercado inmobiliario, son a la vez determinantes, conservadores y sofisticados. No se parangonan a ciertas operaciones del mercado inmobiliario norteamericano, en donde el nivel de riesgo o la condición inicial de apuesta es tanto mayor, y en donde la posibilidad de introducir nuevos patrones es ocasionalmente explorada.

La edificación de bloques en altura, plantea el problema de la serialización y las consiguientes pérdidas de identidad y escala como cuestiones primarias. Estas ya se vislumbraban en los proyectos de Gropius, y otros, en el período moderno. La serialización del balcón crea un ritmo de fachada.

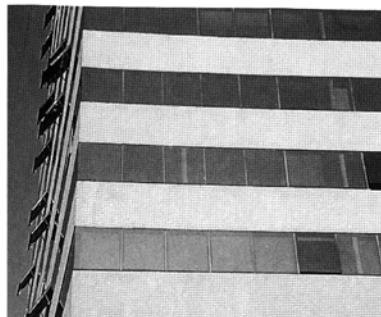
En Santiago es frecuente la modalidad de balcón corrido, combinación de balcón y jardinera (Fig. 8). La estructura de estos edificios confirma, sin saberlo, la tesis de verticalidad Hitchcock y Johnson, una verticalidad de bandas horizontales (Figs. 9, 10, 11). Por lo general los recintos se comunican al balcón mediante ventanas correderas de piso a cielo. La carpintería de ventanas es estándar, así como la calidad de las terminaciones de muro. Las cortinas protegen de la excesiva luminosidad, resguardan la

privacidad y reestablecen una situación de estar siempre amenazada por el viento sur predominante. El balcón corrido propone indirectamente además un espacio de ampliación de los recintos, de tal modo que la fachada a lo largo del tiempo recoge intervenciones individuales.

La imagen más dramática de fachada como territorio de expansión e individuación es la que presentan ciertas ciudades orientales. El caso de Hong Kong ha sido recogido en una investigación realizada por Jerzi Wojtovič (7). El autor estudia la relación de lo agregado al edificio madre, un proceso extensivo, ilegal y por lo tanto clandestino, y extremadamente generalizado. Este proceso se explica por los altísimos índices de densidad típicos de Hong Kong (Figs. 12 y 13). Por esos mismos índices la monumentalización de los bloques habitacionales en esa ciudad alcanza niveles inéditos.

Esa *corteza urbana*, producto de múltiples intervenciones, finalmente revela ciertas condiciones de la vivienda masiva. Los sectores de alta densidad del barrio alto de Santiago, han seguido un proceso naturalmente distinto. Esencialmente distintas son también las convenciones culturales. Frecuentemente hemos notado que la relación de espacio interior y espacio de balcón es fluida: cielo raso horizontal, plano continuo de piso, puertas ventanas correderas. El frente de fachada de estos recintos es como en la casa de Philip Johnson en New Cannan, un plano de vidrio, plano que no ofrece apoyo alguno a la disposición de mobiliario.

En una serie de pinturas realizadas en los años setenta, David Hockney describe, con algo de ironía, un cierto paisaje residencial californiano, un paisaje del suburbio moderno (Figs. 14 y 15). Podemos tal vez, encontrar en este ambiente

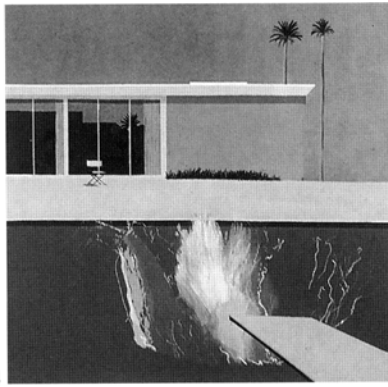


10



11

10. Fachada estirada, Santiago, comuna de Providencia.
11. Imágenes de la especulación inmobiliaria, Santiago.



14



15



16

14. David Hockney, *A. bigger splash* 1967.
 15. David Hockney, *American Collectors* 1968.
 16. David Hockney, *terrazza cubierta*.

muebles como la *chaise longue* de Corbusier, pero la arquitectura es definitivamente subestándar respecto a sus modelos: moderna, pero de cierta torpeza como mucha de la arquitectura residencial que llena ciertos barrios de Santiago y de la cual no se ocupa la crítica. En un montaje fotográfico, Hockney describe una terraza cubierta (Fig. 16). Aunque ésta es, en cierto sentido, ordinaria como espacio, su presencia adquiere una cualidad lírica de colores y luces. Estos espacios reflejan características similares, en muchos sentidos, a nuestros suburbios precordilleranos. Vida volcada hacia el interior, fenestraciones amplias estándar, espacios intermedios en pleno contacto con la vegetación. La absoluta opacidad de los muros, ejemplificada en una casa de Christian de Grootte, provee el complemento a las imágenes anteriores. La tensión entre resguardar y poseer visualmente está siempre presente, excepto que se da con mucho mayor vigor aún en las edificaciones en altura, en donde la vulnerabilidad de la intimidad de los interiores es aún mayor.

Si existe una cierta ambigüedad entre balcón, terraza y techo-terrazza, ésta se hace manifiesta en proyectos de edificaciones escalonadas. Los bloques Durand en Argelia proyectados por Corbusier, son un buen ejemplo de esta invención tipológica. Las edificaciones escalonadas de Reñaca, en la costa central chilena, más prosaicas sin duda y menos refinadas, pertenecen sin embargo al mismo espíritu (Figs. 17 y 18). La visión del espectáculo del paisaje genera en ellas una frontalidad avasalladora, razón primaria de la ordenación de las unidades y la composición de los bloques.

Los edificios aterrazados son, tal vez, los que se acercan más a esa buscada síntesis de la casa individual provista de su propio espacio

exterior y la agrupación de alta densidad. En Santiago, los clientes de este tipo de edificación —departamentos de un cierto nivel— son aquellos que en general podrían optar por una casa suburbana. El aparato publicitario está dirigido a convencerlos con razones de seguridad, comodidad y conveniencia. El balcón es promovido como recompensa por la supuesta renuncia o pérdida del jardín privado.

La edificación residencial en altura introducida en Santiago masivamente por el Estado, a través de la Corporación de Mejoramiento Urbano, CORMU, prendió como fórmula para otros grupos económicos y en otras condiciones. Si CORMU en general combinaba la agrupación de torres con un nuevo jardín público de importancia, compensando de cierta manera a la ciudad por la introducción de nuevas condiciones de densidad y espacio, la arquitectura residencial de los promotores inmobiliarios es, en cambio, notoriamente mezquina respecto a su actitud urbana, y mezquina también, respecto al resguardo de la continuidad de los jardines. Los balcones en sus diversas variantes, constituyen, tal vez, sus rasgos más generosos. No así los suelos pavimentados como estacionamientos, ni los espacios de entrada, mezquinos de altura y estrechos. Esta arquitectura cuya fisonomía está en buena parte marcada por los balcones y sus características, refleja los puntos de vista y tabúes propios de sus habitantes, especialmente en relación a un aspecto esencial de ella y raramente mencionado, como es la presencia de una vivienda de dos grupos paralelos —familia y sirvientes—, y la consiguiente delimitación real y simbólica de espacios dentro del ámbito interior. El balcón pertenece claramente al ámbito de la familia, como prolongación de los recintos

comunes y dormitorios. Los sirvientes, relegados al área de servicio, tienen acceso a otro tipo de balcón, un balcón cerrado, espacio de lavar, protegido de las miradas de vecinos, introvertido y esencialmente funcional. Resguardado detrás de un parapeto, este espacio refleja dilemas similares a aquellos con los cuales se enfrentaban los arquitectos de ATBAT Afrique (Fig. 19) para diseñar un habitat apto para familias musulmanas en Marruecos.

Así como las casas inglesas de verdad (y de telenovelas), tuvieron *upstairs* y *downstairs*, como esquema de delimitación de grupos sociales, los departamentos nuestros tienen dos tipos de balcón: uno para mirar, el otro para esconder.

El recorrido que hemos realizado por las arquitecturas de Santiago y por algunos de sus antecedentes muestran un nivel de persistencia y arraigo de estas ideas de espacios intermedios que, sin ser privativas de nuestra ciudad, en cierto modo la caracterizan.

El tema es amplio y abierto. Enfrentar este tipo de reflexión es —nos parece— una válida contrapropuesta al camino trillado de buena parte de la crítica actual constructora y destructora de mitos, reiterativa y, en último término, autocomplaciente ■

N. de R.:

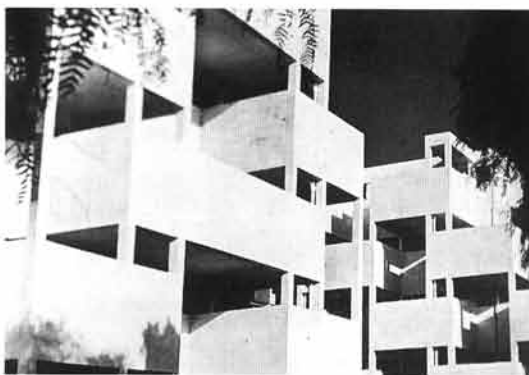
Este artículo corresponde a una conferencia de su autor dictada en: *Arquitectura en Chile: visión crítica de la situación presente*, IV Ciclo de Actualización en Teoría y Crítica, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, noviembre de 1994, revisada e ilustrada por su autor para la presente publicación.



17



18



19

REFERENCIAS

1. PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. «Mirando por sobre la Tapia», conferencia dictada en Ciclo de Conferencias: *Deconstructivismo*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, junio de 1990. Publicada en *Revista de Arquitectura*, N°1, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, noviembre de 1990, pags. 56-57.
2. En su denuncia de la arquitectura moderna, la propaganda nazi incluyó un fotomontaje del Weissenhof Siedlung, con un primer plano de nómades y camellos.
3. PÉREZ DE ARCE, Rodrigo, RODRÍGUEZ Hernán, ASTABURAGA, Ricardo: *la montaña Mágica: El Cerro Santa Lucía y la Ciudad de Santiago*. Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, P. Universidad Católica de Chile, 1993.
4. HITCHCOCK, Henry Russell, JOHNSON, PHILLIP: *The international Style, Architecture Since 1922*. WWNorton and Company, New York, London, 1932.
5. YORKE, Francis Reginald Stevens. *The Modern House*, The Architectural Press, London, 1935.
6. Un registro notable de casas de este tipo ha sido realizada por Andrés Tellez en su Tesis para optar al grado de Magister en la Escuela de Arquitectura de la P. Universidad Católica, titulada *La Moda, El Estilo, La Modernidad y El Cambio*, realizada en 1995.
7. WOJTOVITS, Jerzi, *Illegal Facades*, Hong Kong, 1984.
8. ATBAT Afrique: "Atelier des Bâisseurs", constituido por Vladimir Bodiansky, George Candilis y Sadraçh Woods entre otros, cuyo proyecto más memorable fue el conjunto de bloques perteneciente a los "Carrières Centrales" en Casablanca con sus unidades "Nid D'Abelies y "Seminatis".

17 y 18. Edificios escalonados Reñaca

19. ATBAT Afrique, Casablanca Marruecos 1955. Balcón cerrado para viviendas de musulmanes, Candilis Josic Woods.