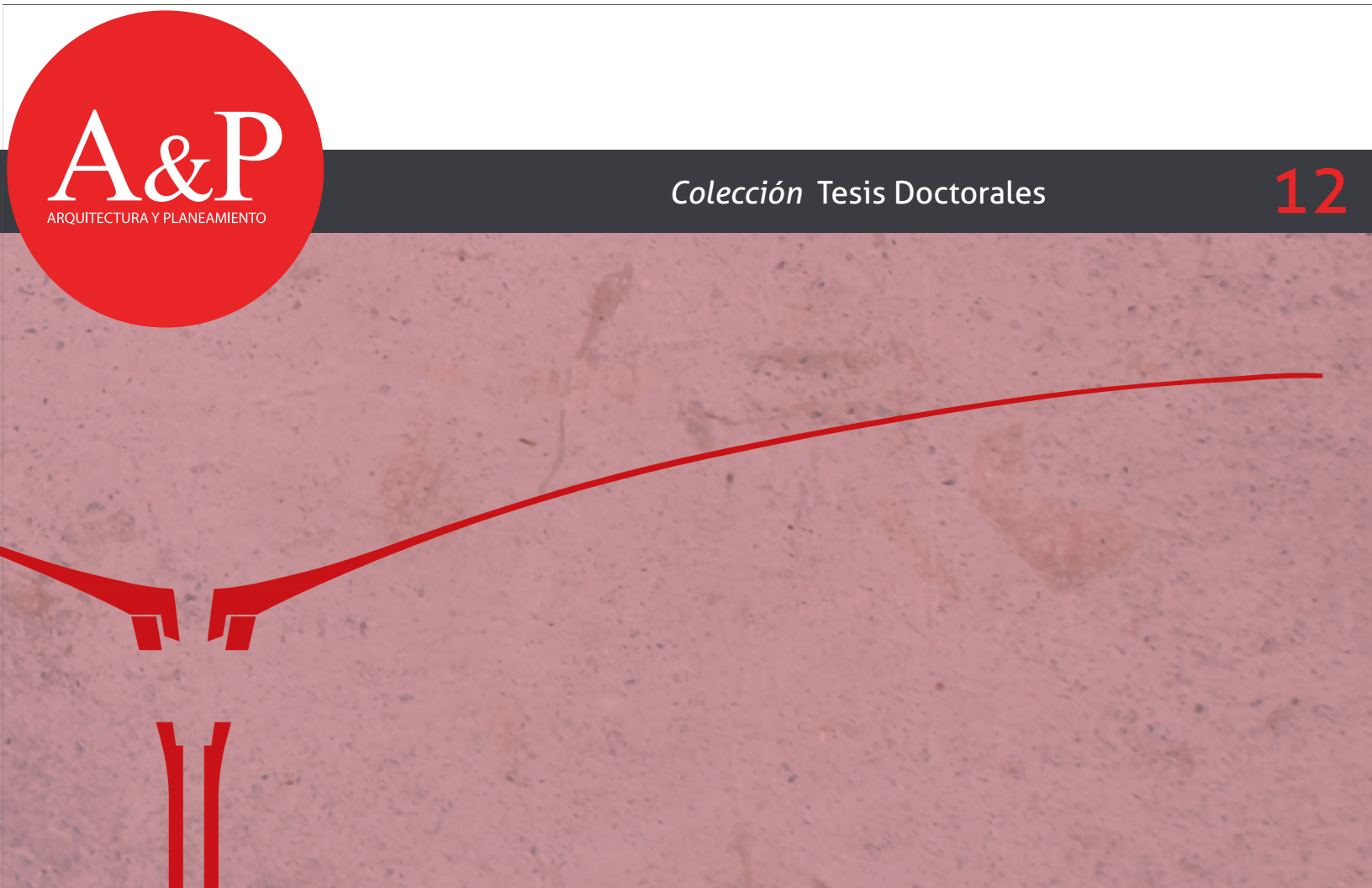




Amancio Williams

La invención
como proyecto

Luis Müller

Müller, Luis

Amancio Williams : la invención como proyecto / Luis Müller ; dirigido por Jorge F. Liernur. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-335-0

1. Arquitectura. 2. Historia. I. Liernur, Jorge F., dir. II. Título.
CDD 720.9

Amancio Williams
**La invención
como proyecto**

Luis Müller

DOCTORADO EN ARQUITECTURA
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

Defensa: 23 de noviembre de 2018
Director: Jorge Francisco Liernur
Co-directora: Ana María Rigotti
Jurado: Jorge Nudelman, Fernando Diez, Gustavo Carabajal
Calificación: 10 (sobresaliente)
con recomendación del jurado para su publicación

Doctorado en Arquitectura

FAPyD - UNR

Tesis

AMANCIO WILLIAMS

LA INVENCIÓN COMO PROYECTO

Autor

Luis Müller

Dirección:

Jorge F. Liernur

Co Dirección:

Ana María Rigotti

Julio de 2018

La jolie rousse

Me voici devant tous un homme plein de sens
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant
peut connaître
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de
l'amour
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé
Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie
Blessé à la tête trépané sous le chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans
l'effroyable lutte
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un
homme seul pourrait des deux savoir
Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et
de l'invention
De l'Ordre de l'Aventure
Vous dont la bouche est faite à l'image de celle
de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons nous donner de vastes et
d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le
cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité

Nous voulons explorer la bonté contrée énorme
où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire
revenir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux
frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés
Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la raison ardente
Et j'attends
Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant
Elle a l'aspect charmant
D'une adorable rousse
Ses cheveux sont d'or on dirait
Un bel éclair qui durerait
Ou ces flammes qui se pavanent
Dans les roses-thé qui se fanent
Mais riez de moi
Hommes de partout surtout gens d'ici
Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
Ayez pitié de moi

[G. Apollinaire. Calligrammes, 1917]

La linda pelirroja

Heme aquí ante todos un hombre de sentido
común
Que conoce la vida y de la muerte lo que un ser
viviente puede conocer
Que ha probado los dolores y los gozos del amor
Que supo alguna vez imponer sus ideas
Conocedor de varias lenguas
Que ha viajado bastante
Que vio la guerra en la Artillería y en la Infantería
Herido en la cabeza trepanada bajo el cloroformo
perdió sus mejores amigos en la lucha espantosa
sé de lo antiguo y lo moderno tanto cuanto un
hombre solo pudiera saber de ambos
Y sin inquietarme hoy por esta guerra
Entre nosotros y por nosotros mis amigos
Juzgo esta larga querella de la tradición y la
invención
del Orden y de la Aventura

Vosotros cuya boca fue hecha a imagen de la de
Dios
Boca que es el orden mismo
Sed indulgentes cuando nos comparáis
Con quienes fueron la perfección y el orden
Nosotros que buscamos en todo la aventura
No somos vuestros enemigos
Queremos darnos vastas y extrañas regiones
Donde el misterio en flor se ofrece a quien
desea cortarlo
Allí hay fuegos nuevos de colores nunca vistos
Mil fantasmas imponderables
A los que hay que darles realidad
Queremos explorar la bondad comarca enorme
donde todo calla

Allí también está el tiempo que puede expulsar-
se o hacérselo volver

Piedad por nosotros que combatimos siempre
en las fronteras

de lo ilimitado y del futuro
Piedad por nuestros errores piedad por nues-
tros pecados

He aquí que viene el verano la estación violenta
Y mi juventud ha muerto como la primavera
Oh sol es el tiempo de la razón ardiente
Y espero
Para seguirla siempre la forma noble y dulce
Que asume para que yo la ame únicamente
viene y me atrae como el imán a un hierro
Tiene el aspecto encantador
De una adorable pelirroja

Sus cabellos son de oro se diría
Un relámpago bello que durará
O las llamas que se pavonean
En las rosas té que se marchitan

Pero reíd reíd de mí
Hombres de todas partes sobre todo los de aquí
Porque hay tantas cosas que no oso deciros
Tantas cosas que no me dejaríais decir
Tened piedad de mí.

(Trad. Pablo Williams)

Situación

Fines de la década de 1960. Lugar: biblioteca de una casona del barrio de Belgrano en la ciudad de Buenos Aires, noble residencia que el músico Alberto Williams había hecho construir por Alejandro Christophersen en las primeras décadas del siglo y que, por entonces, era habitada por su hijo Amancio con su familia.

En tal circunstancia Amancio Williams es ya un arquitecto reconocido y consciente del lugar de prestigio que se ha forjado. Termina una jornada de trabajo en su estudio, ubicado en una amplia dependencia de la misma casa y podríamos suponer que, junto con los jóvenes arquitectos y estudiantes que lo secundan, había estado analizando la propuesta para la Embajada de Alemania en Buenos Aires, proyecto que está desarrollando conjuntamente con Walter Gropius y *The Architects Collaborative*.

Lo encontramos en diálogo con uno de sus hijos, a quien lee un poema de Apollinaire. No es la primera vez que lo hace, regresa a su lectura de tanto en tanto, como si esas palabras del poeta tuvieran una resonancia especial en su sensibilidad o cifraran algunas claves que aún se le resisten a ser develadas. El poema: *La jolie rousse*, de Guillaume Apollinaire.

Si bien la escena descripta es ficcional, resulta verosímil, y salvando detalles de ambientación, tiene sustento real. Según sus hijos Pablo y Claudio, su padre leía esa poesía con frecuencia, compartiéndola a ve-

ces con ellos en voz alta. “Siempre volvía sobre esa poesía, la leía y releía”.¹

Es por ello que la inclusión de la pieza literaria en este trabajo se justifica y adquiere sentido. Guiará, como lo hizo de algún modo con los pensamientos del arquitecto Williams, su recorrido.



Biblioteca de la casa de Alberto Williams (luego habitada por su hijo Amancio y familia)

Fuente: AAW

[1]. MÜLLER, Luis. Entrevista telefónica a Pablo Williams (séptimo hijo de Amancio), 18 de junio de 2016 - Conversaciones varias con Claudio Williams.

Resumen

Amancio Williams (1913 - 1989) y su obra implican un problema historiográfico: es mucho más lo que de sus trabajos ha sido publicado, que lo que su proceso creador fue estudiado. Esto puede deberse a que Williams comunicó muy poco con palabras, algo extraño para una época en la que los arquitectos construyeron un cuerpo doctrinario de amplitud y densidad extraordinarias; en Williams sus pensamientos deben leerse en sus proyectos, sus propuestas, sus exploraciones.

Sin embargo eso no significa que haya carecido de sustento teórico, fundado en un pensamiento propio y elaborado. Por el contrario, sus trabajos muestran ser producto de un profundo conocimiento de las tendencias más avanzadas, destiladas por un filtro personal que los convierte en un conjunto singular y único de reflexiones sobre el proyecto arquitectónico, y que los coloca en un estado de suspensión espacial y temporal. Williams vuelve una y otra vez sobre temas que le obsesionan, materiales con los que construye un universo propio aparentemente desanclado de tiempo y lugar, en un eterno presente que es a la vez futuro, internacional y argentino.

El principal propósito de la tesis es el de construir un aparato interpretativo basado en documentos históricos, fuertemente asentado en la investigación de archivo, actualizado bibliográficamente y guiado por una hipótesis: sin hacerlo explícito ni premeditado, Amancio Williams fue orientando sus energías creativas, conocimientos técnicos, capital material y simbólico con un primordial sentido, el de trazar una trayectoria basada en la invención como proyecto, una permanente creación y reinención de sí mismo y de su arquitectura como "obra en continuo proceso".

Abstract

Amancio Williams (1913 - 1989) and his work imply a historiographical problem: is much more abundant what his work has been published than what his creative process has been studied. This may be caused by the fact that Williams communicated scarcely with words, something strange for a time when the architects built a doctrinal body of extraordinary breadth and density. In Williams his thoughts should be read in his projects, his proposals, his explorations.

However, this does not mean that it lacked theoretical support, based on an own and elaborated thought. On the contrary, his works show to be product of a deep knowledge of the most advanced tendencies, distilled by a personal filter that turns them into a singular and unique set of reflections regarding the architectural project, and that places them in a state of spatial and temporal suspension. Williams returns again and again on subjects that obsess him, materials with which he constructs a universe of his own, seemingly disassociated from time and place, in an eternal present that is both future, international and Argentinian.

The main purpose of the thesis is to build an interpretive apparatus based on historical documents, strongly based on archival research, updated bibliographically and guided by a hypothesis: without making it explicit or premeditated, Amancio Williams directed his creative energies, technical knowledge, material and symbolic capital with a primordial meaning, that of tracing a trajectory based on invention as a project, a permanent creation and reinvention of itself and its architecture as "work in continuous process".

Agradecimientos

La escritura de una tesis es, en gran medida, una tarea solitaria. Sin embargo de distintas maneras incluye e implica a muchas personas, a las es oportuno expresar agradecimiento, a riesgo de cometer involuntarias omisiones.

En primer lugar corresponde reconocer la invalorable colaboración de Claudio Williams, responsable del Archivo Amancio Williams, ya que sin su generosa apertura, confianza y predisposición, esta tesis no hubiera sido posible. Tratándose de asuntos de familia, también a otro hijo de Amancio, Pablo Williams, quien atendió mis consultas ofreciendo detalles y aspectos desconocidos de la personalidad de su padre y tradujo la poesía que aquí se incluye, agregándole un valor especial.

Dos personas resultaron de indispensable ayuda en relación con las tareas de investigación en el archivo Williams: la arquitecta Silvana Codina, cuyas gestiones iniciales facilitaron los primeros trabajos, y el arquitecto José Luis Andrés, asistente archivista quien con solícita eficiencia facilitó los materiales solicitados a lo largo de todo el proceso y hasta último momento.

Al personal de las bibliotecas consultadas, en especial a Ana María Lang, Bibliotecaria del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y Magdalena García, Bibliotecaria Directora de la Biblioteca Alejandro Christophersen de la Sociedad Central de Arquitectos, junto a sus colaboradores Alicia Sirven y Ricardo Gasalla.

A los colegas y amigos de universidades e instituciones extranjeras que aportaron materiales de sus propias investigaciones y colaboraron con documentos de difícil obtención en el medio local: Maristella Casciato (Universidad de Bologna); Juan Ignacio del Cueto (Universidad Autónoma de México); Eduardo Prieto (Universidad Politécnica de Madrid); Joaquín Medina

Warmburg (DAAD, Servicio Alemán de Intercambio Académico); Pasqualino Solomita (Universidad de Bologna); Fernando Alvarez Prozorovich (Universidad Politécnica de Cataluña). A Omar Corrado (Universidad Nacional de Buenos Aires), necesaria fuente de consulta sobre música y modernidad en Argentina.²

A quienes participaron en evaluaciones previas del trabajo, en particular a Fernando Aliata (Universidad Nacional de La Plata) por sus oportunos comentarios en jornadas de avance y a Jorge Nudelman (Universidad de la República), quien tuvo a su cargo la evaluación preliminar realizando una detallada y provechosa devolución.

A mis compañeros de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, equipos de cátedra y de investigación y, del mismo ámbito académico, a Julieta y Guillermo, jóvenes colegas con amplio espíritu de colaboración.

A Claudia Shmidt (Universidad Torcuato Di Tella) por el diálogo permanente aportando, discutiendo, facilitando y compartiendo con incondicional generosidad.

A la Co Directora, Ana M. Rigotti, soporte institucional de todo el proceso, oportuna consejera y rigurosa lectora.

Al Director, Jorge F. Liernur, cuya orientación llevó a este trabajo mucho más allá de lo que el autor hubiera imaginado alcanzar.

A mi familia, por el permanente apoyo.

Luis Müller

julio de 2018

[2] Nota: las personas tienen actividades dinámicas y van cambiando de posiciones y situaciones institucionales. He preferido ubicar a cada una de ellas en el lugar de pertenencia correspondiente a la instancia de su relación con este trabajo.

ESTRUCTURA

INTRODUCCIÓN	10	PARTE 1	25	PARTE 2	207
		DESPEGAR DEL SUELO	27	EL ARQUITECTO EN SU LABERINTO	209
		INVENTAR EL LUGAR	61		
		CONECTAR CON EL MUNDO: VER, HACER Y MOSTRAR	125		

PARTE 3		253	PARTE 4		357			
EL HOSPITAL COMO INVENCIÓN		255	PERSISTENCIAS		359	FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA		409
CORRIENTES: TRES PROYECTOS Y UN SISTEMA (1948-1953)		281	LA INVENCIÓN COMO PROYECTO		398	TABLA GENERAL DE CONTENIDOS		422
						ANEXOS		423

Introducción

AMANCIO WILLIAMS COMO PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO

Indagar en la trayectoria de Amancio Williams con el propósito de iluminar mejor su trabajo es una tarea no exenta de riesgos. Existe la posibilidad de quedar atrapado en lo ya dicho, en lo escrito y publicado, en una trama de conjeturas, interpretaciones, o suposiciones que por reiteradas se dan por válidas y de ese modo realimentar la reproducción de lo mismo, volver a lugares comunes revisitados una y otra vez. Existen también zonas opacas, ausentes de información, carentes de fuentes directas, que obligan al esfuerzo de la interpretación con su posible carga de subjetividad.

Comunicó muy poco: algunas escrituras ocasionales en catálogos, explicaciones de los proyectos en sus presentaciones, entrevistas transcritas por sus interlocutores, y no mucho más que eso. Tampoco podría decirse que hizo explícitas unas teorías personales o la adhesión a corrientes contemporáneas más allá de una declarada y consecuente vocación moderna. Podría resultar extraña esta situación un para una época en la que los arquitectos se caracterizaron por expresar sus posiciones acerca de la ciudad, la arquitectura, la estética, el arte, el diseño y tantos otros temas a través de manifiestos, revistas y libros que acabaron constituyendo un cuerpo doctrinario de una amplitud y densidad extraordinarias.

Williams lo planteó de otro modo, más dificultoso de abordar y a la vez más desafiante para el investigador: construyó un completo y minucioso archivo, una formidable memoria documental de sus trabajos y

relaciones profesionales que, en cifras aproximadas, consta de unas cuatrocientas láminas, catorce mil planos que dan cuenta de procesos que van del boceto al anteproyecto y al proyecto, maquetas, una gran cantidad de fotografías y films en distintos soportes (copias papel, diapositivos, negativos, películas) y más de cuatro mil cartas, todo ello ordenado y clasificado, entre otros elementos diversos.

Sus materiales ocupan el lugar de los discursos y ofrecen al investigador el problema de construir sus propios instrumentos para interpelar ese artefacto, y ese es el propósito de esta tesis que se realiza desde una doble pertenencia intelectual: la del arquitecto, sin cuya formación sería extremadamente dificultoso interpretar bocetos, planos, detalles o, más importante aún, intenciones e intereses de proyecto, y la del historiador de la arquitectura, que habilita una mirada crítica en relación con la situación histórica y hace posible establecer relaciones e inscripciones de ideas, debates, tendencias, posiciones.

Entonces, su pensamiento debe leerse en sus proyectos, sus propuestas, sus trabajos y, en un nutrido epistolario, una valiosa fuente primaria que —a través de comentarios hechos a colegas y amigos, o pronunciamientos e informes dirigidos a autoridades oficiales— conserva y hace visible definiciones, posiciones, reflexiones a través de las que se puede reconstruir, en parte, el mundo que configuró su ideario.

No puede afirmarse que su arquitectura haya carecido de sustento teórico o no haya estado funda-

da en un pensamiento propio y elaborado. Por el contrario, sus trabajos muestran ser producto de un profundo conocimiento de las tendencias más avanzadas y destiladas por un siempre activo filtro personal, con lo que se constituyen en un conjunto singular y único de reflexiones sobre el proyecto arquitectónico, colocado en un estado de suspensión espacial y temporal. Williams vuelve una y otra vez sobre temas que le obsesionan, con los que construye un universo propio, aparentemente desanclado de tiempo y lugar, en un eterno presente que es, a la vez, también futuro, internacional y argentino.

Desde esas coordenadas mira el mundo a través de sus intereses y preocupaciones, configurando un cruce de problemas en constante elaboración, y desde allí sale a la búsqueda del universo que le interesa, se inventa a sí mismo para hacerse un lugar entre los más destacados referentes de la arquitectura, interactuando hacia afuera y hacia adentro, promoviendo su obra en un contexto amplio pero también contribuyendo a consolidar y enriquecer el campo de la cultura arquitectónica local, entendida como plataforma necesaria para apoyar su propia actividad y contar con interlocutores próximos. El origen autofundacional de la obra de Williams lo sitúa claramente en el paradigma del creador moderno, una posición que asumió convencido y de la que procuró constituirse en vocero. La construcción de ese mundo, las ideas y la red de relaciones que lo articulan, son parte sustancial de su obra tanto como los proyectos de arquitectura que la componen.

En el intento de explicarlo surgen interrogantes: ¿cómo abordar la opacidad que supone un pensamiento no escrito, escasamente comunicado, apenas aparente en algunas entrevistas o textos mínimos, que fueron dosificados por el propio Williams sólo para describir trabajos o plantear un escueto resumen biográfico?

Una posible entrada consiste en interpelar su producción en relación con aquellos intereses que recurrentemente emergen y hacen evidentes los temas que lo movilizan, para situarlos en el contexto amplio de la arquitectura y sus desarrollos. La manera minuciosa en que organizó su archivo y el celo con que conservó sus materiales da cuenta del intento de asegurar cierto control sobre la dirección que tomarían sus documentos.

De ello se desprende que el principal objeto de estudio será el conjunto de proyectos materializados en planos, perspectivas, fotografías de maquetas y memorias descriptivas, entre otros documentos como las cartas emitidas y recibidas que permiten, además, asomarse a una extensa red de contactos personales y profesionales tramada con dedicación y perseverancia. Williams, convencido de que haría parte de la historia (y resuelto a perfilar su lugar en ella), conservó meticulosamente todo lo concerniente a su actividad profesional desde el inicio. Hoy la disponibilidad de su archivo habilita a encarar tal cometido y se constituye en medio y objeto de estudio, tan importante y valioso como el conjunto de trabajos que contiene.

La circulación de sus proyectos a través de publicaciones, su recepción, la relación con los problemas y

temas que articularon los debates, discursos y propuestas de las arquitecturas de un mundo atravesado por la segunda guerra mundial y en una traumática posguerra, permiten apreciar la fina sintonía que Williams desarrolló para ubicar las coordenadas por las que pasaban esas problemáticas y lo constituyen en una referencia internacional; ello obliga a considerar los principales ejes que reorganizaron la agenda de la arquitectura internacional y revisarlos a la luz de sus propuestas que, desde la relativamente descentrada posición de Buenos Aires, se articulaban globalmente y aportaban nuevas opciones.

Cabe preguntarse entonces, ¿dónde se fundaban las condiciones para que el arquitecto Amancio Williams se hubiera desarrollado de tal modo, logrando una inserción semejante?

Como respuesta, la tesis construye un aparato interpretativo basado en documentos históricos, fuertemente asentado en la investigación de archivo. En busca de respuestas avanza sobre una hipótesis: Amancio Williams orientó sus energías creativas y conocimientos técnicos, e invirtió capital material y simbólico con un principal sentido, el de trazar una trayectoria basada en la invención como proyecto. Probablemente no haya sido producto de una deliberada y consciente intención primaria, pero a medida de que cada una de sus acciones, cada trabajo, trascienden la contingencia, va reforzando una conducta personal haciendo más nítida y visible la constatación de que iba confirmando un rumbo que se daba para sí mismo, construyendo su propia figura y su lugar en el mundo.

Jorge F. Liernur afirma que "la totalidad de la producción de Williams puede considerarse como una serie de invenciones arquitectónicas en el sentido más

literal"³. Sin duda la apreciación es compartida y, en un todo de acuerdo con la misma, en este trabajo se intentará llevarla aún más allá. Si la citada afirmación podría sintetizarse en los términos de "el proyecto como invención", invirtiendo los mismos se propone el enunciado de "la invención como proyecto", configurando con ello la hipótesis central que da título a la tesis y argumentando en favor de que la invención resulta ser un vector constitutivo del sentido que anima los propósitos de Amancio Williams.

Este modo de pensamiento y acción se verifica fundamentalmente entre los años que van desde el principio de la década de 1940 a los últimos de la siguiente, período en el que se definen y condensan los códigos básicos de su arquitectura y la invención de su propia forma de encarar la profesión, resultando así una etapa en la que podrían resumirse muchos de los aspectos que estarán presentes en su trayectoria, concentrados entonces con una fecundidad y productividad que difícilmente volverían a repetirse.

Como sucede en otros casos, sus hallazgos y definiciones permanecerán en capas latentes, que irán emergiendo una y otra vez en el futuro, y algunos temas y problemas que se iniciaron tempranamente lo recorrerán de modo rizomático para volver a emerger de tanto en tanto, renovados, reinterpretados, o replicándose a sí mismos. La particularidad de Williams es que insistirá en ellos de manera recurrente, casi sin atender a las transformaciones que la arquitectura traduce en cambios epocales. Sin embargo, es una secuencia en la que el proyecto

[3] LIERNUR, Jorge F. Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina. 1a. ed. Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2008. p. 232

es un ejercicio continuo de invención, de allí que la formulación de la hipótesis se asiente en la afirmación: para Amancio Williams la invención como proyecto es el combustible que alimenta su maquinaria creativa y da sentido a su trabajo.

Dentro de sus búsquedas, una es la que se recorta claramente: el interés por los techos altos, un recurso que, según sus propios datos, empezó a despertarle interés hacia 1939 y fue adquiriendo diversas configuraciones. Promediando el siglo, la oportunidad de desarrollarlo se presentó en el encargo de unos hospitales para la provincia de Corrientes. En esa instancia se gestó una pieza que caracterizó a esos proyectos, pero que a su vez cobraría autonomía para manifestarse como una invención en sí misma, la "bóveda cáscara", que sintetizaba la dimensión técnica de los conocimientos adquiridos en sus estudios de ingeniería y en la práctica de la aviación, con los desarrollos propios de la arquitectura y que, con el tiempo, llegaría a identificarse con Williams simbólicamente casi como una marca icónica.

Como tantas veces ocurrió con proyectos gestados por voluntad propia y sin encargo externo, los hospitales (que obedecían a un pedido del comitente más poderoso al que podía aspirar, el Estado Nacional) tampoco llegaron a concretarse. Sin embargo la bóveda cáscara tuvo una ocasional y efímera oportunidad de manifestarse materialmente en vida de su autor, en la realización del Pabellón Bunge y Born para la Exposición Rural de Buenos Aires, en 1966, completando así un ciclo que se inició, con orígenes difusos, hacia 1939.

Sin ser excluyentes, esas son las fechas que establecen un marco cronológico central para este estudio, que se abre en instancias en que, mientras Europa su-

fría las consecuencias de los desastres de la guerra y acumulaba ruinas en lugar de nueva arquitectura, Amancio Williams, desde el extremo sur de América, imaginaba la arquitectura futura para el mundo de la posguerra; una arquitectura que luego, como se propone en el desarrollo del trabajo, interactuaba con algunas de las más avanzadas producciones del planeta. Desde su propia posición geográfica se vinculó con los principales centros y protagonistas de la arquitectura internacional, y lo hizo en un nivel de diálogo entre pares. Eso implica que las problemáticas y debates conceptuales que se dieron entonces sobre la arquitectura, deben ser considerados y revisados para comprender en qué perspectiva se ubicaban sus ideas en tal contexto.

La estructura temporal que fuera planteada en tramos gruesos como "décadas 1940-1950" es, sin duda, un recorte apenas útil para proponer una cierta ubicación en el tiempo. Es sabido que las problemáticas tanto generales como particulares no obedecen a límites precisos y en torno del tramo medio del siglo XX, en gran medida, ofrecen aristas dramáticas.

La primera parte de la década de 1940 está marcada por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, en tanto que con el comienzo de la posguerra se abren dos situaciones diferenciadas a ambos lados del Atlántico: la reconstrucción europea y la reubicación de Estados Unidos en el contexto internacional. Ambas tendrán consecuencias en América Latina, un extenso continente con condiciones y situaciones diversas pero en el que, en países como México, Brasil y Argentina, principalmente, se desplegaron experiencias de avanzada en arquitectura, producciones que en el contexto europeo no se daban condiciones para desarrollar.

Asimismo en la Argentina, que con su reticente actitud hacia su participación en el conflicto había quedado en una incómoda situación luego del triunfo aliado, se produjo un parteaguas histórico: el período presidencial de Juan D. Perón, con escenarios muy diferenciados al interior de su propia temporalidad.

Por su parte, la trayectoria intelectual y profesional de Williams también ofrece sus particularidades, respecto de una posible caracterización a partir de un ordenamiento cronológico. Si bien no deja de estar en relación con los grandes procesos en los que se inscribe, su dinámica está definida por un motor interno, que pone en marcha intereses, intenciones, preocupaciones y búsquedas que surgen del interior de su propia fuerza de trabajo y ambición personal. Muchos aspectos de sus proyectos obedecen a intereses propios y fueron gestados por iniciativa personal, su agenda no estará marcada tanto por las condiciones externas como por las tensiones internas, y en circunstancias en que ambas confrontan generalmente colisionan y sobreviene un fracaso o una decepción.

Habiendo postulado que en esas dos décadas se perfila y produce el mundo de intereses de Williams, y que resulta ser el período más productivo e interesante de su carrera —aquel en el que se definen los temas que atravesarán todo su recorrido vital y profesional hasta alcanzar, finalmente, el recurso de la auto-cita como mecanismo de validación—, se reconocen dos momentos que, a grandes rasgos, se pueden situar en unos "años cuarenta" signados por invenciones arquitec-

tónicas vinculadas con la mecánica, el pensamiento abstracto y una aproximación al arte concreto (condiciones que, en su conjunto, definen un ideario estético orientado hacia la síntesis formal y un ideal funcional tendiente a la articulación sistémica) y unos "años cincuenta" en que tales cuestiones decantan en una síntesis estructural cuyo principal interés se concentra en el tema de los "techos altos", concretándose en la invención de la "bóveda cáscara".

Precisamente, entre el fin de una década y el inicio de la siguiente, y actuando como un punto de condensación, se encuentran los proyectos de tres hospitales para la provincia de Corrientes, que permiten ser pensados (en múltiples dimensiones) como un caso de estudio que reúne en su esencia tanto el "núcleo duro" de la arquitectura de Williams, como una serie de tópicos propios de la arquitectura internacional de la segunda posguerra, lo cual lo coloca en situación de diálogo con la producción arquitectónica de un mundo en franco proceso de reorganización. Será en ese período, entonces en el que se establecen los principios fundacionales de la trayectoria de Williams, su obra posterior no se apartará de ellos y volverá sobre los mismos en cada oportunidad que se presente, consiguiendo así un conjunto de trabajos, proyectos y propuestas con una coherencia interna innegable.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al establecer el estado del arte de la bibliografía que refiere a Amancio Williams comienza a hacerse visible la situación problemática en la que se instala esta tesis, estableciendo que se enfrenta a un problema historiográfico y enunciando un supuesto inicial: por lo general, la mayoría de lo publicado se apoya sobre materiales aportados por las iniciales divulgaciones de sus trabajos. A partir de ello se aportan reflexiones más o menos originales o innovadoras sobre las obras y proyectos desde recortes parciales, pero por lo general sin una previa investigación de fondo en las fuentes primarias. Es decir, el planteo de la tesis avanza sobre la sospecha de que sobre Amancio Williams se ha publicado mucho y no se ha investigado lo suficiente.

En un repaso, se aprecia que la fortuna crítica de la obra de Williams ofrece notables contrastes, una condición tal vez originada en la incomodidad que presenta su figura para asignarle categorías de clasificación en un encuadre histórico-crítico, aproximándose, la mayoría de las veces, desde lugares ya conocidos. Encontramos apreciaciones escritas desde una profunda admiración y reconocimiento personal (Raúl González Capdevila, Horacio Pando, Jorge Goldenberg, Jorge Silvetti, entre muchos otros), que marcan un acercamiento en el que aparece tempranamente la fascinación que produce su presencia en el ámbito local y la recorta de la escena general

Entre ellos, el mérito de la publicación de González Capdevila en 1955, "Amancio Williams",⁴ es haber condensado precisamente esa primera "larga década" de

Williams estableciendo una plataforma que se tomó como piedra basal para mucha de la bibliografía que le siguió. El hecho de que, además, se hubiera producido desde el Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (en adelante IAA FADU UBA), a consecuencia de la exposición que se realizara en esa sede sobre los principales trabajos producidos hasta el momento, señala también el reconocimiento en sede académica. González Capdevila incluye un comentario sobre otra faceta destacable, "su labor de difusión", en la que menciona, entre otras acciones, la creación en 1948 del Centro de Estudios Arquitectónicos, que Williams desarrolló en su estudio para incentivar las expectativas de jóvenes arquitectos y estudiantes que se acercaban para ampliar su formación, y junto con ellos experimentar con y sobre el proyecto. Entre ellos se encontraban Horacio Pando, que posteriormente en diversas publicaciones manifestó su incondicional admiración (publicaciones de 1996, 2008),⁵ y Jorge Silvetti, quien promovió la exhibición "Amancio Williams" en la *Gund Hall Gallery* de la Universidad de Harvard en 1987 y se encargó de producir un elegante catálogo.⁶

Para el tiempo en que González Capdevila componía su libro, los trabajos de Williams ya se conocían en el extranjero a través de publicaciones (ya sea impulsadas por él mismo o por su circuito de relaciones),

[4] GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. *Amancio Williams*. Buenos Aires : IAA-FADU/UBA, 1955.

[5] PANDO, Horacio. Pensamiento y obra de Amancio Williams. En *Cuadernos de historia* [7]. - Buenos Aires : Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazio", FADU/UBA, 1996.

[6] SILVETTI, Jorge. *Amancio Williams*. New York : Harvard University GDS - Rizzoli, 1987.

y se posicionaba como una figura internacional. La sagacidad de entender que el peso de la crítica, que hasta entonces se venía centrando en historiadores y críticos de renombre (Pevsner, Hitchcock, Giedion, Sartoris), en la inmediata posguerra comenzaba a desplazarse hacia las publicaciones periódicas especializadas, hizo que Williams, sin descuidar ningún frente, buscara rápidamente insertarse en el ámbito de las revistas. Un temprano contacto con Cloethiel Woodard Smith lo posicionaba en Estados Unidos a través de *Architectural Forum* y una amistad forjada con André Bloc hacía lo propio en Europa a través de *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Con ello, la multiplicación de sus trabajos en páginas de amplia y ágil circulación comenzaban a componer el Amancio Williams que él mismo quería mostrar al mundo.

Así la mencionada exposición de Williams en Harvard de 1987 no sería la primera y consagratoria sino la segunda (ya que había exhibido allí en 1955-1956), y venía a confirmar la validez de esa trayectoria, revalidando una producción que Francisco Bullrich ya había incorporado en el primer canon riguroso de la arquitectura en Argentina en 1963⁷ e incluido en la representación de Latinoamérica en 1969,⁸ y definitivamente ratificada por la inclusión de sus obras en la exposición y catálogo del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA NY) de 2015, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, curada por Barry Bergdoll, Carlos Comas, Jorge F. Liernur y Patricio del Real.⁹

[7] BULLRICH, Francisco. *Arquitectura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1963.

[8] BULLRICH, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona : Blume, 1969.

[9] BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos E.; LIERNUR, Jorge F.; DEL REAL, Patricio (eds.). *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. New York : MoMA, 2015.

Recién en la década de 1990, a partir de la renovación del campo historiográfico de la arquitectura producida en la Argentina por Liernur y el grupo de investigadores del Instituto de Arte Americano (instancia que marca también la recuperación de las miradas hacia la modernidad en sintonía con las perspectivas que se habían desplegado a partir de los trabajos de Manfredo Tafuri y un conjunto de teóricos afines), comienzan a producirse los primeros análisis críticos importantes que destacan el notable valor del trabajo de Williams, sin dejar de señalar aspectos cuestionables de su trayectoria. Una mirada crítica que surgía en contraste con otros enfoques tradicionales, como aquellos que ponen en clave negativa la falta de obras construidas llegando incluso a la rotunda falta de reconocimiento, como sucede en una obra de intención abarcativa como es *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*,¹⁰ en la que Amancio Williams se menciona al pasar sin registrar una entrada en el extenso índice onomástico.

Desde ese enfoque renovado precisamente se prestó atención a la dimensión de las ideas y conceptos (más allá de su construcción o falta de realización), entendiendo que la historia de los proyectos tiene tanto peso en la cultura arquitectónica como la que terminó siendo una obra construida. Con ello se abrieron otros encuadres posibles poniendo en valor los aspectos propositivos y experimentales de Williams sobre el proyecto y la cultura técnica. Como trabajos que abarcan desde una perspectiva integral su figura, podemos mencionar los del propio Liernur y los de Roberto Fernández.

En la gran operación historiográfica que consistió la investigación y publicación del *Diccionario de Ar-*

[10] GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid : Cátedra, 1992.

quitectura en Argentina (2004),¹¹ al redactar la voz “Amancio Williams” Liernur produjo un gran salto cualitativo al realizar una biografía crítica que implicó el ensayo de nuevas hipótesis y puntos de vista, ampliados y reforzados en otros trabajos como los libros *Historia de la Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (2001);¹² *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*; ¹³ *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina* (2008).¹⁴ Desde la investigación histórica y el análisis teórico Liernur puso en juego nuevos instrumentos de análisis, como por ejemplo se puede apreciar en el capítulo “La casa del Dr. Curutchet” en *La red Austral*, en el que se analiza no solo al arquitecto sino también a su cliente, logrando recortar el perfil de la compleja e inasible figura de Williams dentro del concierto de los arquitectos contemporáneos abriendo, a la vez, una serie de incertidumbres sobre cómo abordar su personal producción. Por todo ello, sus aportes fueron una referencia ineludible y sostenida para el desarrollo de esta tesis.

Roberto Fernández, luego de otros trabajos preparatorios,¹⁵ realizó el volumen *Amancio Williams*¹⁶ para la colección “Maestros de la Arquitectura Argentina (2014) concebida por el IAA FADU UBA, en el que aborda la personalidad del arquitecto desde su posición de renuncia frente a lo productivo entendida como postulación de la autonomía de los procesos del proyecto, asentada en el trabajo riguroso y una postura estética que descarta lo superfluo.

Luego se cuenta con los trabajos que enfocan aspectos parciales o determinados trabajos de Williams en particular. Con referencia a las relaciones con Le Corbusier en torno de la casa Curutchet, se encuentra la publicación de Daniel Merro Johnston,¹⁷ que pone en circulación importante material documental inédito y, también del mismo autor, se aprecia un ensayo sobre la “Casa sobre el Arroyo”,¹⁸ que así como en el anterior dispone de valiosa documentación (muchas de ella hasta entonces poco conocida), aunque como trabajo histórico resulta discutible en la utilización del recurso narrativo de ficcionalizar diálogos entre protagonistas.

[11] FERNÁNDEZ, Roberto. *Amancio Williams*. Buenos Aires : AGEA-IAA, 2014.

[12] LIERNUR, Jorge F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2001.

[13] LIERNUR, Jorge F. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal - Buenos Aires : UNQ - Prometeo, 2008.

[14] LIERNUR, Jorge F. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. 1a. ed. Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2008.

[15] Fernández R. “Amancio Williams o el discurso moderno [1913/1989]”, en Revista *Summa* N° 271-272, Summa: Buenos Aires, 1990 y Fernández Roberto: *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*, IAA-FADU/UBA, Buenos Aires, Jornada de Crítica del 17 de julio de 1998 (inédito).

[16] FERNÁNDEZ, Roberto. *Amancio Williams*. Buenos Aires : AGEA-IAA, 2014.

[17] Merro Johnston Daniel: *El autor y el intérprete*, 1:100 ediciones, Buenos Aires, 2011.

[18] MERRO JOHNSTON, Daniel. *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*. Buenos Aires : 1:100, 2014.

Si bien la arquitectura hospitalaria como tema en sí mismo no constituye una preocupación central para este trabajo, fue necesario realizar una aproximación a la temática mediante bibliografía apropiada, que se encuentra consignada en la bibliografía.¹⁹

Con referencia específicamente a los hospitales de Amancio Williams podemos destacar las propias publicaciones gestionadas por Williams, en especial “Una nueva unidad estructural” en *Nueva Visión* N° 5 y “Tres hospitales en Corrientes” en *Nueva Visión* N° 9 (ya mencionadas), incluyendo en esta última una interesante valoración debida a Jorge Goldemberg en relación con la técnica. En general, en otras publica-

[19] En lo que refiere a los hospitales de la modernidad en Argentina pueden mencionarse estudios generales y particulares. En lo general, *El hospital en la historia*, de Aristides Cotini, que resulta una iniciativa abarcativa y genérica que, si bien tiene el mérito de poner en perspectiva cronológica las distintas tipologías hospitalarias, por lo mismo resulta de escasa profundización respecto del interés que moviliza a esta investigación. Con una intención más concretamente dirigida hacia el desarrollo de la temática en el país, el trabajo de Fernando Aliata para la voz “Hospital” del *Diccionario de Arquitectura en Argentina* resulta una aproximación más adecuada a una comprensión del desarrollo histórico en términos locales, dando mayor espacio a los procesos de modernización. Respecto de casos específicos, pueden encontrarse publicados diversos proyectos en las revistas de arquitectura que hoy constituyen el material hemerográfico histórico (Revista de Arquitectura, Nuestra Arquitectura, Canon, Nueva Visión, Summa, CACyA, etc.) En un plano más aproximativo, en los últimos tiempos se han producido algunos estudios específicos sobre experiencias más acotadas, como el caso que, con Noemí Adagio, desarrollamos sobre los hospitales de Wladimiro Acosta para el Plan de Salud de 1938 en la Provincia de Santa Fe: Adagio Noemí, Müller Luis: *Wladimiro Acosta, del city block a la pampa. Plan de salud de la provincia de Santa Fe, 1938-1942*. Santa Fe: Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe D1, 2008.

ciones como las de González Capdevila, Pando, Silvetti, (también ya referidas), el tratamiento dado a los proyectos de los hospitales resultan generales y sin intención analítica, ilustrándose con las perspectivas y geométrales que se reconocen en otras publicaciones. Otros ensayos abarcativos que exponen el tema pueden considerarse el número 16 de *Zodiac*²⁰ para luego comprender la publicación preparada por Claudio Williams²¹ (basada en un previo intento producido por el propio Amancio Williams) como una compilación integral de la obra, incluyendo textos documentales, valiosa información gráfica y datos biográficos importantes. Es decir que, respecto del proyecto que interesa centralmente a esta investigación, no se han producido mayores aportes desde las publicaciones que inicialmente pusieron en circulación la información básica, esto es, a mediados de la década de 1950, habiéndose producido como novedad, en tiempos recientes, estudios relativos al control climático que aportan interesante información científica.²²

De esos proyectos de hospitales, de los que a través de todas las publicaciones comentadas apenas se conocen las plantas de ubicación, plantas funcionales, vistas, secciones y perspectivas (por lo general siempre las mismas), en archivo se cuenta con un cúmulo

[20] BILL Max; RIGOLI, Gianni: The work of Amancio Williams y Williams Amancio, “An interview and a speech”. *Zodiac* (16). Milano : Edizioni di Comunità, 1966.

[21] WILLIAMS, Claudio (ed). *Amancio Williams: obras y textos*. Buenos Aires : Summa+, 2008. [Sobre edición original de Amancio Williams publicada en 1990].

[22] Rosenfeld, E.; San Juan, G.; Discoli, C.; Dicroce, L.; Brea, B.; Melchiori, M.: “Edificios proto-bioclimáticos en la Argentina: tres ejemplos relevantes”. En *Ambiente Construido*, Porto Alegre, 2007.

de aproximadamente setecientas láminas (entre borradores, planos de anteproyecto, estudios, proyecto y detalles), los cómputos, presupuestos y memorias descriptivas, ya que sus legajos fueron preparados y entregados para licitar las obras. Esos y otros materiales dieron lugar a una producción personal que, mediante ponencias y artículos, fuera siendo publicada en función de ensayar avances de la investigación.²³

En suma, en el recorrido desde el pequeño libro de González Capdevila hasta las últimas publicaciones sobre Williams, se pone en evidencia la complejidad y multiplicidad de facetas que su figura adquiere, atributo que define la necesaria construcción de un aparato crítico que soporte el desarrollo de esta tesis, con una particular condición: la de no solo enfocarse en el arquitecto sino también, necesariamente, instrumentar una mirada sobre su archivo como parte de su proyecto.

ABORDAJE METODOLÓGICO

Asumiendo que la tesis se desarrollaría según los métodos propios de la historia (y en particular de la historia de la arquitectura) a partir de un enfoque cualitativo, se consideró conveniente establecer una diferenciación en cuanto a los niveles de aproximación: uno histórico, mediante fuentes primarias contemporáneas al tema de estudio y otro crítico, contemplando producciones más recientes, referidas en el listado bibliográfico. Del mismo modo, el corpus de textos directamente relacionados con Amancio Williams se trabajó en dos planos, uno histórico tomando como base las publicaciones de la obra de Williams realizadas en sincronía con su producción y otro historiográfico crítico, revisando publi-

caciones posteriores que, con distintos niveles de aproximación, se enfocaron en su persona y obra.

En cuanto a fuentes primarias, se tuvieron en cuenta, además de los libros publicados en el período, la extensa hemerografía disponible, consultando revistas como *Architectural Review*, *L'architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Record*, *The Architectural Forum*, *Moderne Bauformen*, *Casabella*, *Architectural Design*, *Casabella*, *Zodiac*, *Módulo*, *Hábitat*, *Arquitectura México*, *Revista de Arquitectura*, *La Arquitectura de Hoy*, *Canon*, *Edilicia*, *Nuestra Arquitectura*, *nueva visión*, *Summa* entre las principales.

En el interés de poner a Williams en la trama de la cultura arquitectónica contemporánea a sus trabajos de un modo transversal, necesariamente se miran las claves que pautan el particular momento histórico que transcurre. Transitar sus recorridos desde distintos enfoques y problemas, hace que se los relacione con los principales nudos que articulan la trama de un período clave de la arquitectura moderna iluminándose mutuamente, permitiendo así indagar dimensiones personales y a la vez generales, a partir de una figura particular y sus circunstancias.

En esta línea de trabajo, planteada desde una historia crítica de la arquitectura que se sitúa en la encrucijada entre las historias de la cultura en general, y de la cultura material en particular, se contó con una extensa bibliografía sobre temas tales como “modernización”, “proyecto”, “técnica”, “forma”. De un amplio espectro bibliográfico sobre la modernidad y sus problemas se destacan las lecturas de Marshall Berman, David Frisby, Jürgen Habermas, Raymond Williams y, en un plano más próximo, Beatriz Sarlo.

[23] Ver referencias en la Bibliografía de esta tesis.

Acerca de arquitectura y proyecto, resultaron iluminadores los trabajos de Robin Evans, Reyner Banham, Fritz Neumeyer, entre otros que, tomados como referencia de los procesos internacionales de la arquitectura y sus problemas historiográficos, permiten poner en relieve las producciones de Maristella Casciato, Jean-Louis Cohen, Alan Colquhoun, William Curtis, Arthur Drexler, Joan Ockman, Max Riselada, Manfredo Tafuri, Panayotis Tournikiotis, Anthony Vidler, Sarah Williams Goldhagen, entre los más destacados; en tanto que sobre diversos temas referidos a la arquitectura moderna y el diseño en Argentina se subraya la extensa producción de Jorge F. Liernur y diversos trabajos de Fernando Aliata, Anahí Ballent, Francisco Bullrich, Alejandro Crispiani, Roberto Fernández, Adrián Gorelik, Ana María Rigotti, Graciela Silvestri (quien realiza una aguda observación sobre la cuestión técnica en Williams), Claudia Shmidt, entre otros. La cuestión de la técnica fue abordada mediante autores de referencia como Bruno Latour, Arnold Pacey, Antoine Picon, y en su conceptualización en relación con la arquitectura, Reyner Banham y Kenneth Frampton, fueron los más consultados. Este conjunto de lecturas y estudios críticos resultaron de valiosa ayuda para ubicar a Williams en el contexto próximo y en la escena internacional.

Los aspectos históricos, políticos, económicos y culturales que implicaron en el plano internacional un intenso período de posguerra, y en el nacional, una coyuntura marcada por la afirmación de la iglesia católica como fuerte actor político social y la profunda

transformación producida con la irrupción del peronismo, fueron trabajados en lo político y económico desde autores tales como Carlos Altamirano, Alejandro Cataruzza, Tulio Halperin Donghi, Eric Hobsbawm, Adriana Puiggrós, Mario Rapoport, Luis Alberto Romero, Juan Carlos Torre, Loris Zanatta. En esta instancia, resultó de particular valor la declinación que hace Jorge F. Liernur de la categoría “modernismos reaccionarios” instalada por Jeffrey Herf, que permitió establecer una importante clave de interpretación para analizar el período y sus actores principales (Williams entre ellos) tensionados por las transformaciones técnicas y la ideología.

En el campo cultural, particularmente sobre el caso argentino, se trabajó mediante los textos de Omar Corrado, Andrea Giunta, María Teresa Gramuglio, Laura Malosetti Costa, Nelly Perazzo, y otros, que permitieron identificar las inscripciones estéticas de la producción cultural del período y, fundamentalmente, establecer conexiones de Williams con las experiencias del Arte Concreto-Invención y las teorías de Max Bill y la *gute form*.

Con referencia a problemas de historia de la salud pública en Argentina, fueron esenciales las investigaciones de Diego Armus, Susana Belmartino, Carolina Biernat, Karina Ramacciotti y Gustavo Vallejo, que hicieron posible poner en foco la compleja trama de la salud pública en tiempos del peronismo y la producción de hospitales promovida por Ramón Carrillo, encrucijada en la que Williams se encontró con la posibilidad

de explorar un nuevo tema de proyecto arquitectónico y desarrollar una de sus invenciones fundamentales.

Dentro de las fuentes secundarias, complementarias a la bibliografía principal, fueron revisadas las bases académicas que ofrecen materiales disponibles *on line* (JStor, EBSCO Host, Scopus, etc.).

Por otra parte, y volviendo a destacar el valor de la investigación sobre fuentes primarias, resultó imprescindible el trabajo de archivo,²⁴ así como las entrevistas realizadas a los colaboradores de Amancio Williams: Helvidia “Pampa” Toscano de Saal y Jacobo Saal, a sus hijos Claudio y Pablo Williams y a su mujer y socia, Delfina Gálvez de Williams.

Es por ello que en los resultados de la tesis se da preponderancia a la presentación e interpretación de materiales originales y en lo posible inéditos, así como también se lo hace con la correspondencia epistolar, decidiendo dar lugar a la reproducción fiel de las cartas, completas en sus pasajes de interés y sin alteraciones, traduciéndolas en caso de encontrarse en otro idioma pero siempre manteniendo fidelidad al original (aún en aquellos casos que resultan extensos y conservando rasgos particulares como negritas y subrayados). Esta fue una elección consciente dado que se entiende que, como registro documental, esto resulta necesario para la interpretación de las ideas, las relaciones interpersonales y los intereses en juego, dando lugar a las voces de sus actores.

[24] Archivo Amancio Williams. Una descripción de su organización se detalla en el anexo de la tesis.

En este último aspecto se hace notar que, dadas las normativas propias del doctorado, en el cuerpo principal del texto se insertaron traducciones al español, en tanto que las versiones en su idioma original se encuentran en el anexo; esto obedece a una decisión de diagramación a los efectos de facilitar y agilizar la lectura, dado que la extensión de las notas al pie conteniendo largos párrafos da como resultado interrupciones no deseadas. Por lo tanto, en el apartado “Textos en idioma original” del anexo se encontrarán, ordenados en orden de nota al pie con su correspondiente numeración y referencias, aquellos que conciernen a correspondencia epistolar y a citas de autores, en secciones diferenciadas.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

A partir de un conjunto de supuestos de partida, de los antecedentes reconocidos y del trabajo sobre documentación de archivo y bibliografía, en el proceso de investigación se fue construyendo la estructura general de la tesis, que se organiza en cuatro partes centrales (seccionadas a su vez en capítulos y subcapítulos) y un tramo final que oficia de síntesis y aporta reflexiones conclusivas.

Para ello se construyen cuatro núcleos que muestran cruces en distintos niveles de intensidad de la invención como proyecto, y aspectos que son el anclaje de procedimientos y acciones de Williams, fundadas en la convicción de que el proceso de proyecto se basa en la exploración continua y en la modalidad

de la invención, desarrollo en el que cada parte mostrará un aspecto distinto, hasta que alcanzará sus propios límites.

El resultado se inscribe en una línea de trabajos monográficos que abordan trayectorias de autores, que han sido interpelados desde un registro que trasciende el registro biográfico. Ejemplos que pueden mencionarse para construir una muestra de referencia, y que en ciertos casos orientaron algún tramo de la elaboración de esta tesis, son los estudios de Colin Faber sobre Félix Candela,²⁵ Harry F. Mallgrave sobre Gottfried Semper,²⁶ Manfredo Tafuri sobre Ludovico Quaroni,²⁷ o Fritz Neumeyer sobre Mies van der Rohe,²⁸ y, más recientemente, el trabajo colectivo sobre Pier Luigi Nervi al cuidado de Gloria Bianchino y Dario Costi²⁹, o los de Georg Vrachliotis sobre Frei Otto³⁰ y Barry Bergdoll sobre Marcel Breuer,³¹ presentando éstos últimos el particular interés de disponer de documentación inédita

proveniente de los archivos de Otto (KIT - Karlsruhe Institute of Technology) y Breuer (Syracuse University), respectivamente, en un propósito al que esta tesis remite en relación con los materiales del Archivo Amancio Williams.

Como toma de decisión estratégica en la tesis conviene aclarar que, tanto en la selección de proyectos como de eventos a considerar, interviene un criterio orientado por la hipótesis de trabajo por encima de una pretensión biográfica, narración cronológica o confección de un catálogo. En consecuencia, se constituye a partir de los problemas centrales que guiaron la actividad y trayectoria de Williams en relación con sus particulares circunstancias.

La primera parte, “Construir el futuro”, (dividida en los capítulos “Despegar del suelo” - “Inventar el lugar” - “Conectar con el mundo: ver, hacer y mostrar”), refiere a la formación del pensamiento de Williams, cómo perfila su trayectoria, cómo inventa su mundo y procura insertarse en el contexto internacional. En ella se ofrece una presentación general del arquitecto en una perspectiva amplia: su período formativo, sus exploraciones sobre el proyecto y sus principales creaciones, orientadas desde la premisa de una “arquitectura espacial”. Dos conceptos se establecen como claves de interpretación: **Técnica** remite no solo al conocimiento desarrollado por Williams y su posicionamiento frente al despliegue técnico, sino también a su interés por la materialidad de la arquitectura, fundamentalmente del hormigón armado (de central gravitación en su trabajo) en la cultura material de la época, e *Invención*, que se formula con la intención de argumentar que Williams construyó un ideal en el que la invención devino proyecto amplio y

[25] FABER, Colin. *Candela: The shell builder*. New York : Reinhold, 1963.

[26] MALGRAVE, Harry Francis. *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven/Londres : Yale University Press, 1996.

[27] TAFURI, Manfredo. *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*. Milán : Edizioni di Comunità, 1964.

[28] NEUMEYER, Fritz. *The Artless word: Mies van der Rohe on the building art*. Massachusetts: MIT Press, 1994.

[29] BIANCHINO, Gloria y COSTI, Dario (Orgs.). *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*. Milano : Skira editore, 2012.

[30] VRACHLIOTIS, Georg. *Frei Otto. Thinking by modelling*. Leipzig : Spector Books, 2016.

[31] BERGDOLL, Barry. *Marcel Breuer: Building global institutions*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2017.

continuo: una trayectoria trazada por objetivos simbólicos, en la que la técnica jugó un papel principal en la configuración de su arquitectura, así como de su concepción platónica del mundo moderno.

Intervienen también en esta sección aspectos referidos a las relaciones profesionales, políticas, culturales, así como acciones y participaciones de Williams que, sin estar directamente involucradas en sus obras, manifiestan su voluntad moderna de intervenir en la realidad con el propósito de transformarla.

La segunda parte, "El arquitecto en su laberinto", coloca a Williams en situación de sujeto histórico. Se trata de observarlo como profesional tensionado por los procesos políticos, sociales y culturales que inciden en sus decisiones, en sus proyectos, en sus ambiciones y en sus modos de transitar las coyunturas, de gestionar los conflictos y administrar los procesos, en los que trata de mantener su línea de trabajo y su función como arquitecto por encima de las contingencias. Los capítulos de la misma se refieren a estructuras sociales, políticas e ideológicas en relación con trabajos de Williams que, por su naturaleza o compromiso institucional, ponen en juego la ecuación "actitud profesional / posicionamiento personal ante la realidad", analizándose proyectos como el "Monumento al Primer Congreso Eucarístico Internacional", "Ciudad en la Antártida" o "La Ciudad que necesita la humanidad".

La tercera parte, "El hospital como invención", que se subdivide en los capítulos "Coordenadas: la arquitectura en la posguerra" y "Corrientes: tres proyectos y un sistema (1948-1953)" presenta el núcleo central de la tesis, muestra cómo Williams imprime su propio modo de pensar en los temas de arquitectura, los

problemas que despiertan su interés y cómo éstos se inscriben en el contexto de los debates arquitectónicos de su tiempo, utilizando para ello los hospitales para la provincia de Corrientes como material de análisis y "caso testigo".

A partir de este abordaje los conceptos previamente elaborados se articulan y entrelazan con la práctica arquitectónica de Williams en estado activo. Se demuestra que ante el desafío de proyectar para el Estado y en condiciones adversas (aislamiento geográfico y clima riguroso) Williams propone una arquitectura que se inserta en las problemáticas contemporáneas desde su propia perspectiva, y que se resuelve como un "ensayo sobre el proyecto" que trasciende el propio motivo de la encomienda, constituyéndose en un hecho profundamente reflexivo sobre el acto de proyectar. Como producto genuino de esta actitud, además en esa instancia se genera un elemento que en sí mismo adquiere la categoría de invención: la "bóveda cáscara", que asumirá en adelante un papel protagónico en gran parte de la arquitectura de Williams. Esta pieza viene a concretar una serie de búsquedas sobre el tema de los "techos altos", cuestión que forma parte de las ideas de "larga duración" que atraviesan su actividad y condensa cuestiones técnicas, formales y estéticas que permiten entenderla como síntesis y punto de partida, pero también como llegada a una meta difícil de superar.

La cuarta parte, "Persistencias", indaga sobre esas ideas de larga duración, sobre los recursos aplicados una y otra vez sobre distintos proyectos, formulaciones que se enlazan en una cadena de paulatinos perfeccionamientos, definiciones que constituyen los

aspectos esenciales de la arquitectura de Williams y articulan su lenguaje expresivo, sus planteos espaciales y desarrollos técnicos, en un conjunto de trabajos que sintetizan los valores de una producción singular y personal.

Finalmente, el apartado “La invención como proyecto” establece un cierre provisorio retomando los aspectos principales desarrollados en los capítulos anteriores, para producir una síntesis y establecer conclusiones que permiten la confirmación de los objetivos y verificar las hipótesis trazadas. La visualización de constantes y permanencias en una obra de larga duración que se autorreferencia, remiten a las hipótesis iniciales y permiten proponer que Williams no se planteó la invención como proceso de permanente renovación sino, por el contrario, como la reafirmación de un propósito, el que constituye su propio recorrido pero que también encuentra sus límites.

Por último y necesario complemento, en el anexo se encuentran: una descripción de los contenidos y la organización del Archivo Amancio Williams, gráficos producidos para la elaboración de determinados análisis espaciales, la transcripción textual de las entrevistas, y los ya mencionados textos en idioma original de la correspondencia epistolar y citas de autor.

Como resultado, a partir de la clave de interpretación “la invención como proyecto”, el interés de lo que aquí se ofrece no es el de cerrar un perfil acabado de Amancio Williams sino, por el contrario, mostrar las complejas y múltiples dificultades que presenta el desafío de introducirse en los muchos pliegues de una figura de difícil clasificación. Es el producto de un proceso investigativo con el propósito de estudiar a un arquitecto que no escri-

be, construye poco, no se inclina ante las demandas externas ni las transformaciones de la profesión, y permanece en su propia órbita, trazando una trayectoria desde la que produce una constelación de ideas y proyectos que brilla con luz propia.

Considerar a su archivo personal con tanto interés como se lo hace con su obra, fue el eje de abordaje y la base de sustentación de esta tesis que, se espera, provoque y renueve el interés por continuar y profundizar algunos de los aspectos aquí esbozados, para abrirlos, ampliarlos y discutirlos, y avanzar en líneas de análisis que no fueron desarrolladas en este trabajo.

*Me voici devant tous un homme plein de sens
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé*

La Jolie Rousse - G. Apollinaire (fragmento)

Parte

1.

CONSTRUIR EL FUTURO

DESPEGAR DEL SUELO

Apertura

Julio de 1945.

Mientras aún continuaba en el escenario del Pacífico, la Segunda Guerra Mundial había llegado a su fin en Europa un par de meses antes, con la caída de Berlín el 2 de mayo y unas últimas escaramuzas en el continente. Al mes siguiente se produciría el despliegue de una fuerza nunca vista y apenas imaginada por la humanidad: el poder de la energía atómica vendría a poner freno definitivo al mayor episodio bélico de la historia, acontecimiento que mantuvo en vilo al mundo durante unos largos seis años. En esas instancias, en el extremo sur de América y en circunstancias ajenas al conflicto, se entablaba un intercambio epistolar entre Amancio Williams y una arquitecta norteamericana que, en carácter de corresponsal de la prestigiosa revista *Architectural Forum*, estaba becada para realizar un reporte sobre las condiciones de las ciudades y la arquitectura de América del Sur. Había estado en la capital argentina y se encontraba ya en Uruguay.³²

Se trataba de Chloethiel Woodard Smith, quien había estado comisionada por el gobierno de EEUU como consultora del Servicio Cooperativo Interamericano de Salud Pública en la ciudad de La Paz, donde también impartió clases en la Universidad Mayor de San Andrés. Al finalizar esa comisión había obtenido una beca de la Guggenheim Foundation para viajar por países de Sudamérica y relevar la situación de las principales ciudades y su arquitectura, ocasión en la que tomó contacto con Walter Hylton Scott (también de

origen norteamericano y director de la revista *Nuestra Arquitectura*, que se publicaba en Buenos Aires) y arquitectos argentinos, entre ellos Amancio Williams. En la serie de sus publicaciones, la segunda correspondió a Argentina y se incluyó en la edición de febrero de 1947, las otras fueron dedicadas a Colombia y Venezuela (noviembre de 1946), Brasil (noviembre de 1947) y Uruguay (junio de 1948).

Buenos Aires, 17 de julio de 1945. Amancio Williams, lápiz en mano redacta una carta, que luego sería mecanografiada por su secretaria (o tal vez por su mujer, Delfina Gálvez), dirigida a Chloethiel Woodard Smith.³³

Montevideo, 18 de julio de 1945. Chloethiel Woodard Smith escribe una carta manuscrita con estilográfica, dirigida al arquitecto Amancio Williams.

¿Qué decían estas cartas, qué interés presentan, qué novedades nos ofrecen?

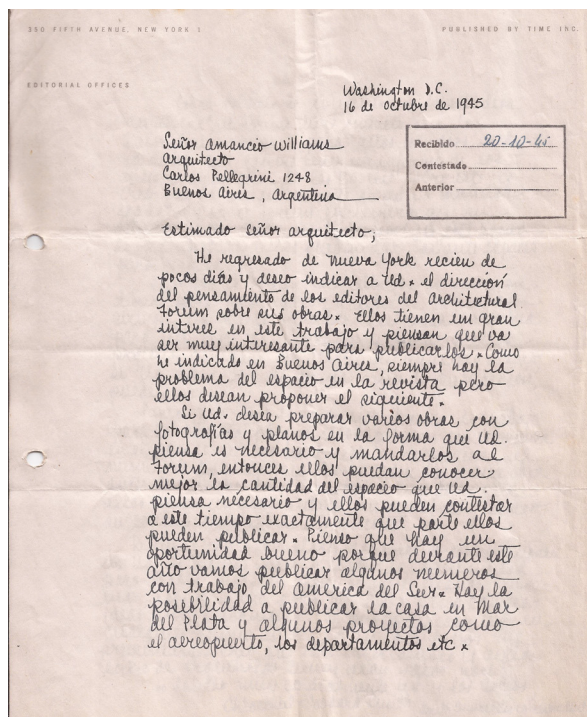
En su carta, Williams, sin preámbulos, iba directo al punto:

Estimada señora:

Le adjunto fotografías de la obra en construcción en Mar del Plata y otras sobre el trabajo de acústica. Estas fotografías están destinadas a dar idea de estos trabajos a la revista "Forum".

[32] Véase: NISIVOCIA, Emilio. Terra Incognita. Chloethiel Woodard Smith y Uruguay. *Vitruvia* (año 1- núm. 1): 139-145. Montevideo, IHA / FARQ / UDELAR, octubre de 2014.

[33] Chloethiel Woodard: Nacida en 1910 en Pretoria, Illinois, se recibió de arquitecta en 1932 y realizó su posgrado en la Washington University de Saint Louis. Casada con Bromley Smith, diplomático estadounidense asignado en Bolivia en coincidencia con su comisión como consultora en La Paz entre 1942 y 1944. Una década más tarde proyectaría la Embajada de los Estados Unidos en Asunción del Paraguay.



Carta de Chloethiel Woodard Smith a Amancio Williams. Montevideo, 18 de julio de 1945. AAW

Quedamos en que usted me contestará en septiembre de 1945, sobre la forma en que se publicarán en "Forum" alrededor de unos cuatro trabajos relacionados con arquitectura.

También quedamos en que yo, haría los artículos en inglés, y que "Forum" podría dar una reseña escrita por usted o por la revista.³⁴

Sin duda la directa referencia a una posible publicación remitía a conversaciones previas, dando por sobreentendido el tema de conversación. La carta de Smith, escrita en papel con membrete de *The Architectural Forum*, con letra clara y en un discreto castellano decía:

Distinguido señor:

Deseo expresar mis más sinceras gracias por la ayuda y el tiempo que Ud. me ha prestado en Buenos Aires todo de un gran valor para mí. Agradezco infinito su gentileza y espero la oportunidad de hablar con Ud. en el futuro.

He recibido las fotografías y voy escribir sobre este asunto cuando he tenido la oportunidad de presentar su programa al Forum.

Además, antes de los saludos finales ofrece un dato significativo: confirma que llegó a conocer el estudio de Williams y a sus colaboradores, probablemente en una o más reuniones ocurridas en ese ámbito que entonces se situaba en la dirección de Carlos Pellegrini 1248, Buenos Aires: "Otra vez millón de gracias, y

mis recuerdos a los otros arquitectos de la oficina."³⁵

Meses más tarde, ya desde U.S.A., le haría saber después de que: "El señor Walter Hylton Scott de Nuestra Arquitectura ahora es el corresponsal del Forum en Argentina y actualmente está preparando un artículo sobre Argentina. Como he indicado anteriormente, deseo publicar sus obras y creo que por cierto ellos van a ser presentado bien".³⁶

Esta correspondencia continuó por un tiempo pero lo que interesa de la misma es su condición de "puerta abierta". Con ella Amancio Williams comenzaba a proyectarse hacia un horizonte internacional, dos trabajos suyos ocuparon media página de la revista *The Architectural Forum* de febrero de 1947: el "Edificio suspendido de oficinas" y la "Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio". Si bien en el extenso artículo sobre Argentina los dibujos de la vista del edificio y el corte del auditorio, junto con la pequeña foto de su maqueta, contrastan con las grandes fotografías de obras de envergadura construidas como las sedes del Automóvil Club Argentino, los laboratorios de Y.P.F en Florencio Varela, el Hospital Churruca, o el edificio de departamentos de Wladimiro Acosta sobre Av. del Libertador en Buenos Aires, por el texto que acompaña el apartado sobre Williams lo coloca en un lugar muy destacado y promisorio. Sin embargo, su lectura —desde la perspectiva que ofrece la historia— hace que las opiniones y expectativas de Woodard

[35]. Correspondencia de Chloethiel Woodard Smith a Amancio Williams. Montevideo, 18 de julio de 1945. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[36]. Correspondencia de Chloethiel Woodard Smith a Amancio Williams, Alexandria (Virginia), 27 de febrero de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[34] Correspondencia de Amancio Williams a Chloethiel Woodard Smith, Buenos Aires, 17 de julio de 1945. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

Smith resulten un tanto premonitorias, describiendo en Williams una condición personal con la que deberá cargar por el resto de su vida:

Es un indicio de madurez de Argentina que arquitectos como Amancio Williams estén apareciendo en su escena arquitectónica. Williams primero y ante todo es un teórico, más interesado en la solución de problemas abstractos que prácticos. Ha construido algunos edificios (uno de ellos, una espectacular casa de campo, que aparecerá en un futuro número de FORUM) pero hasta la fecha su trabajo aparece mayormente en forma de proyecto. En ese aspecto se parece bastante a Le Corbusier y promete ocupar la misma función.³⁷

Después de una virtual interrupción de las comunicaciones con los medios europeos a causa de la guerra, se iniciaba este vínculo con un representante de una importante revista norteamericana de alcance internacional. De este modo se le abría una posibilidad de publicar sus trabajos en el país que se perfilaba como potencia dominante en la posguerra, que cambiaría el

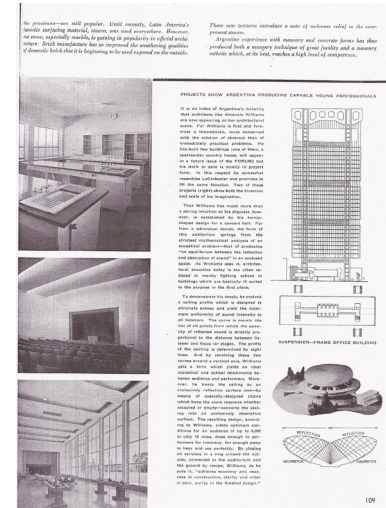
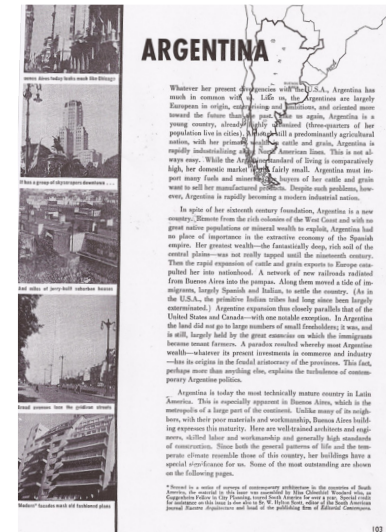
eje de la producción cultural y material en el arte y la arquitectura, y que gravitaría decididamente sobre la economía y la política de los países latinoamericanos. Con el contacto establecido con Woodard Smith, al joven arquitecto se le presentaba una oportunidad inesperada, aunque seguramente deseada.

De ese modo, en esa puerta que se le abría Amancio Williams ponía una cuña, que se encargó tenazmente de sostener en el tiempo. Su intención era clara: mantener abierta la posibilidad de trascender la escena local. Era la posibilidad de retomar el tipo de experiencias que otros arquitectos y artistas argentinos interesados en las vanguardias internacionales ya se habían propuesto en instancias de preguerra. Solo por mencionar algunos ejemplos, el pintor Emilio Pettoruti y su temprano relacionamiento con el futurismo y el cubismo europeos, el fotógrafo Horacio Cópola y su aproximación a la Bauhaus, o los jóvenes arquitectos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy con su estadía en el atelier de Le Corbusier en París en 1937, poco antes de desatarse el conflicto.

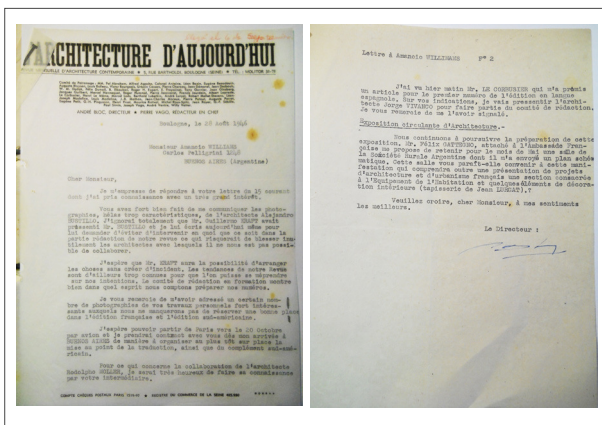
Con el propósito de establecer contactos a los fines de difundir su trabajo, más que el de realizar una estadía en el estudio de algún maestro reconocido, ni bien concluida la guerra Williams iniciaba su relacionamiento con distintos medios y personalidades de Europa, para ofrecer sus trabajos procurando que fueran publicados.

En 1946, apenas empezado el año, le escribe a Le Corbusier, luego contacta con André Bloc, director de L'Architecture d'Aujourd'hui; con André Wogenscky, de L'Homme et l'Architecture (y a la vez importante colaborador en el atelier de Le Corbusier), así como también lo hace con la Fundación Solomon R. Guggenheim

[37]. WOODARD SMITH, Chloethiel. "Argentina: Projects show Argentina producing capable young professionals". *The Architectural Forum. Magazine of building*. vol. 86 [2]:109. New York, February 1947. Texto original: "It is an index of Argentina's maturity that architects like Amancio Williams are now appearing on her architectural scene. For Williams is first and foremost a theoretician, more concerned with the solution of abstract than immediately practical problems. He was built few buildings (one of them, a spectacular country house, will appear in a future issue of the FORUM) but his work to date mostly in project form. In this respect he somewhat resembles Le Corbusier and promises to fill the same function." (Trad. propia). Nota: respecto de la "espectacular casa de campo" (también podría traducirse como "quinta") sin duda se refiere a la Casa sobre el arroyo, de Mar del Plata, interpretada de ese modo por su situación paisajística en el parque.



Carta de Chloethiel Woodard Smith a Amancio Williams. Washington D.C., 16 de octubre de 1945. AAW



Carta de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 20 de agosto de 1946. AAW

(en la que consiguió participar de una exposición que luego recorrió diversas ciudades) y el Museo de Arte Moderno de Nueva York para promover la propuesta de exposiciones dedicadas a sus proyectos. Por otra parte, escribe a destacados arquitectos de países vecinos para establecer una red de comunicación, con el fin de propiciar publicaciones y exposiciones, entre ellos Oscar Niemeyer (Brasil) y Enrique Gebhard (Chile).

Algunas relaciones se afianzaron, como la establecida con André Bloc y L'Architecture d'Aujourd'hui. Otras fueron motivo de insistencia o no prosperaron, como las propuestas de exposiciones individuales en Estados Unidos, que recibieron respuestas negativas de Hilla Rebay [Curadora de la Solomon R. Guggenheim Foundation] y de Philip Johnson, del MoMA NY.

Es en 1947 cuando obtendría los principales resultados. Por un lado continúa golpeando puertas (escribe a Paul Bréton, comisario de la Exposition de L'Habitation et L'Urbanisme au Gran Palais, a la revista Domus de Milán, a John W. Entenza, de la revista californiana Arts and Architecture y a Sigfried Giedion), y por otro comienza a recoger los frutos de su esfuerzo.

Por intermediación de Emilio Pettoruti recibe el pedido de Alberto Sartoris para el envío de material, parte del mismo será incluido finalmente en *Introduzione alla Architettura Moderna*;³⁸ en ese año se comienza a publicar en Buenos Aires *La arquitectura de hoy* [versión para América del Sur en castellano de *L'Architecture d'Aujourd'hui*], un proyecto editorial en el que Williams tuvo una importante participación, se publican en Fran-

cia los proyectos de la Sala de conciertos,³⁹ el eropuerto para Buenos Aires,⁴⁰ las Viviendas en el espacio,⁴¹ la Casa sobre el arroyo en Mar del Plata⁴² y André Bloc lo incluye en su revista en una reseña sobre América Latina.⁴³ En materia de exposiciones, a raíz de nuevas relaciones es invitado a mostrar proyectos en *L'urbanisme et l'architecture* en París, contando con la colaboración de Wogenscky para la presentación del stand; por la misma vía se le invita para la Trienal de Milán y el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de la República le organiza una muestra en Montevideo.

En 1947 es nombrado Asesor en Arquitectura y Urbanismo del Ministerio de Salud Pública de la Nación, motivo que le facilita viajar a Europa con el objeto de concurrir a la reunión del CIAM VI en Bridgwater y le permite trasladarse a París, donde visitaría el *atelier* de Le Corbusier para contactarlo directamente. En ese viaje conoce personalmente a Clive Entwistle, André Wogenscky, Marcel Lods, Jean Prouvé, Fernand Léger, George Candilis, entre otros, con quienes en mayor o menor medida permanecerá relacionado y, por supuesto, a Le Corbusier. Como otras consecuencias, no menores, debe mencionarse que

[39]. WILLIAMS, Amancio. Une salle de concerts pour 3.500 auditeurs. *L'Homme et l'Architecture: Technique, Urbanisme* (23- 24): 15-16, 1947.

[40]. WILLIAMS, Amancio. Projet d'aéroport á Buenos-Ayres. *Techniques et Architecture* (9-12): 506- 507, 1947. / Urbanisme: un aeroport a buenos- aires. *L'Homme et l'Architecture: Technique, Urbanisme* (15- 16): 53- 56, 1947.

[41]. WILLIAMS, Amancio. Maison d'habitation collective. *L'Homme et l'Architecture: Technique, Urbanisme* (15-16): 33, 1947.

[42]. WILLIAMS, Amancio. Maison á Mar del Plata. *L'Homme et l'Architecture: Technique, Urbanisme* (15-16): 40, 1947.

[43]. BLOC, André. Amérique Latine. *L'Architecture d'aujourd'hui* (10), marzo 1947.

[38]. SARTORIS, Alberto. *Introduzione alla Architettura Moderna*. 3 ra. ed. Milán : Ulrico Hoepli, 1948. p 150-151.

el maestro suizo le daría un amplio apoyo para que fuera nombrado representante de Argentina ante los CIAM (lugar que ocuparía entre 1948 y 1951 junto con Jorge Ferrari Hardoy) y recomendándolo para desarrollar el legajo y dirección de su proyecto para la Casa Curutchet en la ciudad de La Plata.

Pero así como procuraba abrirse al espacio internacional, también era consciente de que, incluso para su propio desarrollo, era necesario fortalecer y densificar el campo cultural de la arquitectura en el país. Por eso estableció relaciones con determinados colegas y batalló contra otros. En su círculo de referencias cercanas se encontrarían tanto arquitectos como César Jannello (con quien sostendría una amistad perdurable), Jorge Vivanco o Antonio Bonet, otros tal vez no tan directos como Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Eduardo Sacriste, Hilario Zalba o Valerio Peluffo y, de no menor importancia, un grupo vinculado con el arte, el coleccionismo y el diseño: Tomás Maldonado, Lidy Prati, Nélida Fedullo e Ignacio Pirovano, entre otros que, integrados también a una trama de contactos cada vez más amplia, fortaleció las interacciones hacia dentro y fuera del país.

Su propio taller se convirtió en un centro de experimentación que congregó a jóvenes arquitectos y estudiantes que luego serían destacados profesionales, mientras que la sintonía con Maldonado y Arte Concreto-Invención trascendió la colaboración ocasional propiciando un interés común por ciertas formas, principios y conceptos estéticos sobre la producción contemporánea de arquitectura, arte y diseño, al punto de que puede reconocerse en algunos trabajos y sus representaciones.

Una síntesis de todo ello podría representarse con

la exposición Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo (organizada por Williams en Buenos Aires en 1949, para la que contó con el apoyo de grandes nombres de la arquitectura internacional que facilitaron sus trabajos y con la colaboración de algunos de estos actores locales) con la que se constituye una época decisiva en la configuración de su perfil, según se revela en algunos episodios que serán desarrollados a continuación.



Amancio Williams (izq.) junto al instructor de vuelo Cigorraga (al medio), ca. 1933. AAW

Entre cálculos, planos y aeroplanos

Williams se aproxima a la arquitectura elípticamente. Lo hace después de inconclusos estudios de ingeniería iniciados en 1930 a los diecisiete años y un período posterior dedicado a la aviación, entre 1932 y 1935. Ambas experiencias se vinculan a partir de un núcleo común: la técnica. Ya sea mediante el estudio de las materias ingenieriles o la aún relativamente novedosa práctica del vuelo mecánico, sus intereses se delineaban hacia un propósito: desarrollar un perfil inventivo que le permitiera intervenir en la realidad para transformarla.

La ingeniería aportaría rigor de cálculo matemático, intuición estructural y conocimientos sobre un material que estaba modificando la arquitectura del siglo XX: el hormigón armado. Después de tres años en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (en adelante FCEyN-UBA) el joven Williams decidió abandonar esos estudios, desanimado por la situación universitaria convulsionada por los acontecimientos políticos y la crisis económica e institucional que se hacía sentir en el país. Según su propio relato:

Recuerdo haber tenido profesores muy buenos, muy respetables, cuando estaba en primer año, en las clases de matemáticas: Ygartúa, el español Rey Pastor, Juan Blaquier. Y me dolía mucho cuando les paraban la clase delegados venidos de quien sabe dónde y delegados de qué eran, nadie lo sabía. Paraban la clase, obligaban al profesor a abandonarla y a salir, si no, le pegaban una pateadura, hablando claro y pronto y nos citaban a todos a una asamblea.

Esa situación muy violenta y muy triste, hizo que poco a poco me desentusiasmara de esos estudios. Además, la exigencia en Ingeniería era muy fuerte, teníamos clase de ocho a doce, que

generalmente se hacían doce y treinta, después de dos a ocho y tres días por semana desde las nueve hasta las once y treinta de la noche, éstas eran clases de dibujo de ingeniería. Era un training inaguantable en esas condiciones.⁴⁴

En la nómina de profesores honorarios de la Facultad de Ingeniería figuraban nombres como Alejandro Chistophersen, Pablo Hary, León Jaussely (prominentes arquitectos), Domingo Selva (ingeniero pionero en el uso del hormigón armado estructural), lo que habla de un nivel de excelencia, así como se encontraban algunos de los mejores arquitectos, ingenieros y matemáticos entre los docentes en funciones, como Raúl Álvarez, Carlos Becquer, Alberto Coni Molina, Raúl Fitte, Héctor Greslebin, René Karman, Ezequiel Real de Azúa, Julio Rey Pastor, muchos de los cuales serían profesores en la Escuela de Arquitectura (que dependía de la misma facultad, en la que Amancio Williams estudiaría unos años más tarde).⁴⁵ La carrera de Ingeniería Civil,⁴⁶ en los tres primeros años incluía asignaturas que se compartían con la de arquitectura, entre ellas: Geometría, Dibujo Técnico, Análisis Matemático, Química, Geometría Descriptiva, Física Aplicada, Materiales de Construcción, Arquitectura, Resistencia de Materiales,⁴⁷ factor que facilitó el pase de Amancio Williams de una carrera a otra.

[44]. WILLIAMS, Amancio. Intervención del arquitecto Amancio Williams. En Boggio Videla J. M. (Ed.). *Pando, Williams y Casares hablan de diseño*. Buenos Aires : Concentra, 2008. p 60.

[45]. Anuarios 1930. Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires : Imprenta de la Universidad, 1930. pp. 6-18.

[46]. *Ibíd.* p. 19.

[47]. Nota: Ver en Anexo Plan de Estudios de la carrera de Ingeniería Civil.

Por ese tiempo, en 1932, Alberto Williams, su padre, construyó una casa de veraneo en Mar del Plata, un chalet que precede a la Casa sobre el arroyo que en la década siguiente le daría visibilidad internacional a Amancio. El chalet aparece publicado como "Proyecto del Sr. Amancio Williams. Dirección del Ing. Civ. Martín E. Biedma"⁴⁸ y responde a las características del pintoresquismo que era habitual en las residencias marplatenses de esa época. Aparentemente el proyecto no sería estrictamente de Amancio Williams como indica la publicación, sino que se trataría de la adaptación de un modelo proporcionado por el constructor, por el constructor, ya que entonces era habitual la práctica de este tipo de operaciones, en las que los constructores reproducían modelos propios o tomados de revistas (algunas de ellas populares y de gran circulación), adaptándolos a las condiciones particulares del encargo y del sitio. En este caso, según testimonios familiares, Amancio, que contaba con apenas 19 años y un incipiente recorrido en la carrera de ingeniería, habría tenido participación modificando y mejorando la propuesta ofrecida por el constructor (a pesar de la accidentada volumetría es notable la funcionalidad de las plantas en una organización compacta), y participando también en el seguimiento de la obra.⁴⁹ De cualquier modo, el hecho de haber promovido la publicación bajo su nombre indica que asumía el producto como propio y que le interesaba ingresar al circuito de la arquitectura, cobrando visibilidad mediante la revista dirigida por Hylton Scott, *Nuestra Arquitectura*.

[48]. Chalet en Mar del Plata. En *Nuestra Arquitectura* Núm. [79]: 62-67. Febrero de 1936.

[49]. WILLIAMS, Claudio. Consultado por correo electrónico. 5 de agosto de 2016.

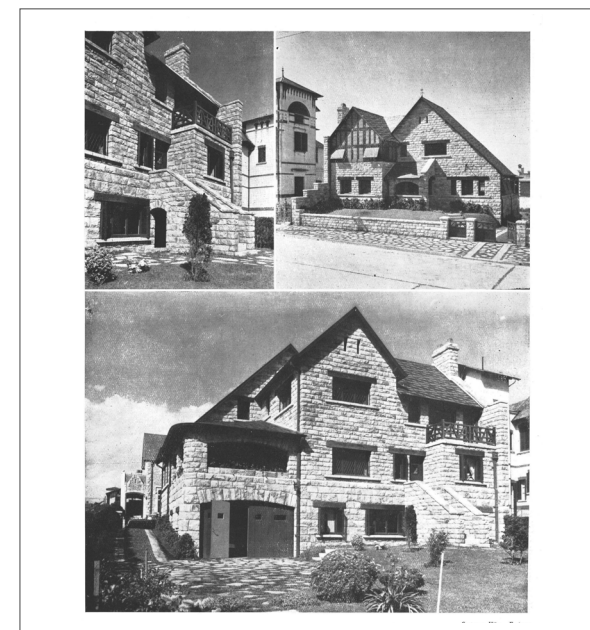
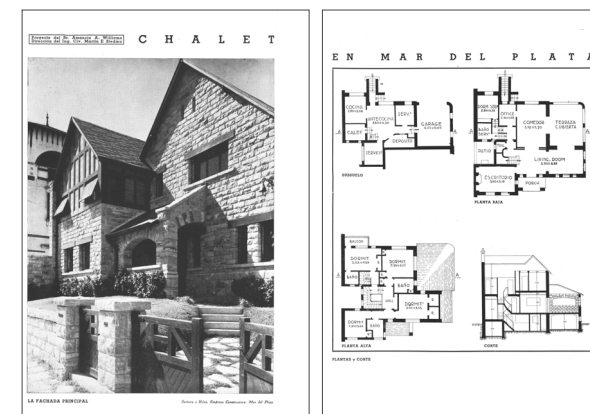
Pero la seducción de la técnica moderna parecía ofrecer una inagotable caja de instrumentos y la aviación abría una nueva perspectiva, en la que se introdujo como piloto obteniendo, además, una percepción del espacio que hasta entonces había sido explorada por muy pocos. Según sus propias palabras: "la época de la aviación me hizo mucho bien, me hizo despegar mentalmente y darme cuenta de muchas cosas. De las grandes posibilidades que había en el mundo."⁵⁰

El aún incipiente desarrollo de la aeronáutica en el país, que llevaba apenas un par de décadas, estaba en poder del ejército. En esas circunstancias aprendió a volar con un Curtiss de 1917, un avión norteamericano de entrenamiento que tuvo un rol destacado en la primera guerra mundial. Para su instrucción, según el relato de Delfina Gálvez de Williams, hizo prácticas en la base aérea de El Palomar, en la Escuela Militar de Aviación, y ante el llamado a cumplir con el servicio militar solicitó hacer la conscripción en Córdoba (donde se iniciaba la Fábrica Militar de Aviones) con el propósito de acceder plenamente al ambiente aeronáutico.⁵¹

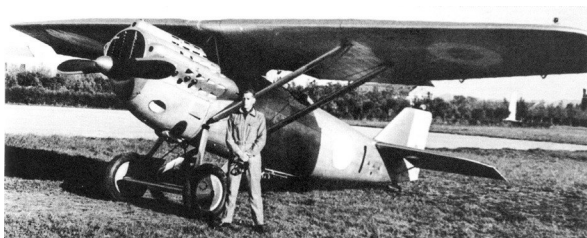
Williams compartiría con Le Corbusier no solo el mundo de la arquitectura sino también la fascinación por el vuelo como experiencia del espacio. Precisamente la "Aeropostal", agencia de origen francés, en 1929 había posibilitado a Le Corbusier apreciar el paisaje desde la altura en un vuelo de Buenos Aires a Asunción, tripulado por el aviador Jean Mermoz y acompañado por Antoine de Saint Exupéry, otro de

[50]. WILLIAMS, Amancio. Intervención del arquitecto Amancio Williams. En Boggio Videla J. M. (Ed.). Op. Cit. p. 60

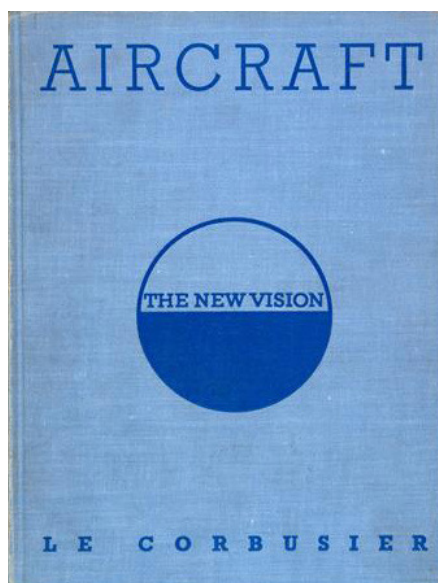
[51]. MÜLLER, Luis y SHMIDT, Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams y Claudio Williams. Buenos Aires, 17 de agosto de 2012.



Amancio Williams. Chalet en Mar del Plata. *Nuestra Arquitectura* [79]: 62-67. Febrero de 1936.



Amancio Williams (ca. 1934) junto al Dewoitine D-21 C1 matrícula 1, avión de fabricación suiza bajo licencia francesa, incorporado en 1927 a la Aviación Militar del Ejército Argentino (a partir de 1930 fueron fabricados 31 ejemplares bajo licencia en la Fábrica Militar de Aviación en Córdoba, matriculados desde el número 7 en adelante). Foto: AAW. Información: <http://amialarg.com.ar/dewoitine-d.21.html>



Aircraft. Le Corbusier, 1935. Portada.

sus pilotos.⁵² Seguramente esta, que era la segunda oportunidad de volar que tenía el arquitecto suizo, le confirmaría todo aquello que había ponderado sobre la aviación en sus escritos en *L'Esprit Nouveau* y ampliado en *Vers une architecture*.⁵³

En coincidencia con el tiempo en que Williams se dedicaba plenamente a volar, Le Corbusier preparaba *Aircraft*, un ensayo sobre la aviación para la colección *The New Vision* que publicó la editorial inglesa *The Studio*.⁵⁴ El libro de Le Corbusier, profusamente ilustrado con fotografías de aviones y vistas de paisajes y ciudades tomadas desde el aire (entre las que incluye su perspectiva para el Plan Obus en Argelia, una foto de Río de Janeiro y su dibujo equivalente —del que se encarga de aclarar que fue realizado en vuelo—), el libro era una declaración que transmitía la convicción del arquitecto de encontrarse frente a la posibilidad de una nueva forma de ver el espacio, como lo reconocía en el prefacio:

Durante la publicación de *L'Esprit Nouveau* usé con impaciencia la oportuna frase “¡Ojos que no ven!...” Y en tres artículos cité como prueba los barcos de vapor, automóviles y aviones. El punto entonces era que *nuestros* ojos no ven... No han visto el florecimiento de un nuevo sentido de

la belleza plástica en un mundo lleno de fuerza y confianza. Pero hoy en día se trata del ojo del avión, de la mente con la que la vista de pájaro nos ha dotado; de ese ojo, que ahora ve con inquietud los lugares donde vivimos, las ciudades donde nos ha tocado ser. Y el espectáculo es aterrador, abrumador. El ojo de avión revela un espectáculo de colapso”.⁵⁵

Esa mirada abaricante, totalizadora, le permitía al suizo entender de otro modo el crecimiento de las ciudades y, según su pensamiento, el caos en que se estaban desarrollando y la necesidad urgente de intervención de la urbanística moderna. Para ello ahora se contaba con un nuevo y formidable instrumento:

El ojo ahora ve en esencia lo que la mente anteriormente solo podía concebir subjetivamente. Es una nueva función añadida a nuestro sentido. Es un nuevo estándar de medición. Es una nueva base de sensaciones. El hombre nos ayudará a concebir nuevos objetivos. Las ciudades surgirán de sus cenizas.⁵⁶

Los aeroplanos simbolizaban el salto tecnológico más avanzado de la técnica moderna, eran artefactos que hacían visible la alianza entre naturaleza, función, forma y materia, y se encontraban produciendo avances a un ritmo acelerado. Quedaba a la vista el hecho de que el rendimiento de la nave resulta de la más exacta correspondencia entre esos factores, en una interdependencia en la que si alguno falla el funcionamiento se verá alterado y las consecuencias pueden ser graves, si no mortales. Le Corbusier lo había puesto por

[52]. Véase: LIERNUR, Jorge Francisco. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal - Buenos Aires : UNQ - Prometeo, 2008. Particularmente el capítulo “Octubre-noviembre de 1929: la estadía de Le Corbusier en Buenos Aires” en sus páginas 75 a 80.

[53]. LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Barcelona : Apóstrofe, 1998 (primera reimpression). Primera edición: *Vers une architecture*, 1923.

[54]. LE CORBUSIER. *Aircraft*. London / New York : The Studio, 1935.

[55]. Ídem. p. 5.

[56]. Ídem. p. 5.

escrito: “El avión es un producto de alta selección. La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su solución. [...] La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona”.⁵⁷

Así como Le Corbusier se manifestaba en favor de desarrollar una nueva belleza dada por la ampliación de la mirada y asumir las condiciones que la técnica impone sobre lo funcional y material, también Williams adoptaría estos principios tratando de trasladarlos a la arquitectura, tanto desde la noción de perfección de la máquina como de la maravilla del espacio que se disfruta con fruición. Como testimonio de esas experiencias resulta el relato de una misión en la que integró — como representante de la aviación civil —, la escuadrilla organizada para ir al encuentro del Graf Zeppelin en el Río de la Plata y acompañarlo en su primera llegada a Buenos Aires, dando la bienvenida a la gran nave en su viaje iniciado en Berlín y que había tenido una escala en Río de Janeiro.

Era la mañana del 30 de junio de 1934. En un vívido recuerdo, en el que aporta elocuentes datos sobre la operación, destaca:

Podemos imaginar la grandiosidad de la vista que estaba gozando. Es algo difícil de explicar; no era solamente la impresión de esta enorme y maravillosa forma, sino también la elegancia y suavidad de los movimientos del Zeppelin, que podía distinguir con nitidez.⁵⁸

La ciudad recibía a la inmensa nave como la confirmación de la imagen que se estaba forjando, la de una

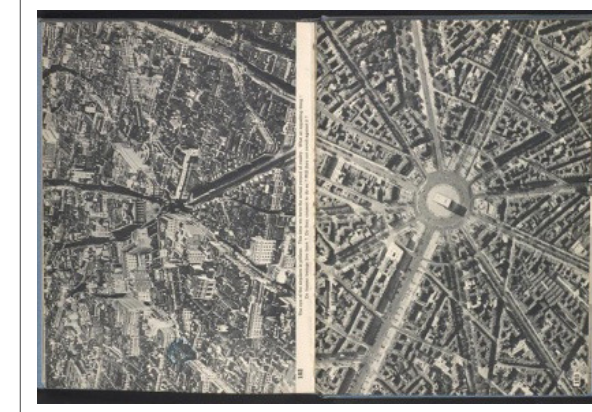
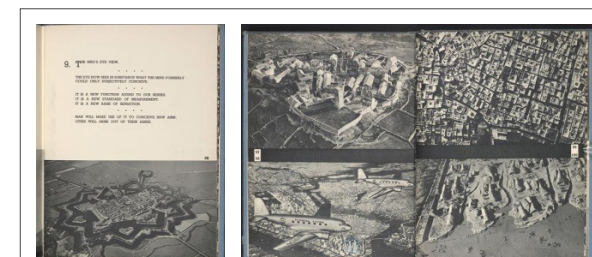
capital cosmopolita y moderna. Su población estaba cerca de alcanzar los dos millones y medio de habitantes y en los apellidos del padrón se hacía visible una composición multilingüe, una gran masa de inmigrantes de diversas procedencias componiendo un conglomerado que aún no conseguía fraguar del todo. Próxima a celebrar el cuarto centenario, el perfil de las áreas centrales se verticalizaba con la aparición cada vez más frecuente de edificios en altura, los equipamientos se adaptaban a las necesidades de una sociedad de masas que imponía nuevas prácticas sociales y culturales; las infraestructuras adoptaban innovaciones técnicas para ampliar y extender sus servicios: ensanche y apertura de avenidas, reorganización vial y una notable expansión de la red de subterráneos, conformaban la cara visible de una modernización que, sin embargo, resultaba más enunciativa que estructural o, como lo enuncia Gorelik, de “una modernización sin reforma”.⁵⁹ una renovación técnica producida sobre estructuras sociales que se resentían ante las transformaciones que se producían en su interior, resistiendo la idea de producir un cambio estructural de sus estructuras organizativas.

En el plano cultural, en tanto, se hacían evidentes las tensiones entre expresiones vanguardistas y populares, producciones de élite y provenientes de la masa, tendencias nacionalistas e internacionalistas, todo ello matizado por un intenso debate político que atravesaba a la sociedad.

En ese contexto, la pertenencia de Amancio a una familia con destacada inserción social, en la que so-



Aircraft. Le Corbusier, 1935. Páginas mostrando modelos de aeroplanos.



Aircraft. Le Corbusier, 1935. Páginas mostrando ciudades vistas desde el aire y las nuevas posibilidades que ofrece la fotografía aérea.

[57]. Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Op. Cit. p. 84.

[58]. WILLIAMS, Claudio (ed.). *Amancio Williams*. Op. Cit. p.172.

[59]. GORELIK, Adrián. Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización. *Universitas Humanística* (56): 10-27. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre de 2003.



Afiche promocional de la línea sudamericana del Graf Zeppelin. Fuente: <http://juliasantengallery.com/gallery/graf-zeppelin/>



El Graf Zeppelin sobre buenos Aires, 30 de junio de 1934, [a la izquierda la torre del Palacio Barolo en construcción]. Fuente: Clarín, 19 de octubre de 2015.

bresalía la figura del padre, Alberto Williams, prestigioso pianista, teórico musical y compositor, seguramente resultó un factor importante para facilitar sus propósitos, ensayar posibilidades y ampliar el horizonte de expectativas.

Desde una perspectiva familiar, su hijo Pablo expresa que:

Alberto, su padre, era muy reconocido como músico, un hombre que inició el rescate de la música popular argentina y la llevó al plano académico. Sin embargo Amancio no siguió ese camino, él no pretendía hacer algo “nacional” sino universal.

Alberto Williams provenía de una familia de comerciantes ingleses que en el siglo XIX había adquirido tierras que luego se valorizaron mucho, llegó a ser rico al punto de que tanto él como otros dos hermanos se hicieron casas con Christophersen,⁶⁰ pero más tarde esa fortuna se fue achicando, y con la ley de herencias aún más todavía. Sin embargo Alberto ganó muy bien con el conservatorio, un proyecto cultural desde la música que dio trabajo a mucha gente, para eso tuvo mucho apoyo del tío Amancio Al-

[60]. Nota: Alejandro Christophersen (Cádiz, 1866 - Buenos Aires, 1946). De origen noruego (su padre fue cónsul de Noruega) se graduó en la Escuela de Arquitectura y Escenografía de la Real Academia de Bruselas. Luego en París se incorporó al *atelier* Pascal en la *École des Beaux Arts*. En 1887 viajó a Sudamérica, luego de una breve estadía en Montevideo se radicó en Buenos Aires donde tuvo una larga y exitosa carrera profesional y se convirtió en una figura central de la expresión ecléctica de la arquitectura construyendo importantes edificios públicos y grandes residencias particulares. Fue profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires y uno de los fundadores de la Sociedad Central de Arquitectos.

corta, un hombre de mucha influencia en la vida política y social de Buenos Aires.⁶¹

El ambiente que rodeaba la casa de los Williams ofrece un marco adecuado para interpretar la cambiante realidad del país. Siguiendo la interpretación que aporta Omar Corrado, podríamos inferir que la infancia temprana de Amancio habría estado acompañada por las resonancias de la valorización de las músicas nacionales emprendida por su padre, en tanto que desde la adolescencia en adelante asistiría a una apertura internacionalista de los códigos musicales:

El nacionalismo al que es posible adscribir la estética de Alberto Williams coincide con el suscitado por el Centenario: una construcción de ingeniería social dirigida a unificar a las masas de inmigrantes recientes tras la idea de nación, en la que incide fuertemente la educación pública obligatoria que distribuye igualitariamente los signos aglutinantes de la nacionalidad. En esa empresa colabora la música; a ella corresponde el credo estético de Williams y de muchos de los compositores agrupados en la Sociedad Nacional de Música, fundada en 1915. Este núcleo ideológico inaugural se diversifica a partir de los años 20, en sincronía con los cambios internacionales.⁶²

El reconocimiento obtenido como compositor, ocupando un lugar fundacional en la música académica orientada a la incorporación de matices nacionales, no estuvo exento de críticas provenientes de los sectores

[61]. WILLIAMS, Pablo. Entrevista 18 de junio de 2016. Op. Cit.

[62]. CORRADO, Omar. Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. *Música e Investigación* (9): 13-33, Buenos Aires, 2001.

vinculados con las tendencias vanguardistas, así como también pusieron un acento negativo sobre su amplia red de conservatorios, diseminados por todo el país, y sus opiniones sobre las músicas populares emergentes. Omar Corrado reproduce una opinión de Alberto Williams publicada en 1931 y que fuera muy cuestionada por ese núcleo de intelectuales, en la que expresaba: “El tango es digno del mayor respeto. Hay que fomentarlo porque está constituyendo la nacionalidad musical del país (...) Es la materia prima sobre la que trabajarán los artistas futuros”,⁶³ posición de la que, desde una perspectiva actual, el musicólogo expresa:

Esta lúcida y premonitoria formulación muestra que Williams veía ya bastante más lejos que muchos de sus contemporáneos cegados por los prejuicios, incluso que aquellos que tomaban su propia música como modelo normativo de una esencia nacional, rural, incontaminada por la “decadencia” urbana.⁶⁴

La polémica instalada en Buenos Aires en las décadas de 1920 y 1930 sobre la renovación de las formas musicales, es otra muestra de las tensiones que traccionaban en distintas direcciones el campo cultural de la ciudad en pleno proceso de expansión y modernización, en las que la arquitectura también se encontraba fuertemente involucrada.

En la residencia proyectada por Christophersen en 1910, la biblioteca familiar, tal como se aprecia en al-

gunas fotografías, se inscribía en una tradición que asignaba a su posesión un valor significativo y un lugar destacado en la residencia: grandes estanterías enmarcaban las salas, con sus puertas vidriadas que protegían los volúmenes, por lo general encuadernados. Según recuerda Pablo Williams, era muy completa y de intereses extensos: “...en la casa de mi abuelo Alberto había una biblioteca importante, y no solo de música; había libros de ciencia, publicaciones como *Revista de Occidente* y de cultura en general, y a papá le regalaba libros de técnica”,⁶⁵ lo que implica que el joven Amancio no solo podía estar familiarizado con todo ello desde el trato cotidiano, que alimentaba la configuración de un pensamiento abstracto, sino también que su padre, advertido de sus intereses, le proporcionaba materiales que alimentaban su vocación, y eso es algo que él mismo siempre recordaría:

...desde chico debo haber tenido una gran tendencia a las cosas nuevas, a las cosas del conocimiento aplicado a la vida. Mi padre, el músico Alberto Williams —yo era el último de la familia, Mario me lleva trece años, es mucha diferencia— mi padre, entonces, era un hombre muy capaz, tengo un recuerdo muy lindo de él, se daba cuenta de las tendencias que tenían sus hijos, hacia donde iban. A Mario, a quien siempre le gustaba mucho la historia, le regalaba libros ilustrados sobre el tema. Yo no los leía, era chico, tenía tres años y él dieciséis. Pero a mí desde más o menos los ocho años, me traía libros que sabía que me interesarían. Me acuerdo que cuando Edison publicó su primer libro lo consiguió y me lo trajo, en



Chalet de Alberto Williams y familia en el Barrio de Belgrano, obra de Alejandro Christophersen (1910). AAW.

[63]. WILLIAMS, Alberto. Citado en CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires : Gourmet Musical Ediciones, 2010. p. 76

[64]. CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires*. Op. Cit. p. 76.

[65]. WILLIAMS, Pablo. Entrevista 18 de junio de 2016. Op. Cit.



Biblioteca de la casa de Alberto Williams y familia. AAW.



Alberto Williams al piano e Irma Paats de Williams en la sala del chalet del barrio de Belgrano. Fuente: AAW

español creo y luego, cuando Lindbergh cruzó el Atlántico, apareció con un libro suyo, y así.⁶⁶

Además, el manejo de idiomas le facilitaba el acceso a un universo de textos extendido: el inglés por parte de la familia paterna y el alemán, que utilizaba cotidianamente con su madre, Irma Paats, descendiente directa de holandeses y alemanes, una mujer que además inculcaba a sus hijos los valores de la religión protestante, fe que profesaba firmemente. Estas dos lenguas extranjeras abrían un horizonte de vital importancia para el conocimiento técnico, ya que las publicaciones fundamentales sobre el tema que llegaban al país se encontraban en esos idiomas.

En 1938, a los veinticinco años, una nueva decisión lo lleva a Amancio a inscribirse en la Escuela de arquitectura que, al depender de la misma unidad académica que la de ingeniería, le permite homologar parte del recorrido ya realizado y egresar con el título de arquitecto tres años después, en 1941.

El tipo de enseñanza que impartía la escuela aún provenía del modelo impuesto por René Karman, quien hasta 1946 dirigió la mayoría de los talleres de proyecto y cátedras de composición. Durante el decanato del Ing. Juan F. Sahry, fue contratado con dedicación exclusiva para encargarse de un taller de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (FCEyN UBA), a la que se integró en 1913. Al año siguiente participaría en la elaboración de un nuevo currículum, que vino a acentuar aún más la estructura *Beaux Arts* del sistema de enseñanza

que se estaba practicando. Esta modalidad, basada en el estudio de tipos y programas, tenía una columna central en las materias "Arquitectura" y "Composición". "El sistema propuesto por Karman enfatizó el aprendizaje de las leyes de composición y promovía el "esquicio rápido, estimulando el desarrollo de ideas fuertes y claras",⁶⁷ entendiéndose con ello el fuerte predominio de la noción de *parti*, es decir, la toma de partido como principio rector del proyecto a partir de una configuración comunicable mediante una representación gráfica sencilla.

Siendo que el arquitecto francés hegemonizó la dirección de los talleres de arquitectura durante más de treinta años, su impronta marcó a muchas generaciones de arquitectos que debieron trascenderle para encaminar sus intereses hacia las expresiones modernas que pretendían adoptar. Aunque, según Fabio Grementieri, "también permitió la incorporación de nuevas tendencias a la producción de sus talleres, fiel a su formación en la *Ecole des Beaux Arts* de París, 'la más liberal del mundo'. Karman apaña la reivindicación de la figuración hispanoamericanista, los 'artificios' y conformaciones Art Decó y aún los 'racionalismos y funcionalismos...'"⁶⁸

Pero, si bien se flexibilizaron algunos principios con la aceptación de nuevos y diversos lenguajes, siempre se

[67]. Véase CRAVINO, Ana M. *Enseñanza de la arquitectura: la rebelión imposible de las disciplinas. Universidad de Buenos Aires, 1897-1956* (55). Tesis (Doctorado en Arquitectura). Buenos Aires : Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2014.

[68]. GREMENTIERI, Fabio. El academicismo argentino (1920-1950, integrador de tradición y modernidad. En *Anales de Historia del Arte* (5): 155-177. Madrid, Universidad Complutense, 1995. p.162

[66]. WILLIAMS, Amancio. En *Boggio Videla J. M. (Ed.). Op. Cit. p 60.*

intentó privilegiar el sistema compositivo *Beaux Arts* como garantía de una arquitectura como obra de arte.

En los años de cursado de Williams el plan de estudios era el que el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires había aprobado el 1º de diciembre de 1933.⁶⁹ De los seis cursos de Arquitectura el primero estaba a cargo de Raúl J. Álvarez y los restantes de René Karman. Las demás materias eran:

Primer año - Dibujo I, Plástica, Geometría descriptiva y Matemáticas.

Segundo año - Dibujo II, Perspectiva y sombras, Matemáticas y Cálculo de construcciones.

Tercer año - Dibujo III, Construcciones I, Teoría de la Arquitectura I (a cargo de Ermete De Lorenzi) y Ensayo de materiales.

Cuarto año - Composición decorativa I, Construcciones II, Historia de la Arquitectura I, Teoría de la Arquitectura II (a cargo de Ezequiel M. Real de Azúa).

Quinto año - Composición decorativa II, Construcciones III, Historia de la Arquitectura II (a cargo de Mario J. Buschiazzi desde 1941).

Sexto año - Dirección de obras y legislación y Urbanismo (a cargo de Carlos M. della Paolera).⁷⁰

Es de suponer que desde las materias de Teoría de la Arquitectura tanto Real de Azúa como De Lorenzi hubieran podido propiciar algunas aproximaciones a las problemáticas de la arquitectura moderna, de hecho el primero fue uno de los tres profesores designados por la facultad para oficiar de anfitrión de Le Corbusier en su visita al país (hecho que, al menos, supone una experiencia personal significativa) y el segundo se

alineaba con las expresiones modernistas.⁷¹ Sin embargo, con referencia a la mención de la obra de Le Corbusier en las aulas Williams diría:

Su visita a la Argentina en el año 1929 no tuvo trascendencia. Cuando entré a arquitectura, en el 38, ningún profesor lo mencionaba, nadie sabía nada. Y un día me enteré de él gracias a Catalano⁷² [...] Catalano entonces, fue quien primero me habló de Le Corbusier y yo le decía ¿pero cómo no se oye hablar de él acá? Bueno, silencio absoluto, ignorancia total.⁷³

En el quinto curso con Karman el alumno Amancio Williams proyectó la sede de un Yacht Club, que fue publicada en *Revista de arquitectura*.⁷⁴ El planteo trazado resulta de una clara organización funcionalista, en una planta compacta se alojan los distintos usos en sectores claramente diferenciados: las funciones sociales se elevan sobre pilotes en una construcción palafítica que despeja gran parte del suelo (en el piso principal se alojan la administración, zonas de estar, comedor —con expansión a una gran terraza con vistas al paisaje acuático— y servicios afines; en el pri-

[71]. Véase: RIGOTTI, Ana María (Dir.). *Ermete De Lorenzi. Obra completa*. Rosario : CURDIUR FAPyD UNR, 2007.

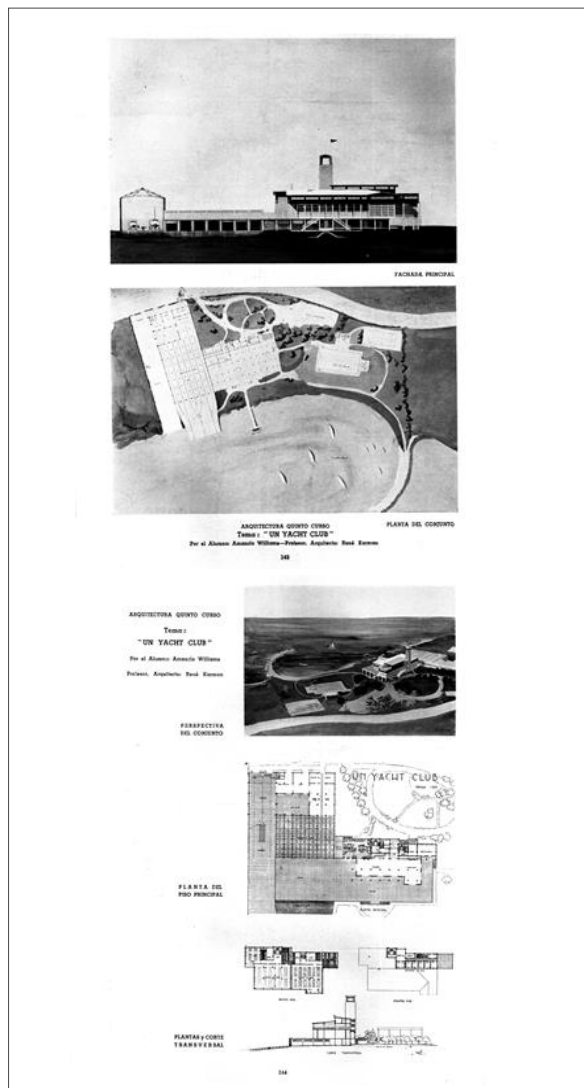
[72]. Nota: Eduardo Catalano (1917-2010) Estudió en la UBA graduándose en 1940 y mediante una beca estudió en las universidades de Pennsylvania y Harvard entre 1944 y 1945, donde tomó contacto con Gropius, Breuer, entre otros. Dadas las coincidencias en el tiempo, se supone que la referencia de Williams a sus menciones a Le Corbusier puede haberse dado en instancias en que ambos concurrían a los cursos de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires.

[73]. WILLIAMS, Amancio. En *Boggio Videla J. M.* [Ed.]. Op. Cit. p 61-62.

[74]. WILLIAMS, Amancio. Trabajos de los alumnos de la FCE-FyN. *Revista de Arquitectura*, [243]: 142-144. Buenos Aires: marzo de 1941.

[69]. Nota: Ver en Anexo Plan de Estudios de la Carrera de Arquitectura.

[70]. Documentación: Archivo del IAA FADU UBA



Proyecto de un Yacht Club por el alumno Amancio Williams en la FCEFyN, profesor René Karman. *Revista de Arquitectura*, núm. 243, pp. 143-144. Buenos Aires, marzo de 1941.

mer piso vestuarios y en una última planta de menor tamaño los dormitorios para socios) y en un cuerpo separado, el depósito de botes, que adquiere características de una nave industrial. Así, los volúmenes se resuelven en directa correspondencia con las funciones sin atender a regulaciones de simetría sino a cuestiones inherentes al uso, siendo que el único acento que se destaca es la verticalidad de una torre de vigilancia.

La materialidad propuesta es liviana y de construcción en seco, al modo habitual de la zona de Tigre, que Williams conocía bien. En la memoria del proyecto escribe:

Imponiéndose la fundación sobre pilotes, la principal directiva en este partido fue la ligereza de la construcción, que además es en este caso un factor fundamental de carácter.

Se proyectaron con este fin: para las paredes del piso superior, madera al exterior y revestimientos interiores de aislantes livianos y una cubierta cuya pendiente permite tratarla con materiales del tipo del fibrocemento.

En la planta social las paredes que dan a la terraza fueron substituidas por puertas vidriadas corredizas, que permiten unificar el ambiente interior y la terraza sin obstaculizar la visión. Sobre esta parte vidriada, la planta alta se proyectó con un saliente para protegerla de los rayos solares.⁷⁵

Es notable la libertad manifiesta en la toma de partido, en la composición del proyecto, su volumetría y, sobre todo, en la elección de los materiales constructivos, a los que se le asigna la función de apoyar

el "carácter" de la obra, asociado a la levedad y funcionalidad técnica de la navegación a vela.

Tratándose de un tipo de programa arquitectónico que socialmente podría suponer implícitas asociaciones simbólicas "de clase", más aún teniendo en cuenta un antecedente tan fuerte como el edificio del Yacht Club Argentino en el puerto de Buenos Aires (Eduardo Le Monnier, 1913-1915), la propuesta permite inferir que hacia el final de su carrera el maestro Karman permitía estas aperturas a lenguajes y materialidades no tradicionales en los trabajos de sus discípulos. Sin embargo, en la memoria descriptiva el alumno da cuenta de la "jerga" academicista que persistía y aún se empleaba en las aulas, producto de décadas de enseñanza a la Beaux Arts, es decir, al modo de la academia francesa. Por ejemplo: "ligereza y carácter" son dos términos que conviene analizar en su utilización. Lo haremos apoyándonos en las definiciones de Quatrèmere de Quincy, un referente ineludible por su gravitación en las tradiciones académicas.

Ligereza (légèreté): para Quatrèmere, el efecto de la ligereza sobre la arquitectura "se manifestará de tres modos; a saber, aquellos de la *construcción*, aquellos de la *disposición*, aquellos de la *proporción*".⁷⁶ Williams propone una estructura liviana en razón de que sería montada sobre pilotes, por lo tanto obedece al imperativo de la construcción, pero al asumir

[76] DE QUINCY, Quatrèmere. *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. París: Librairie d'Adrien Le Clere et Cie., 1832. TII, p 59. Consultado en: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. [Traducción propia].

Texto original: "se manifesterait par trois moyens; savoir, ceux de la *construction*, ceux de la *disposition*, ceux de la *proportion*."

[75]. Ibid.: 142

que ello resultará en un factor de “carácter”, en consecuencia apela también a la ligereza en la “disposición” y en la “proporción”. De algún modo, intuye que en la ligereza se encuentran las nuevas formas y en el carácter la tradición, fundiendo en su proyecto lo modernista y lo *Beaux Arts*.

Carácter (*caràctere*): mencionando el significado del término en su etimología griega (grabar, imprimir), Quatrèmere indica que “significa, literalmente, una marca, un signo distintivo de cualquier objeto”.⁷⁷ Dentro de las posibles interpretaciones, el sentido que se aproximaría a la intención de Williams en su uso, estaría dado en el orden de la originalidad y de la expresión de la “naturaleza particular del edificio”.

En el proyecto comenzaban a insinuarse algunos temas que posteriormente irían cobrando importancia en su trabajo y que serían recurrentes en sus propias explicaciones en las que prevalecen términos tales como la libertad de las formas en el espacio, la disposición de la arquitectura sobre la naturaleza, decidiendo y regulando cómo se establece la relación interior-exterior, la flexibilidad en el uso, la experimentación con la materia constructiva y el control de la incidencia del sol.

En el último año de carrera participó en un concurso que se realizaba por primera vez en la escuela al otorgarse el premio “Ingeniero Enrique Álvarez de Toledo”, promovido por iniciativa del Ingeniero Belisario Álvarez de Toledo, profesor del tercer curso de Construcciones.

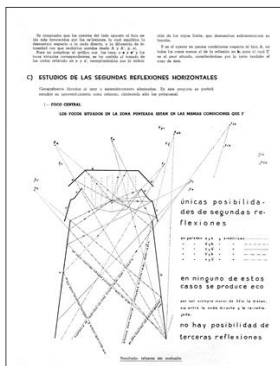
El certamen se centraba en el propósito del “estudio de los fenómenos acústicos relativos a la Arquitectura”.⁷⁸ El objeto del concurso consistía en el proyecto de “Una sala de conciertos” y se realizó en forma análoga a las competencias de Luminotecnia que ya se llevaban a cabo en la Escuela, “...es decir que con la base de un esquicio previo realizado sobre el tema del concurso, se desarrollaron posteriormente los trabajos en su doble aspecto: la solución arquitectónica y la dilucidación de los problemas acústicos que ella planteaba”.⁷⁹ La propuesta general del edificio incluía todas las funciones complementarias y en los casos de la sala (con capacidad para “600 auditores” repartidos en dos plateas) y del escenario debían estudiarse todos los aspectos referidos a las condiciones acústicas: forma, distribución espacial y materiales debían obedecer a los cálculos realizados para estudiar las reflexiones del sonido y la absorción de los materiales propuestos, en distintas condiciones de uso (a sala llena, semivacía o vacía).

Un jurado constituido por profesores de la Escuela, al que se agregó un técnico de sonido de la compañía RCA Víctor, otorgó el primer premio al trabajo presentado por el alumno Miguel Devoto, en tanto que Amancio Williams obtuvo el segundo lugar. Los proyectos completos de los premiados, incluyendo sus cálculos, estudios, planos y detalles, fueron publicados en *Revista de Arquitectura*, con lo que es posible apreciar los análisis realizados; al no haberse reproducido los juicios del jurado resulta difícil estimar el criterio adoptado para definir el orden de mérito ya que,

[77]. Ibid. T I, p 302. Texto original: “il signifie au sens propre une marque, un signe distinctif d’un objet quelconque”. (Traducción propia).

[78]. *Revista de Arquitectura*, (253): 42-48. Buenos Aires: enero de 1942.

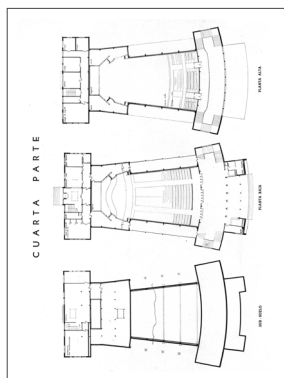
[79]. Ibid.: 42



Amancio Williams. Estudio de reflexiones y compensaciones acústicas según el método de Lyon. Segundo premio concurso "Ingeniero Enrique Álvarez de Toledo. *Revista de Arquitectura* núm. 253 pp. 42-48. Buenos Aires: enero de 1942.



Amancio Williams. Diseño acústico que servirá de base para el posterior desarrollo de la "Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio". Segundo premio concurso "Ingeniero Enrique Álvarez de Toledo. *Revista de Arquitectura* núm. 253 pp. 42-48. Buenos Aires: enero de 1942



Amancio Williams. Plantas del proyecto para concurso sobre acústica. Segundo premio concurso "Ingeniero Enrique Álvarez de Toledo. *Revista de Arquitectura* núm. 253 pp. 42-48. Buenos Aires: enero de 1942

además, en lo arquitectónico presentan importantes similitudes. En el caso de Williams, cuyo trabajo aparece en el número de febrero de 1942, a juzgar por la exhaustiva documentación presentada en forma de planillas y fórmulas, sin duda pudo aplicar conocimientos de cálculo matemático obtenidos en los estudios de ingeniería.⁸⁰

En contraste con la información aportada por el proyecto ganador, que es descriptiva y técnica, Williams propone antecedentes y una serie de conceptos y propósitos, entre los que se destaca el de "conseguir el máximo posible de uniformidad en la intensidad de sonido para todos los oyentes".⁸¹ Sin saberlo, estaba iniciando una investigación que continuaría más adelante con importantes resultados.

Declara haber tomado como antecedente el "método de Lyon, empleado en la sala de Helsingborg",⁸² al que pone a prueba y se propone mejorarlo. Alude al método ideado por Gustave Lyon (1857-1936), un francés especialista en acústica vinculado con la reconocida casa Pleyel, para la que desarrolló instrumentos musicales y diseñó la "Sala Pleyel" (París, Francia, 1925), famosa por su calidad acústica. Desarrolló el método que lleva su nombre, basado en la reflexión del sonido en la concha acústica del escenario, que se proyecta hacia la sala.

Lyon asesoró a importantes arquitectos, entre ellos a Sven Markelius, con quien desarrolló la citada sala de Helsingborg (Helsingborg, Suecia, 1932).

En la revista *Casabella* n. 63, de marzo de 1933, Giuseppe Pagano había valorado el proyecto para Hel-

singborg: "La 'clasicidad' de Sven Markelius es una lección que los arquitectos no pueden despreciar: porque su modernidad, extrema y rigurosa, tiene el tono perdurable del arte, y no de las modas pasajeras del gusto".⁸³ Además, respecto de la sala que motiva el artículo, destaca:

Esta instalación se realizó de acuerdo con los principios de Gustave Lyon, conocido como el constructor de la Sala Pleyel de París. El principio para obtener una acústica efectiva por medio de una superficie reflectante fue aplicado en ambos casos, pero los detalles de las dos construcciones son muy diferentes entre ellos, porque los puntos de partida han sido muy diversos.⁸⁴

Sin duda el ejemplo era bien conocido, pero es probable que Williams no se hubiera enterado de un dato importante: Lyon también había asesorado a Le Corbusier en la acústica de la Sala de Asambleas del proyecto de concurso para el Palacio de las Naciones de Ginebra (1926-1927), detalle que seguramente también habría usado a su favor como justificación del antecedente utilizado.

Sin embargo, es probable que el proyecto de Le Corbusier sí le resultara conocido, hay una similitud notable entre ambas propuestas para la sala, aunque presentando los volúmenes en sentido inverso: el cuerpo anterior en el proyecto de Le Corbusier-Pierre

[83]. PAGANO, Giuseppe. Un palazzo per concerti a Helsingborg. *Casabella* [63]. Milán, marzo de 1933. Reproducido en: DE SETA Cesare [Comp.]. *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il fascismo*. Milano : Jaca Book, 2008. (Primera edición italiana Laterza, Roma-Bari, 1976). Texto original de la cita: "La 'classicità' di Sven Markelius è una lezione che gli architetti non possono trascurare: perché la sua modernità, così estrema e rigorosa, ha il tono durevole dell'arte, e non i modi passeggeri del gusto". p. 111, [Trad. propia].

[84]. Ibid.: p. 109.

[80]. *Revista de Arquitectura*, (254): 22-96. Buenos Aires: febrero de 1942.

[81]. Ibid.: 82

[82]. Ibid.: 87

Jeanneret es cóncavo y en el de Williams convexo, en tanto que la sala en el primero se amplía hacia atrás y en el segundo se estrecha, mientras que el corte resulta semejante (aunque difiere en el escenario por detalles incorporados por Williams en su afán por mejorar el sistema).

En su trabajo avanza críticamente sobre el método de Lyon diciendo: “este método fue utilizado en la sala de Helsingborg. Aunque sólo consigue una **solución parcial**, ofrece interés aplicarlo a esta sala para mostrar sus ventajas e inconvenientes.”⁸⁵ A través de gráficos y cálculos matemáticos concluye: “**Lyon sólo trató la sección vertical correspondiente al escenario**, [...] Como se ve Lyon consigue **únicamente** equilibrar entre sí las ondas reflejadas, por el perfil vertical, pero sólo las ondas reflejadas en la pared del fondo.”⁸⁶

En consecuencia se propone mejorarlo equilibrando:

“NO SOLAMENTE entre sí las ondas reflejadas por la pared de fondo del escenario (Método de Lyon). SINO todas las ondas directas y las ondas reflejadas en: pared de fondo de escenario, pantallas escenario, paneles laterales, techo de escenario y sala. PARA LO CUAL SE HARÁ UN BALANCE COMPLETO DE TODAS LAS ONDAS Y SE ESTUDIA EL PERFIL VERTICAL DEL ESCENARIO Y DE LA SALA QUE COMPENSE TODAS LAS ONDAS.”⁸⁷

El análisis de Williams era acertado, su afirmación se corresponde con un estudio más reciente sobre el proyecto de Le Corbusier, en el que puede

leerse: “Lyon se basa sobre todo en el plano curvado del escenario, aunque como ahora sabemos, el equilibrio se consigue mejor al utilizar también sus paredes laterales”.⁸⁸

Si bien era algo mayor que sus compañeros de curso y acreditaba una experiencia de estudios previos, en la actitud del alumno puede percibirse una elevada autoestima y confianza al interpelar desde su posición la autoridad de un sistema ya acreditado y reconocido. En el informe, a modo de nota y acompañada por un par de esquemas elementales, se lee:

El sistema del autor, que, al extenderse a todas las ondas directas y reflejadas, marca un progreso considerable sobre el de Lyon que sólo compensa entre sí las de reflexión vertical, podría llegar a conseguir una uniformidad máxima, imposible de alcanzar en una sala como se concibe actualmente, por medio de perfiles y plantas de salas de concepción totalmente diferente y nueva.⁸⁹

Ese croquis, que en el conjunto de tablas, diagramas y detalles prácticamente pasa desapercibido, define un proyecto de largo aliento que Williams iniciaría apenas recibido de arquitecto, y que va a resultar en un producto que se destacaría como genuina invención: la Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio.

[88]. DAUMAL I DOMÈNECH, Francesc. La acústica de la Sala de Asambleas del Palacio de las Naciones de Ginebra, de Le Corbusier. *Informes de la construcción* (Vol. 45 núm. 430), 56. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, marzo/abril de 1994.

[89]. *Revista de Arquitectura*, (254): Op. Cit., 91.

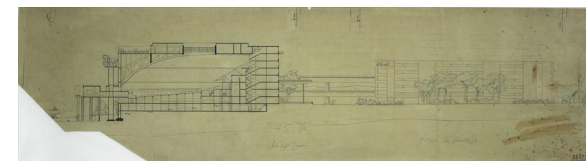
[85]. *Revista de Arquitectura*, (254): Op. Cit., 87. Nota: negritas en texto original.

[86]. Ibid. Nota: negritas en texto original.

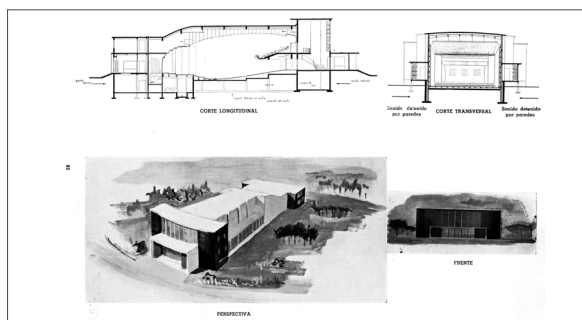
[87]. Ibid. Nota: mayúsculas en texto original.



Le Corbusier. Proyecto para el Concurso para el Palacio de las Naciones en Ginebra. Fuente: Fundación Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr>



Le Corbusier. Corte de la sala del Palacio de las Naciones en Ginebra. Fuente: Fundación Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr>



Amancio Williams. Cortes, vista y perspectiva para concurso sobre acústica. Segundo premio concurso "Ingeniero Enrique Álvarez de Toledo. *Revista de Arquitectura* núm. 253 pp. 42-48. Buenos Aires: enero de 1942

Invención y cultura técnica

"crear nuestra época en orden al bien, implica en cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica..."

Amancio Williams, 1949

En términos generales, podemos decir que la primera mitad del siglo XX fue notablemente fecunda en desarrollos vinculados con la tecnología, potenciados por una imaginación técnica ubicua puesta al servicio de invenciones de todo tipo y un pensamiento filosófico dispuesto a interpelar el tema. Solo considerar que el período puede abrirse con un acontecimiento histórico, el primer vuelo con motor de los hermanos Wright en diciembre de 1903 y que solo medio siglo después, en 1952 entraba en servicios el De Havilland Comet, primer avión comercial a reacción, da una idea de la aceleración de los adelantos producidos en el campo de la aviación en ese medio siglo y sus implicancias en el uso civil y militar atravesando dos guerras mundiales, que impulsaron a grandes saltos estos y otros avances.

O también, en el mismo sentido, que en 1908 Henry Ford iniciaba la producción en cadena de montaje del Ford modelo T, logrando así diseminar el primer automóvil a una escala global y precipitar los procesos de una industria que en pocas décadas cubriría el mundo de vehículos cada vez más veloces, confortables, seguros y eficientes. Por poner solo un ejemplo local, en 1925, pocos años antes de la sanción de la Ley de Vialidad número 11.658 (promulgada en octubre de 1932) Argentina contaba con unos escasos 2.000 kilómetros de caminos de tránsito permanente y algo más de 160.000 automóviles, mientras que para 1944 se habían elevado esas cifras por arriba de los 30.000

kilómetros y unos 450.000 automotores, lo que muestra la necesidad de satisfacer una demanda de extensión de la red caminera debido al rápido crecimiento de la motorización de la población, acompañado por infraestructuras, servicios y arquitecturas complementarias, que fueron ampliando las fronteras de la modernización en el territorio, promoviendo el desarrollo de la urbanización y profundos cambios en las pautas de consumo, entre otras transformaciones.⁹⁰

Amancio Williams crece y llega a la adultez en esas décadas vibrantes, fascinado por aviones y automóviles que mejoran sus performances a veloces y grandes saltos tecnológicos, y construye su imaginario técnico en una Buenos Aires estremecida por el pulso de una modernización palpable en sus construcciones y productos culturales, tanto como en el despliegue inventivo de miles de porteños de arraigo y recién llegados provenientes de otras naciones, que se interesan por las innovaciones técnicas: el cinematógrafo, la radio, el automóvil, los aviones, un heterogéneo conjunto de máquinas, motores y electricidad configurando un mundo nuevo. Distintas anécdotas relatan que en la residencia familiar el joven Amancio Williams, interesado en los saberes prácticos, tenía una estrecha relación con el chofer, que atendía la

[90]. Véase: BALLENT, Anahí, GORELIK, Adrián: País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. En CATARUZZA, Alejandro (dirección de tomo). *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930 - 1943)*. Colección "Nueva Historia Argentina", tomo VII. Buenos Aires : Sudamericana, 2001; BALLENT, Anahí. Kilómetro Cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"* (Tercera serie - 27). Buenos Aires : primer semestre de 2005; WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires : Manantial, 1997.

mecánica del auto de su padre, o el jardinero, “un habilidoso español que cuidaba el jardín de la casa de Belgrano y maestro en las artesanías”,⁹¹ lo que daría muestras de una temprana inquietud por el “saber hacer”.

Como señala Beatriz Sarlo:

Cuando Einstein visita Buenos Aires en 1925, *Crítica*, el diario más popular y al mismo tiempo más moderno de la época, le dedica nueve notas que culminan con una entrevista exclusiva. Cuatro años después, tanto *Crítica* como el nuevo diario *El Mundo* siguen ocupándose de la teoría de la relatividad y recogiendo debates y refutaciones. [...] En el otro extremo de la oferta periodística, el que se dirige a los aficionados y habilidosos que desesperan por mejorar su ‘saber hacer’ técnico, ambos diarios mantienen y renuevan secciones fijas dedicadas a la radio y el automovilismo. En el medio hay de todo.⁹²

De ese ambiente políglota y un tanto caótico deriva incluso la construcción de un imaginario que combinaba las invenciones con logros de superación personal y fantasía tecnológica, que se manifestó en la literatura de, entre otros, Roberto Arlt (él mismo, inventor vocacional) se refleja en los proyectos de Silvio Astier de “El juguete rabioso” (1926) y en el fracasado invento de la rosa de cobre de Erdosain en “Los siete locos” (1929) o la creación fantástica de Adolfo Bioy Casares

en “La invención de Morel” (1940). La circulación de manuales, revistas de divulgación y libros técnicos, presentes en las bibliotecas barriales, academias de imprecisa condición o cursos por correspondencia, a la par de las escuelas técnicas formales y reconocidas, impulsaban el sueño de inventores populares que pretenden dominar la técnica, transformar al mundo con sus invenciones para lograr ascenso social y legitimidad cultural, y hacer fortuna emulando a los Edison y a los Ford arquetípicos.

El inventor es un tipo social en todo occidente, especialmente en Estados Unidos, pero encontrarlo en la Argentina autoriza a imaginar el empuje cultural de la modernización y, sobre todo, de sus mitos, implantados en un país relativamente marginal y, sin duda, intelectualmente lejano del impulso innovador que arrasaba en el norte, pero que no era insensible a una ideología que refutaba el espiritualismo de la élite cultural novecentista con otra ideología, el ‘americanismo’...⁹³

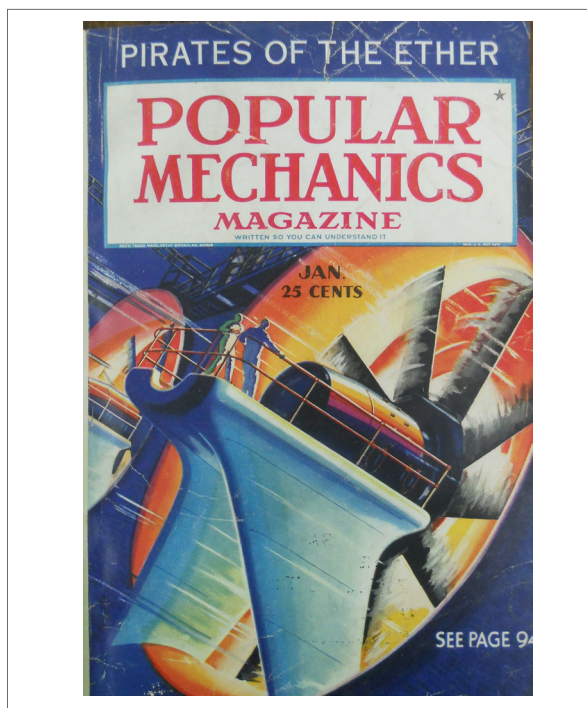
En la casa de los Williams ese contexto de divulgación científico-técnica penetraba cotidianamente, la biblioteca se nutría con esos temas por iniciativa del padre, dando lugar a un hábito que continuaría su hijo arquitecto, quien durante muchos años mantuvo su suscripción a la revista *Mecánica Popular*, siendo este el único medio de salida periódica al que daría continuidad de recepción.⁹⁴ Corresponde entonces una mirada sobre esta publicación, que tuvo vasta circulación en Argentina.

[91]. PANDO, Horacio. Pensamiento y obra de Amancio Williams. En *Cuadernos de Historia* (7: 107). Buenos Aires : Boletín del IAA FADU UBA, 1996.

[92]. SARLO, Beatriz. La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina. Nueva Visión : Buenos Aires, 1992. p 65.

[93]. Ibid. p 89.

[94]. Comentado por Claudio Williams. Entrevista realizada por el autor el 27 de septiembre de 2012.



Popular Mechanics Magazine Vol. 65 núm. 1, enero de 1936. Cubierta.

Se trataba de una revista de origen estadounidense, cuyo nombre original, *Popular Mechanics*, anticipaba literalmente sus propósitos añadiendo en tapa la leyenda "Escrita para que Ud. la entienda". Tuvo su inicio en 1902 y desde 1947 en adelante se imprimió una edición en español para ser distribuida en el mercado latinoamericano. La contratapa de un ejemplar de 1950 daba cuenta de la gran extensión geográfica abarcada y establecía el perfil de su "lector tipo", un lector que seguramente estaría suficientemente informado acerca del organismo de reciente creación (1945) que daba el tono a la agenda política internacional de la posguerra, y así captar el mensaje implícito en el título: "Naciones Unidas..."

El anhelo de noticias sobre el progreso científico y mecánico de la humanidad une a todas las naciones. Es por eso que esta Revista, MECÁNICA POPULAR, es leída en otros países por infinidad de lectores como usted. POPULAR MECHANICS se imprime en inglés, francés y danés, además de la edición en español, MECÁNICA POPULAR. [...] ¿Cuántas personas tienen, como usted, este interés por asuntos científicos y mecánicos que trasciende fronteras internacionales?⁹⁵

Las distintas secciones se ocupaban de temas variados, siempre dentro de un interés general y un lector que se visualizaba como un hombre de cierto conocimiento medio y hábil con las herramientas manuales, aunque siempre se incorporaban artículos de divulgación científico-técnica que funcionaban como una actualización sobre los avances en ese campo

[95]. *Mecánica Popular* (Vol. IV N° 5: contratapa). Chicago, mayo de 1950.

en el mundo contemporáneo y, muchas veces, como anticipos futurísticos. Planos y diagramas para construir aparatos de radiocomunicaciones y otros de electrónica básica, carpintería, mecánica del automotor, soluciones prácticas para el hogar, la oficina y establecimientos rurales, junto a consejos de campamentismo, náutica, caza y pesca, eran habituales en sus variopintos índices.

No faltaban tampoco incursiones en el campo del diseño y la arquitectura: el número de junio de 1948 en español publicaba el artículo *Arquitectura comenzando con el terreno*, en el que se presentaba la obra y el pensamiento de Frank Lloyd Wright con numerosas ilustraciones,⁹⁶ así como el de febrero de 1936 había publicado en la versión en inglés *The Radiant City of the future*, dedicado a Le Corbusier.⁹⁷

"Para sentir el latido del pulso guerrero del Tío Sam, entra en la imponente maravilla de piedra y acero del mundo de los negocios, el Rockefeller Center en la ciudad de Nueva York".⁹⁸ Con esa frase se iniciaba un artículo dedicado al conjunto urbano al que se describía como "una ciudad dentro de la ciudad", en el que no solo se mostraba la pujanza de la nación representada en la obra, sino también se apelaba al espíritu patriótico en tiempos de guerra.

[96]. HICKS, Clifford B. *Arquitectura comenzando con el terreno*. *Mecánica Popular* (Vol. II N° 7: 84-89). Chicago, junio de 1948.

[97]. *The Radiant City of the future*. *Popular Mechanics* (Vol. 65 N° 2: 178-183). Chicago, February, 1936.

[98]. ELLIOT, Allen W. *Boom town in the big city*. *Popular Mechanics* (Vol. 78 N° 5: 50-56). Chicago, November, 1942. Texto original: "To feel the throb of Uncle Sam's war pulse, step into that towering stone and steel wonder of the business world, Rockefeller Center in New York City." (Trad. propia).

Pero las fantasías sobre la ciudad futura también tenían su lugar, en un atrevido cruce entre las predicciones de la urbanística y la fantaciencia, como se aprecia en *The City of Tomorrow*.⁹⁹

En el ejemplar de enero de 1937¹⁰⁰ puede verse una breve nota sobre los gigantescos tanques de combustible con forma de balón ubicados cerca de Port Arthur, al sur de Texas (EEUU), que más tarde (en 1950) se verían en el libro sobre estructuras de Leonard Michaels, asociados implícitamente por su forma con la "Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio" de Williams, ambos reproducidos en la misma página.¹⁰¹

Sin duda, si alguien no podía faltar en las noticias sobre construcciones inventivas, ese era Buckminster Fuller: las casas Dymaxion aparecían tanto como unidad de alojamiento transportable para escenarios de guerra¹⁰² como solución prefabricada para la vivienda permanente.¹⁰³

Los nuevos materiales también eran reseñados con demostración de sus aplicaciones (la arquitectura entre ellas) como muestra la sección especial (Coloroto) dedicada al aluminio en el número de febrero de 1936.¹⁰⁴

[99]. DREYFUSS, Henry. *The City of Tomorrow*. *Popular Mechanics* (Vol. 71 N° 3: 321-327). Chicago, February, 1936.

[100]. Vast "Balloon" Gasoline Tanks Holds 100,000 Barrels. *Popular Mechanics* (Vol. 66 N° 1: 72-73). Chicago, January, 1937.

[101]. MICHAELS, Leonard. Contemporary structures in architecture. Op. Cit. p 125

[102]. Prefabricated Steel-Wall house has Canvas Partitions. *Popular Mechanics* (Vol. 76 N° 2: 27). Chicago, August, 1941.

[103]. Your home of the future. *Popular Mechanics* (Vol. 78 N° 4: 72-81). Chicago, October, 1942.

[104]. Aluminium. The wonder metal. *Popular Mechanics* (Vol. 65 N° 2: s/n). Chicago, February, 1936.

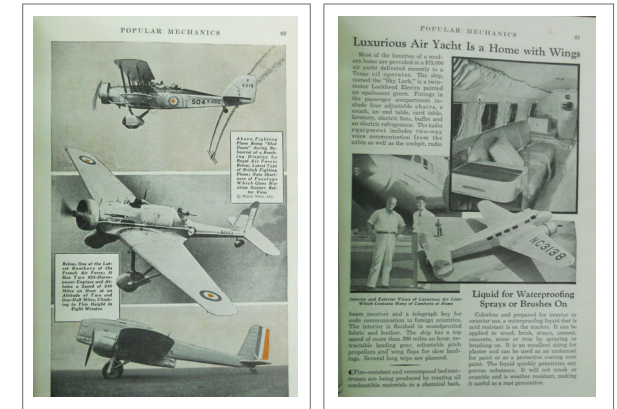
Durante los años de la Segunda Guerra Mundial la revista tuvo una constante presencia de temas relativos a armamento, tecnología de defensa, equipamiento y, entre ellos, la aviación tuvo siempre un lugar destacado. De hecho, también en tiempos de paz los aviones tuvieron sitio frecuente en sus páginas, lo que seguramente fue otro de los motivos para que Williams, interesado en estos asuntos, sostuviera su suscripción a la revista, que contribuyó a configurar su imaginario técnico.

Consultado en una oportunidad por un periodista sobre si recordaba cuando y porqué había nacido su vocación por la arquitectura, Williams respondió: "Es muy difícil definir eso, pero desde muy chico tenía una enorme tendencia a inventar cosas, en relación a la ingeniería y a la arquitectura, y desde muy joven he construido cosas, [...] posiblemente, la inclinación a la arquitectura, mía, nace del ambiente que he vivido yo en esta casa."¹⁰⁵

En una temprana y extensa carta a su cuñado Gabriel Gálvez, en 1943, ensayaba por escrito algunas ideas y argumentos que, de algún modo, serían sus fundamentos en el futuro:

Queremos mostrar cómo el hombre está hoy en condiciones de ganar para sí el espacio y el tiempo, para emplearlos en el campo de lo espiritual. En fin, queremos demostrar que la ciencia de nuestra época puesta en manos del arte puede llegar a cambiar la forma de vida de los hombres dándole un aspecto que responde a una nueva era. [...]

[105]. ANTIN, Manuel. Amancio Williams. Ciclo de TV *Los argentinos*. Buenos Aires, 1967. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0JHqnkV8rYg> - 04'50"

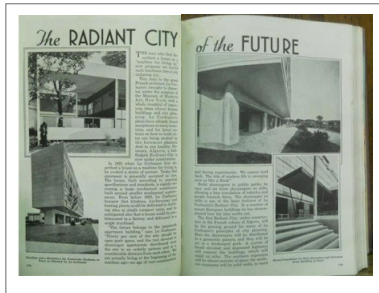


Popular Mechanics Magazine Vol. 65 núm. 1, enero de 1936. Página del artículo "The next war in the air", pp. 66-76

Popular Mechanics Magazine Vol. 65 núm. 1, enero de 1936. Página del artículo "Luxurious Air Yacht is a Home with wings", pp. 66-76



Mecánica Popular Vol. 2 núm. 7, junio de 1948. "Arquitectura Comenzando por el terreno", pp. 84-89.



Popular Mechanics Magazine Vol. 65 núm. 2, febrero de 1936. Páginas iniciales del artículo "The Radiant City of the Future", pp. 178-183



Popular Mechanics Magazine Vol. 78 núm. 5, noviembre de 1942. Páginas iniciales del artículo "Boom Town in the Big City", pp. 50-56



Popular Mechanics Magazine Vol. 71 núm. 3, marzo de 1939. "The City of Tomorrow", pp. 321-327

La técnica de hoy es riquísima y variada y no depende del factor personal sino que está puesta por la ciencia a disposición de quien quiera servirse de ella.

Al crear los ambientes que necesita el hombre de hoy, esta técnica de por sí dará grandes espacios abiertos y cerrados, creará volúmenes bajo la luz con abundancia de formas, todo aquello en una armonía geométrica del mismo orden de la armonía fría de la máquina a la cual es muy sensible el intelecto.

Ganar el espacio es consecuencia de trabajar bien en las tres dimensiones, gracias a la técnica, lo que significa hacer entrar en juego a la naturaleza y a las formas creadas por el hombre. [...]

La expresión arquitectónica y urbanística de este espíritu no podrá ser de carácter local, sino que será una manifestación de carácter general porque la ciencia es universal y por lo tanto la técnica también y por tener el espíritu, que se está formando, en esta época, un carácter también universal...^[106]

Esas primeras aproximaciones tienen claramente dos referencias reconocibles: Le Corbusier (volúmenes bajo la luz) y Giedion (espacio y tiempo). Es de notar que el libro de este último, *Space, Time and Architecture*, se había publicado apenas un par de años antes.

Estas referencias al "espacialismo" se convertirán prácticamente en una muletilla que, sin explicar demasiado, Williams adoptaría para explicar sus proyectos siempre como "formas en el espacio", proponiendo vagamente una asociación con todo aquello que se eleva del suelo y se despliega en las tres dimensiones. La aproximación más precisa a una definición podría ser aquella en que dice: "la característica de mi arquitectura es que es, especialmente, espacial. Es una arquitectura que trata de dejar el suelo libre, de no comprometerlo al suelo, cosa que es muy importante para el planeamiento y para el urbanismo de los hombres."^[107]

Pero ¿cómo definir la aproximación que Williams tendría hacia el mundo de la técnica, y cómo situarlo en una concepción contemporánea de un pensamiento elaborado sobre la misma?

En su conferencia de 1953, *La pregunta por la técnica*, Martin Heidegger propuso: "La concepción corriente de la técnica, según la cual la técnica es un medio y un hacer del hombre, puede, por eso, llamarse la definición instrumental y antropológica de la técnica".^[108] Según el filósofo, esta definición, si bien es correcta, no alcanza a ser verdadera, ya que no desoculta la esencia de lo que está delante, solo hace constar lo evidente y, en ese necesario dar lugar al *aparecer*, llega al concepto de *producir*, en un sentido amplio, definiéndolo como la esencia de la técnica.

[107]. WILLIAMS, Amancio. *La Ciudad que necesita la Humanidad*. Reportaje fílmico por Antonio Carrizo. Buenos Aires : Universidad de Belgrano, 1989. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FeZuKJ6XMPk>

[108]. HEIDEGGER, Martín: *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1997. p 114.

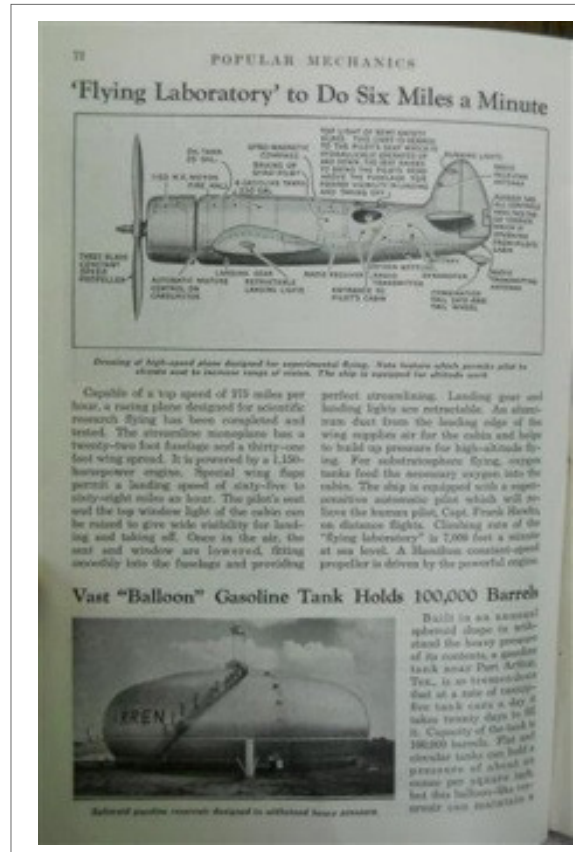
[106]. Correspondencia de Amancio Williams a Gabriel Bunge. Buenos Aires, 19 de septiembre de 1943. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). (Subrayados en el original).

Técnica es un término que proviene del vocablo griego *teckné* (el que aparte de designar el saber hacer de los artesanos remite también al arte, en un sentido poético elevado) y en su relación con el *producir* llevaría a Heidegger a plantear que lo que se esconde detrás de la visión instrumental de la técnica es el *saber hacer*, no un modo de confeccionar algo sino un *modo de saber*:

La técnica no es pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abriría un región ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad. [...] El conocer abre. En cuanto abriente, es un desocultar. [...] Por consiguiente, lo decisivo de la *teckné* no estriva, de ninguna manera, en el hacer y manipular; tampoco en aplicar medios, sino en el citado desocultar. Como desocultar, no como confeccionar, es la *teckné* un producir.¹⁰⁹

Profundizando en su pregunta, Heidegger se planteará el interrogante sobre la técnica moderna proponiendo que, a diferencia de la técnica en su sentido primario, el *desocultar* imperante en la técnica moderna, más allá del *producir* es el *provocar*, exigir a la naturaleza liberar energías para poder acumularlas y explotarlas, es decir, una *imposición* sobre la naturaleza. La ciencia natural exacta, propia de la modernidad, está en la base fundacional de la técnica moderna, será la ciencia moderna la que ponga a la naturaleza en su foco de estudio con el fin de liberar energías y poder acumularlas y explotarlas.

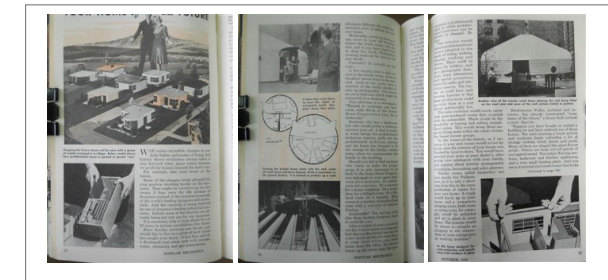
Pero la sospecha de que esas energías podían es-



Popular Mechanics Magazine Vol. 67 núm. 1, enero de 1937. "Vast 'Balloon' Gasoline Tank Holds 100,000 Barrels", p. 72



Popular Mechanics Magazine Vol. 65 núm. 2, febrero de 1936. Cubierta y página del artículo "Aluminium. The wonder metal", pp. 167-177

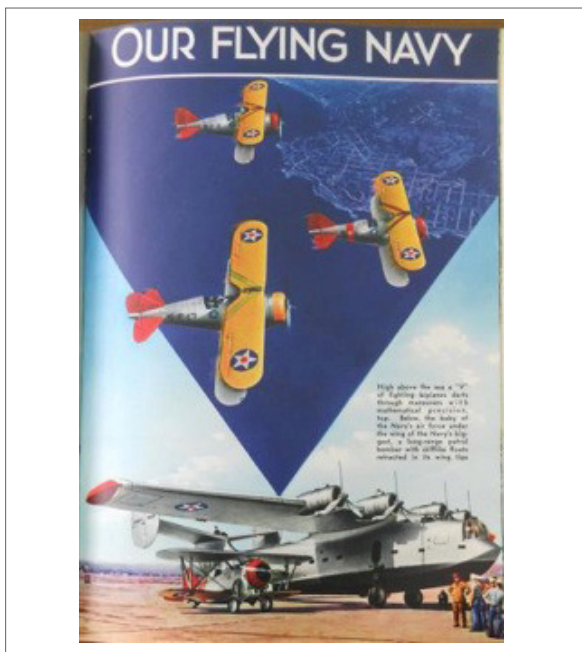


Popular Mechanics Magazine Vol. 78 núm. 4, octubre de 1942. "Your Home of the Future", p. 72-71

[109]. Ibid. 121-122



Popular Mechanics Magazine Vol. 67 núm. 4, abril de 1937.
"How Hughes Broke the Record", pp. 500-507



Popular Mechanics Magazine Vol. 73 núm. 6, junio de 1940.
"Our Flying Navy", pp. 809-827

capar al control humano eran motivo ya de un largo debate que la segunda guerra mundial no hizo más que potenciar. Incluso un entusiasta modernista como Sigfried Giedion (caracterizado por Reinhold Martin como "ghostwriter de los sueños de la arquitectura moderna"),¹¹⁰ en *Modernization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (una investigación realizada en Estados Unidos entre 1941 y 1945 —esto es, en plena guerra— y publicada en 19448) expresaba sus dudas sobre un incierto futuro dominado por las máquinas, enfatizando la necesidad de subordinar la producción tecnológica a lo que llamaba las "necesidades humanas" (un equilibrio entre la satisfacción de los requerimientos biológicos y la adaptación a los constantes cambios provocados por el progreso científico y tecnológico. Como lo expresa Reynhold Martin, "Como muchos de sus contemporáneos, Giedion asoció su sensación de una mecanización desatada con el lado oscuro del progreso científico, extremadamente manifiesta en Hiroshima y Nagasaki".¹¹¹

Por su parte Williams, podemos sospechar, habría tenido una llegada intuitiva hacia la idea de la técnica (declinada de la mecánica) en el sentido heideggeriano del saber hacer, alimentada por sus experiencias y una siempre entusiasta curiosidad hacia aspectos vinculados con los desarrollos técnico - científicos, que lo

llevaban a mantener una posición pre bélica, esperanzadora hacia un horizonte promisorio proveniente del desarrollo de las ciencias y la técnica. "Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad" —había dicho Heidegger— y si algo fue un norte constante para el arquitecto Williams, este fue la búsqueda de la verdad. "Buscar en la técnica su expresión verdadera",¹¹² diría Williams en una nota autobiográfica de 1955 y casi como un latiguillo utilizó esa expresión en una carta a su hermano Mario explicando el proyecto para su casa: "verdadero Estilo", "verdadero arquitecto", "verdadera arquitectura", "arquitecto verdadero".

Su posición frente a la naturaleza es la de contraste, no de mimesis, pone en juego dialéctico a la arquitectura como artefacto, producto de un saber técnico, que en contrapunto con la naturaleza se complementa y completa, del mismo modo que el avión, como otro tipo de artefacto y saber técnico, requiere del aire para su vuelo.

Pero, tal vez, es más posible pensar que su aproximación hacia la configuración de una idea sobre la técnica haya sido a través de las lecturas de Ortega y Gasset, quien por entonces ejercía un fuerte predicamento en la intelectualidad local¹¹³ y que proponía una

[112]. WILLIAMS, Amancio. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p 207.

[113]. Ortega tuvo una relación controvertida con Argentina, país en el que tuvo tres extensas estadías (la más prolongada entre 1939 y 1942). Apadrinado en un principio por Victoria Ocampo y el grupo vinculado a Sur, su ambigua posición frente a la guerra civil española y un paulatino acercamiento a grupos de derecha provocaron un alejamiento de este círculo. Difundió el pensamiento de Heidegger y Spengler y sus propias ideas fueron ampliamente exteriorizadas en publicaciones y conferencias, a las que no solo concurría la intelectualidad, sino también una mayoría común pero interesada.

[110]. MARTIN, Reinhold. The organizational complex. Architecture, Media and Corporate Space. Cambridge / London: The MIT Press, 2003. p. 20. Texto original: "ghostwriter of modern architecture's dream". (Trad. propia).

[111]. MARTIN, Reinhold. The Organizational Complex: Cybernetics, Space, Discourse. Assemblage (37): 102-127. The MIT Press, Dec. 1998. p. 109. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3171358>, accedido 11/12/2014 20:03.

definición más sencilla al pensarla como el conjunto de actos necesarios para “la reforma que el hombre impone a la naturaleza en vista de la satisfacción de sus necesidades”.^[114] Es la reforma de la naturaleza a instancias de la acción humana con fines propios, no siempre en función de satisfacer necesidades sino también en razón de suprimirlas o de disminuir el esfuerzo necesario para darles solución. “La técnica es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto.”^[115] Por lo tanto, la técnica no siempre implica necesariamente objetos, también puede ser un procedimiento, un proceso.

Ese enfoque orientado a una operación activa sobre la realidad para lograr su transformación con el aporte de la técnica, en la mentalidad de Amancio Williams se traduce en una palabra, invención: “crear nuestra época en orden al bien, implica en cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica...”, escribió en el catálogo de la exposición “Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo”, que organizó en 1949, y en esa frase se define su posición.

Desde ese encuadre será que aún en un período de cultura negativa, con gran parte del mundo orientando la tecnología hacia la producción de armamento y condiciones de vida bajo el estatus de la guerra, Williams forje sus esperanzas con “Viviendas en el espacio”, “Casa sobre el arroyo”, “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio”, “Aeropuerto de Buenos Aires”, arquitecturas que pueden admitirse en el

campo de la “invención” y que surgen de un personal trasfondo de especulación sobre el proyecto. En esa misma línea se encontrará en la inmediata posguerra el “Edificio suspendido de oficinas”.

La invención se trata de la creación de algo que antes no existía. Puede tratarse de una cosa, objeto, idea, producto, teoría, para cuya existencia es necesaria la intervención sobre ciertos materiales o materias y su transformación, ya sea a partir de elementos preexistentes o desde cero, e incluso puede llegar a producirse mediante procedimientos no buscados e inesperados.

La invención es consustancial al ser humano. En el mundo griego, la libre imitación de la naturaleza daba origen a lo que se consideraba una invención en el sentido de la producción de algo nuevo, aunque siempre sometida a las leyes naturales. Esa observación llegaría incluso a integrarse a la acepción moderna del término: Quatremere de Quincy, remite a una combinación nueva de elementos preexistentes, bajo la convicción de que “en la obra de arte, no existe *invención* sin la observancia de reglas”.^[116]

INVENCION. Esta palabra, en el lenguaje común, puede tener dos significados: se da el nombre de invención a la cosa inventada, como cuando se dice de una máquina; y se da también el mismo nombre a la facultad del espíritu que inventa, y se dice de un hombre que tiene invención, o que tiene falta de invención.

[114]. ORTEGA y GASSET, José: Meditación de la técnica. En Obras completas [TV 1933-1941: 324]. Madrid: Revista de Occidente, 6ª ed. 1964 [1ª ed. 1947]. p. 324

[115]. ORTEGA y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Op. Cit. p. 326

[116]. DE QUINCY, Quatremere. *Dictionnaire...* Op. Cit. [TII: 23-26].

Nosotros consideramos este vocablo bajo el segundo de los significados dichos.

Invencción es entonces sinónimo de creación en el lenguaje de las bellas artes: estas son similares por una noción común, la que permite definir las de igual modo. Se ha convenido de hecho que el hombre no crea nada en el sentido elemental de la palabra, y que él no hace más que encontrar combinaciones nuevas de elementos preexistentes: lo mismo se dice del inventor; este encuentra semejantes combinaciones.¹¹⁷

Es interesante la perspectiva que ofrecería una primera aproximación filosófica a la relación entre invencción y técnica, proveniente del campo de las ciencias aplicadas:

“Quien quiera entender la esencia de la técnica como tal, debe, por lo tanto, comprender la naturaleza de la invencción. Es en la invencción en donde reside la semilla de la técnica y, por lo tanto, la semilla del precioso fruto del cual se alimenta la vida económica; ésta incluye la obra del espíritu, y como todo aquello que es espiritual es, en su fundamento más íntimo, la realización, la extensión y el desarrollo de una idea externa de la historia.”¹¹⁸

Así se expresaba Eberhard Zschimmer, ingeniero químico alemán (1873-1940) quien publicó *Philosophie der Technik* en 1917 y fue uno de los primeros en referirse en esos términos. De hecho, los pensadores alemanes tuvieron una importante repercusión en la

intelectualidad argentina, incluso en las visiones negativas del problema. La obra de Spengler, introducida al idioma español por Ortega y Gasset, sin ser mencionada explícitamente subyace en el pensamiento de un arquitecto “moderno” como Isaak Stok, quien en las conferencias que dió en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA en agosto de 1948, decía:

Constituye, quizá, el problema fundamental de nuestra época, la lucha entre el hombre y la máquina. La máquina avanza más de prisa que el tiempo mismo, dejando al hombre, su creador, rezagado y confundido. Está amenazada la civilización, lograda a costa de esfuerzos milenarios, plenos de sacrificios y dolores incontables. El vertiginoso adelanto de las ciencias y sus múltiples aplicaciones técnicas, conducen al hombre hacia un peligroso abismo.¹¹⁹

La aprensión de Stok ante el avance de la técnica, es de algún modo tributaria del pensamiento determinista de Spengler y el sentido fáustico que asignaba al desarrollo técnico que impone una irremediable decadencia de la cultura de Occidente:

La cultura occidental en nuestros días está precisamente viviendo una orgía de pensamiento técnico en proporciones verdaderamente trágicas. [...] La naturaleza se agota; el globo terráqueo se sacrifica al pensamiento fáustico de la energía.¹²⁰

[117]. Ibid. p. 23. T

[118]. ZSCHIMMER, Eberhard. *Technik und idealismus* (1920). En MALDONADO Tomás (comp.). *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires : Infinito, 2002. p 235 (Primera edición en italiano Milán : Feltrinelli, 1979).

[119]. STOK, Isaak. *El problema del espacio y de la técnica en el estado actual de la arquitectura*. Córdoba : Imprenta de la Universidad, 1948. p 5

[120]. SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente*. Bosquejo de una morfología de la historia universal (tomos I y II). Traducción del alemán por Manuel g. Morente. Madrid : Espasa – Calpe, 1966. pp 858 - 862

Sin embargo, una visión menos trágica y más abierta a las oportunidades y a las circunstancias que las producen, como la que proponía Ortega y Gasset, tuvo mayor difusión, alcanzando incluso a un público amplio cuando en 1935 llegó a publicar sus notas en el periódico *La Nación*, luego compiladas en el libro *Meditación de la técnica* en 1939. En una posición más contemporizadora, reconocía que el hombre ya no vivía en condiciones de naturaleza sino en una “sobre-naturaleza” por él creada mediante el esfuerzo técnico y por ello decía:

Un hombre sin técnica, es decir, sin reacción contra el medio, no es un hombre. [...] Hombre, técnica y bienestar son, en última instancia, sinónimos. [...] la técnica es, por lo pronto, el esfuerzo para ahorrar el esfuerzo.¹²¹

Si bien no contamos con registros que lo documenten, es probable que Williams haya podido acceder a las ideas emitidas por Ortega en mayor profundidad que mediante las lecturas de sus artículos en *La Nación*, más aún considerando que el español estuvo vinculado con Manuel Gálvez (suegro de Amancio Williams), con quien además polemizaba públicamente.

Entonces ¿qué lugar ocuparían tales concepciones en la actitud de Amancio Williams frente al universo de la técnica?

Tres años de estudios de ingeniería, otros tantos de arquitectura y una directa relación con el mundo de la aviación, sin duda establecen una plataforma calificada para considerar que, como arquitecto, Williams accediera a configurar para sí mismo una elevada “autoestima tecnológica”. Sus proyectos lo ponen en

evidencia y muchos de ellos entran en la categoría de “invención”, destacándose en tal sentido el diseño del elemento básico de estructuras para techos altos: la bóveda cáscara, un elemento al que denomina de ese modo a falta de una terminología más precisa.

También es posible que, sin teorizarlo ni proponérselo, Williams haya participado de una posición cercana a la que planteaba Heidegger acerca de la visión instrumental de la técnica como “el *saber hacer*”¹²² —no como un modo de confeccionar algo sino en el sentido de un *modo de saber*— pero, considerando el contexto cultural que le rodeaba, a partir de la década de 1950 se hace ineludible referir a la figura del filósofo alemán Max Bense, de estrecha vinculación con la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) de Ulm,¹²³ quien, alejándose del pensamiento especulativo para apoyarse en la racionalidad operativa, desarrolló sus ideas acerca de la creación artística basándose en una estética matemática y tecnológica, especulaciones que encontraron adecuado vehículo de difu-

[122]. HEIDEGGER, Martin. *La pregunta por la técnica*. Traducción de Eustaquio Barjau. En HEIDEGGER, Martin. Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. pp 9-37.

[123]. Nota: Max Bense, (1910 – 1990). Filósofo alemán, estudió matemáticas, física y filosofía en prestigiosas universidades alemanas y suizas, y desarrolló el principal tramo de su carrera académica en Stuttgart, donde fue el promotor de un círculo de intensas actividades vinculadas al arte, la producción cultural y la investigación, particularmente orientada al empleo de la tecnología en los campos antes mencionados. Su pensamiento abrevó en las fuentes del positivismo e indagó en las corrientes estéticas de su tiempo tratando de relacionar las manifestaciones espirituales con las ciencias exactas, a través del par arte / tecnología.

[121]. ORTEGA y GASSET, José. Op. Cit. pp 236 - 333

sión en las páginas de *Nueva Visión* (nv),¹²⁴ revista que nucleó los intereses de renovación en las artes plásticas, música, diseño y arquitectura de esa generación, y en cuya gestación y producción se encontraban involucrados varios amigos de Williams, con quienes compartía fuertes afinidades en esos campos.

La publicación del artículo de Bense “Filosofía de la técnica”, en el número ocho de nv,¹²⁵ viene a fijar posición no sólo de su pensamiento sino, por extensión, en gran medida también del espíritu que venía animando a la revista y al amplio grupo de referencia que la sostenía. En el mismo refiere que desde 1945 se advertía un marcado interés por temas referidos a la técnica en diversas publicaciones, observando una rigurosidad creciente en sus abordajes. Esta situación le lleva a afirmar que se podría estar configurando una nueva disciplina filosófica, la “filosofía de la técnica”.

[124]. Nota: Nv Nueva Visión fue fundada en 1951 por Tomás Maldonado (quien fue su director hasta 1954) junto a Alfredo Hlito y Carlos Méndez Mosquera. De aparición trimestral, su último número fue el N° 9, de diciembre de 1957. En su consejo de redacción participaron, entre otros los arquitectos Juan Manuel Borthagaray, Jorge Goldemberg y Horacio Baliero. Se identificaba con el llamado Arte Concreto, en la idea de “unidad de las artes” que tiende a romper con la tradicional visión jerárquica promulgada por la estética, como también con la jerarquía Arte / técnica, o artes mayores / artes aplicadas. Seguía las ideas difundidas por los emigrados alemanes en USA (Moholy Nagy y la New Bauhaus) y de Max Bill en Suiza (Gute form). La clave consistía en extender la “buena forma” al mundo cotidiano, en la búsqueda de un “urbanismo integral”. En los últimos años hubo una importante revisión historiográfica en torno de esta revista: véase bibliografía citada de autores tales como Alejandro Crispiani, Federico Deambrosis, Verónica Devalle, María Amalia García, Andrea Giunta, Laura Malosetti Costa, entre otros.

[125]. BENSE Max: *Filosofía de la técnica*. Balance de una disciplina. *Nueva Visión* (8): 25-27, Buenos Aires, *Nueva Visión*, 1955.

Estableciendo una definición genérica para la filosofía, como una ciencia que “fija nuestras relaciones con la situación vital y espiritual”, dice:

es preciso entender la aparición de una filosofía sistemática de la técnica (en el sentido de la filosofía natural clásica y moderna y en consonancia con ella). Su tarea más general es la exposición y crítica de nuestra situación vital y espiritual en un mundo que puede denominarse realidad técnica o esfera técnica. Su investigación más especial se orienta a cuestiones de teoría de la ciencia que se plantean dentro de las especialidades técnicas, y asimismo a la determinación categorial y existencial de la técnica en relación con la naturaleza (y con el arte).¹²⁶

Luego de un breve repaso histórico en el que señala el tardío interés del pensamiento filosófico sobre la técnica, enumera algunas obras contemporáneas destacando que “en todas esas publicaciones, la filosofía de la técnica especulativa es reemplazada por una filosofía de la técnica exacta”¹²⁷ y señala que “en cierto aspecto, la esfera de ser de lo técnico es mayor que la esfera de ser de la naturaleza o del espíritu tomadas por separado. La esfera de lo técnico rebasa, por decirlo así, los dominios de la naturaleza y del espíritu.”¹²⁸

De lo dicho, se desprende que lo técnico es esencial al hombre mismo y aparece como posibilidad de sobrellevar las deficiencias de lo natural (esfera de “lo dado”) para lograr las necesarias adaptaciones que aseguren un ambiente más adecuado para la

[126]. *Ibíd.* p. 25

[127]. *Ibíd.*

[128]. *Ibíd.* p. 26

vida (esfera de “lo hecho”). Es en este sentido, en el que lo técnico resulta esencial al hombre para sobrellevar sus necesidades ante lo natural, se establecen enlaces con el dominio del arte y rescata la figura de Max Bill; en su libro *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, publicado por Nueva Visión en 1957 diría: “El nuevo concepto de forma, tanto técnico como estético, que inauguró Max Bill, adquiere esta suerte de justificación ontológica. Nos es lícito, pues, completar conceptos tan clásicos como el de lo *bello artístico* y el de lo *bello natural*, con la expresión *bello técnico*.”¹²⁹ La gravitación del pensamiento de Max Bill por entonces era muy fuerte no solo en Argentina sino también en Brasil,¹³⁰ y la circulación de sus ideas produjo una corriente estética de intercambios fluidos entre artistas y arquitectos de ambos países.¹³¹

Bense también establece otra condición del ser y existencia de la técnica como “invención”, diciendo: “por lo menos, ontológicamente, la técnica, en el sentido de estructura técnica y de mundo técnico, no puede entenderse a base de la idea de un modelo, del proceso de imitación.”¹³²

[129]. Bense Max: *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1957. p. 27. Nota: primera publicación de este libro en castellano, tuvo una segunda en 1960. Primera edición en Stuttgart, 1954.

[130]. Véase: DE SOUZA NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. Tesis (Doctorado en historia). Río de Janeiro : Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2008.

[131]. Véase: SCHWARTZ, Jorge. *Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina*. Buenos Aires : Beatriz Viterbo, 2013.

[132]. BENSE Max: *Estética*. Op. cit.

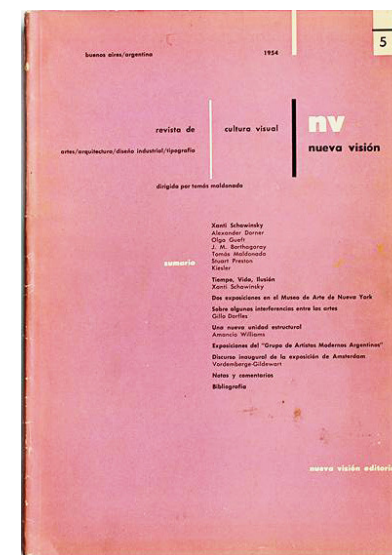
El libro de Bense, si bien aborda una amplia gama de temas, en muchos aspectos se encuentra en total sintonía con el espíritu de aquel artículo publicado en la revista, tal como puede leerse en este pasaje: “...es lícito pensar sin más en una correlación íntima entre arte y técnica, estética y constructividad. En ambos casos no se trata, desde luego, de algo que haya llegado a ser en virtud de un acaecer propio, sino de algo hecho, producido.”¹³³

Evidentemente, la recurrencia en las publicaciones habla de la afinidad de *Nueva Visión* con el pensamiento de Max Bense y, en un diagrama circular, con la “buena forma” de Max Bill. Cuestiones como la objetividad, lo concreto, la matemática y los instrumentos de la ciencia y la técnica, incorporados al campo del arte y extendidos al mundo del diseño y la arquitectura, no hacen más que confirmar los intereses enunciados desde la primera nota editorial de Tomás Maldonado que, vista en perspectiva, constituía un manifiesto que resultaría ser el norte orientador de la revista en procura de la “síntesis de las artes”. Si bien más adelante Maldonado plantearía discrepancias respecto del papel reservado al arte por Bill, respecto de la apertura hacia el diseño industrial, por este tiempo estas diferencias, al decir de Alejandro Crispiani, “todavía no han tomado cuerpo”.¹³⁴

Es en ese ambiente de ideas en el que Williams se relacionaba e interactuaba con Maldonado, Hlito y sus colegas que participaban de la construcción de un campo específico para el pensamiento de un diseño contemporáneo, y ponían estos pensamientos en cir-

[133]. *Ibíd.* pp. 25-26

[134]. CRISPIANI, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva*. Argentina y Chile, 1940-1970. Buenos Aires : UNQ / Prometeo, 2011.



nueva visión núm. 5, 1954.

culación. Y en tal contexto intentaba instalarse, legitimándose no tanto a través de la discusión teórica, como mediante la actividad concreta del proyecto de arquitectura y sus implicancias técnicas.

Según Arnold Pacey, "...la tecnología refleja otros propósitos y valores, además de la satisfacción material." [...] "... hay un idealismo que lleva a la búsqueda de *objetivos simbólicos* en la tecnología. Con esto se alude a la búsqueda de logros que no poseen mucho valor práctico, pero que tienen una inmensa *significación* en algún sentido emocional."¹³⁵

Esto otorga la posibilidad de pensar (y pensarse) a la técnica (y a quien la opera) como una capacidad para proyectar el mundo en un sentido amplio, tal como lo propondría Otl Aicher:

...se puede también entender el mundo como proyecto. Como proyecto, esto quiere decir como producto de una civilización, como un mundo hecho y organizado por seres humanos. El mundo visto así es, incluso con una naturaleza preestablecida, un mundo de proyectos, sin exclusión de los proyectos fallidos, en el que la naturaleza entra a formar parte de tal mundo sin otra elección que la de someterse a él.¹³⁶

Es en esa dirección que se plantea la hipótesis de que Williams construyó un ideal en el que la invención devino proyecto amplio y continuo basado en

objetivos simbólicos, en el que la técnica, el "saber hacer", jugó un papel principal en la configuración de su arquitectura, así como de su concepción platónica del mundo moderno. Diría Alan Colquhoun: "la arquitectura pertenece al mundo de las formas simbólicas, en el que los aspectos del 'construir' se manifiestan de una manera metafórica, no literal".¹³⁷ Pero el conocimiento de Williams, asimilado y conjugado en el cruce entre técnica e invención, por sí solo, no alcanzaría a explicar los desarrollos formales de sus producciones, en las que es posible inferir que intervienen otros vectores. Será necesario considerarlos también a partir de referencias provenientes del campo de la plástica, más específicamente de aquellas que proceden del Arte Concreto-Invención, y del sistema de ideas que lo alimentan.

[137]. COLQUHOUN, Alan. Aspectos simbólicos y literales de la tecnología. En. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona : G. Gili, 1978. p. 30.

[135]. PACEY, Arnold. El laberinto del ingenio. Ideas e idealismo en el desarrollo de la tecnología. Barcelona : Gustavo Gili, 1980. pp 11-14.

[136]. AICHER, Otl. *El mundo como proyecto*. Barcelona : G. Gili, 1994. p 171. Nota: Otl Aicher fue uno de los fundadores de la HfG Ulm, uno de sus docentes más destacados e integrante de su junta directiva, y autor de textos y diseños de gran trascendencia.

Iniciaciones

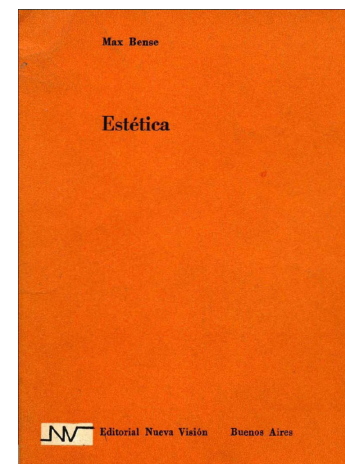
En 1941 Amancio Williams y Delfina Gálvez Bunge (1913-2014) se reciben de arquitectos en la Universidad de Buenos Aires. Ya se conocían antes de ingresar a la Escuela y contraen matrimonio el mismo año en que obtienen su título. Formarán una familia numerosa (ocho hijos) que a Delfina le impedirá ejercer plenamente la profesión. Según ella dijera, trabajó en el estudio “solamente un año o dos porque nos mudamos al Tigre y empecé a tener hijos...”¹³⁸ Aunque distante de la arquitectura desde el lugar del proyecto, seguirá vinculada a través de la escritura, el manejo de la correspondencia de la oficina en diversos idiomas que dominaba fluidamente, y la traducción de textos específicos para publicaciones, entre otras actividades, conservando para su práctica personal la pintura y la literatura, artes en las que también se desempeñaba.

Provenía también de una familia reconocida y destacada en el ambiente cultural. Su madre, Delfina Bunge, era una sobresaliente poetisa que publicaba en español y francés; amiga de Victoria Ocampo y admirada por ella, a diferencia de la Ocampo mantenía cierta distancia con los círculos sociales e intelectuales prefiriendo una actitud más acorde con su profunda fe cristiana. Manuel Gálvez, su padre, provenía de una genealogía enraizada en el país desde la misma fundación de Buenos Aires; prolífico escritor, historiador y promotor de empresas culturales, tuvo una gran y prolongada influencia en la vida literaria del país. Siendo una figura fundamental de la llamada “reacción nacio-

nalista” junto con Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, fue uno de los más importantes referentes del ideario nacionalista católico.¹³⁹

Los primeros años de la vida profesional del estudio Williams - Gálvez (compartida en gran parte con sus primeros colaboradores: César Jannello, Colette Bocara de Jannello y Jorge Butler) están marcados por una fase de fuerte experimentación sobre las condiciones del proyecto de arquitectura, ya sea con un destino concreto o, la mayoría de las veces como propuesta independiente, sin contar con un promotor externo sino desde la decisión de desarrollar ideas que se presentan como alternativas al modo convencional de proyectar, y que se constituyen como invenciones que esperan ser concretadas. Se podría decir que en apenas una década se constituyen los principales lineamientos de la trayectoria de Amancio Williams, cuyos desarrollos posteriores resultan, en gran medida, consecuencia de la intensa producción de ese período.

Podemos entender a esta década en tres etapas diferenciadas: una primera entre 1942 y 1946 en la que se producen proyectos caracterizados por una radical búsqueda experimental, la segunda fracción correspondería al año 1947 que funciona como una bisagra, ya que Williams se establece como referente nacional (es llamado a asesorar al Ministerio de Salud Pública de la Nación) y comienza a proyectarse internacionalmente (se vincula con Le Corbusier a quien visita en su taller en París y en el VI CIAM de Bridgwater es nombrado delegado por Argentina), y la tercera estaría definida



Max Bense. *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Nueva Visión, 1957.

[138]. MÜLLER, Luis y SHMIDT, Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams y Claudio Williams. Buenos Aires, 17 de agosto de 2012.

[139]. Ver el capítulo “Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez” en GRAMUGLIO; María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura Argentina*. Rosario : Editorial Municipal de Rosario, 2013.

por los años que van de 1948 a 1953, en los que coincide el encargo y realización del proyecto de tres hospitales en Corrientes con el de llevar adelante el proyecto de Le Corbusier en la Plata para la Casa Curutchet, mientras que a la vez afronta la organización de la exposición “Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo”, que confirma su definitiva correspondencia con el escenario internacional.

En los primeros tiempos también formó parte de distintas iniciativas, entre ellas el grupo O.V.R.A (Organización Vivienda República Argentina), que funcionó entre 1942 y 1943. Allí participaron el catalán Antonio Bonet (con quien unos años después compartiría la etapa de anteproyecto de los hospitales para Corrientes), Hilario Zalba, Eduardo Sacriste, Ricardo Ribas y Horacio Caminos. Las expectativas estaban orientadas a realizar un estudio integral del problema de la vivienda en el país, llegando a producirse un documento¹⁴⁰ y el estudio de viviendas para el lugar conocido como “Casa Amarilla” en el barrio de La Boca, Ciudad de Buenos Aires.

Por su parte entre otros trabajos que no lograron mayor trascendencia, en 1944 encara un trabajo sobre “Transporte y comunicaciones” y abordajes de planeamiento y urbanismo: “Planeamiento de la Patagonia”, 1943); “Planeamiento de la ciudad de Buenos Aires en relación al país y al continente” (1945); “Planeamiento Regional del Delta” (1947); “Transformación de una manzana céntrica de la ciudad de Córdoba” (1948); “Planeamiento de la ciudad de Corrientes y su región”

(1948); exploraciones que establece como base de posibles futuras encomiendas a generar o, en algunos casos, en vinculación con otros encargos, como “Planeamiento para la organización de la Salud Pública en la República Argentina” (1947), ejecutado en carácter de Asesor Honorario del Ministerio de Salud Pública de la Nación y que, como veremos más adelante, se relaciona con el proyecto de los tres hospitales para Corrientes (1948-1953), así como seguramente éste será la oportunidad para intentar el ya mencionado desarrollo del planeamiento de la ciudad capital de esa provincia y su región. Lo que es doble pensar es que todos estos trabajos de planeamiento regional han ofrecido, mucho más tarde, una base de apoyo para el mega proyecto “La ciudad que necesita la humanidad” (1974-1989), que ocupó sus últimos años y esfuerzos en una utopía signada por la desmesura.

Dos instancias marcaron la relación de Amancio Williams con la construcción en su primera década profesional: como obra excepcional concibe y edifica la “Casa sobre el arroyo en Mar del Plata” (1943-1945, la que debía acompañarse por la “Casa en Parque Iraola en Mar del Plata”, no realizada), y la intervención en la obra de Le Corbusier en La Plata.¹⁴¹ Este último sería un episodio fundamental signado por la relación con el maestro (de respeto y admiración aunque no sumisa y servil, sino en actitud activa y propositiva) y con el Dr. Curutchet como cliente (tensada por la ecuación “perfección del legajo y la ejecución, versus tiempos efectivos para su concreción”).

[140]. O.V.R.A. Estudio de los problemas contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina. Cuaderno 1. Buenos Aires, 1943.

[141]. Véase: MERRO JOHNSTON, Daniel. *El autor y el intérprete*. Op. Cit.

Para comprender ese complejo triángulo, Liernur no solo indagó sobre la conexión entre los arquitectos sino que también trazó un perfil del vértice más filosófico, el del comitente.¹⁴² El Dr. Pedro Curutchet, aunque se inició ejerciendo la profesión en provincias, no era un médico común, se planteaba grandes desafíos para especializarse en técnicas de cirugía innovadoras desarrolladas por él mismo, llegando incluso a inventar y diseñar instrumental específico que implicaba una más adecuada relación entre los procesos de la práctica quirúrgica y la motricidad fina necesaria para su utilización, estimulado por —como lo expresara Liernur— “su convencida actitud de una necesaria colonización de la técnica por el arte”.¹⁴³ Es decir, producía objetos en los que asociaba estructura, forma y función con criterio científico, en un proceso en el que no sólo analizaba la aparatología y los movimientos musculares de las manos del médico en su tarea, sino también los de músicos ejecutando distintos instrumentos, lo que lo llevó a una comprensión refinada de la dinámica de las maniobras y le posibilitó construir un conocimiento que luego volcó en libros, mostrando sus invenciones y explicando sus teorías.

Con tales características en su personalidad, interesada en la ciencia y la tecnología modernas, el trabajo intelectual y los mecanismos de precisión, no resulta extraño que, una vez decidido a regresar a la ciudad de La Plata, donde había estudiado, para instalarse y ejercer, haya buscado primero en el medio local y luego acudido a la máxima referencia internacional, un arquitecto moderno que conciliara con sus expectativas en la instancia de proyectar su casa y consultorio, a los

que imaginaba austera, práctica, sencilla y moderna.

Habiendo adquirido un lote entre medianeras en una situación estratégica (con vistas al parque en el que se insertan los edificios universitarios (la facultad de medicina entre ellos) y con una excelente visibilidad, en junio de 1948 se dirigió al maestro suizo haciéndole llegar su solicitud con un detallado informe de necesidades y expectativas. Le Corbusier aceptó el encargo con la condición de que la obra fuera dirigida por alguno de sus ex discípulos o amigo en quien pudiera confiar, mencionando un puñado de conocidos arquitectos del ámbito rioplatense. Entre ellos, en agosto de 1949 Curutchet se decidió por el que aparecía en primer orden en la lista: Amancio Williams.

En el proceso de ajuste del proyecto Williams mostró fidelidad a los planos enviados desde Francia, aunque propiciando un diálogo de ida y vuelta al considerar que en algunos espacios y detalles podía aportar mejoras, las que eran estudiadas y aceptadas por Le Corbusier si quedaba convencido.¹⁴⁴ Según comenta Claudio, su hijo, se trataba de “un set de planos que tenemos en el estudio en escala 1:50, con todo lo que puede contener eso”.¹⁴⁵ Helvidia Toscano, arquitecta que tuvo el puesto de sobrestante en la obra, llevada por la veneración que mostraba hacia su propio maestro, Amancio Williams, relativizaba diciendo:

Pero si Le Corbusier le hizo tres croquisitos, y todos los planos se hicieron en lo de Aman-



Delfina Gálvez de Williams con su hija Verónica en brazos; Delfina Bunge de Gálvez y Manuel Gálvez, suegros de Amancio Williams, ca. 1944. La foto fue tomada frente al encofrado del arco de la casa para Alberto Williams en Mar del Plata, en construcción. Fuente: AAW.

[142]. Véase: LIERNUR, Jorge F. *La red Austral*. Op. Cit.

[143]. *Ibíd.* p. 381.

[144]. Véase: LIERNUR, Jorge F. *La red austral* Op. Cit. pp. 403 a 411 y MERRO JOHNSTON, Daniel. *El autor y el intérprete*. Op. Cit. pp. 131 a 137.

[145]. MÜLLER, Luis y CODINA, Silvana. Entrevista a Claudio Williams, Helvidia Toscano (Pampa) y Jacobo Saal (Jaco). *Tigre*, 21 de octubre de 2010.



O.V.R.A. Proyecto de conjunto habitacional "Casa Amarilla", Buenos Aires, 1942-1943. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Planeamiento regional del Delta y Plan para el Partido y la Ciudad de Tigre, 1947-1957/58. Fuente: AAW.

cio [...] La honestidad de Amancio era tremenda porque le mandaba todo, y Le Corbusier se hartaba, tenía tal fe en Amancio que 'ya está', le decía, que la hiciera él, pero no, Amancio cada cosa se la consultaba.¹⁴⁶

Los planos definitivos, detallados al extremo y en grandes dimensiones, fueron dibujados en el taller de Williams con rigor y profesionalismo.

Sin embargo, en la fiel transcripción de las dimensiones acotadas por Le Corbusier, algunos desajustes quedaron sin resolver en el paso a la escala real. En este sentido resulta revelador el análisis producido por Liernur respecto de la voluntad de enlace de las líneas horizontales de la nueva casa con las alturas de la composición general y cornisamentos de las antiguas viviendas vecinas, que se manifiesta en las perspectivas de fotomontaje de Le Corbusier. Un detalle que, por imprecisión en la información recibida no coincide con las cotas indicadas, y una vez estas fueron transferidas sin mediación al legajo de obra, delatan esa inconsistencia en la relación de la construcción con el conjunto.¹⁴⁷ No obstante no fue ese el motivo de la decisión de Curutchet de desvincular a Williams en septiembre de 1951, después de dos años y medio de trabajo y cuando se estaban construyendo las losas de la planta superior, sino la marcha de los trabajos que, a su criterio, era de una exasperante lentitud por la atención a los detalles ocasionando un encarecimiento desmedido de un presupuesto que, además, se había visto perjudicado por la crisis económica desatada en 1949, apenas empezado el proyecto.

[146]. Ídem.

[147]. LIERNUR, Jorge F. *La red Austral*. Op. Cit. pp. 411-412.

Pero Williams entre tanto había comenzado con un trabajo de gran magnitud e interés mediante un encargo proveniente del Estado: tres hospitales para la provincia de Corrientes, que vendrían a definir un punto de condensación de sus ideas y la apertura de una nueva etapa.

Hasta entonces, en la secuencia de proyectos propios, la casa de Mar del Plata había sido producto de un emprendimiento familiar, "Viviendas en el espacio y Conjunto de Blocs" (1942-1943) surgió como un encargo que, al no prosperar, se convierte en una exploración sobre el tema de la vivienda y, por su parte, "Obra Buenos Aires A y B", más conocido como 'Edificio suspendido de oficinas', (1946) fue resultado de un fallido encargo que, como en otros casos, actuó como disparador de desarrollos que terminaron excediendo y superando el propósito inicial. Motivados por las búsquedas propias se generaron proyectos como el de la "Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio" (1943), el estudio para una "Vivienda para terreno de 8,66 m." (1943) y el "Aeropuerto para la ciudad de Buenos Aires" (1945).

En suma, en ese tramo final de la primera mitad del siglo, Williams había producido un conjunto de trabajos que rompen el molde usual del proyecto arquitectónico y el modo de concebirlo, pudiendo considerárselos en gran medida como pura invención. Prácticamente todos ellos, sin ser los únicos realizados por el estudio hasta ese momento, fueron publicados en una obra de gran alcance y circulación: *L'Encyclopédie de l'architecture nouvelle - Ordre et climat américains*, de Alberto Sartoris, en 1954.¹⁴⁸

[148]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*. Milán : Hoepli, 1954.

INVENTAR EL LUGAR

Un “canon” para Sartoris

Probablemente uno de los mayores difusores de la arquitectura moderna haya sido el arquitecto suizo-italiano Alberto Sartoris, quien practicó una intensa actividad como propagandista y activista cultural. Estrechamente vinculado a los CIAM, en una exitosa y productiva asociación con el editor milanés Ulrico Hoepli, entre 1932 y 1957 publicó algunos de los libros clave en el proceso de internacionalización de la arquitectura moderna, importantes volúmenes en los que el protagonismo absoluto lo tenía la fotografía: *Gli elementi dell'architettura funzionale. Synthesis panoramica dell'architettura moderna* en el que se usaron 1.135 ilustraciones y cada edición amplió la anterior (1932, 1935 y 1941); las tres versiones de *Introduzione all'architettura moderna* (1943, 1944 y 1949) y finalmente, siguiendo similar principio de panorama visual, los tres tomos en francés de *L'Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (publicados sucesivamente en 1948, 1954 y 1957) en los que se utilizaron 2.230 imágenes, la mayoría de ellas fotografías. Como lo expresa Antoine Baudin, “esas empresas editoriales, inigualables en magnitud y duración, fueron la más importante contribución a la creación de un corpus de referencia definitivo del Movimiento Moderno internacional”.¹⁴⁹ Tal labor monumental hizo visible y puso en circulación más de 2.000 trabajos de arquitectura, producidos por más de 650 arquitectos, ilustrando así el período fundacional de la arquitectura moderna y sus fases posteriores, pero también abriendo la escena a un amplio modernismo internacional, al exhibir casos de países no centrales y ejemplos poco

conocidos que participaron desde la periferia de un canon en construcción.

En ese trabajo descomunal, un tomo dedicado al “Orden y clima americanos” (1954), que como veremos excede ampliamente el continente, se emplearon 800 ilustraciones, de las cuales quince correspondieron a siete trabajos del arquitecto argentino Amancio Williams, en un número equivalente al que se le asignó al mexicano Luis Barragán (aunque ambos muy por debajo de la cantidad concedida a las obras en Brasil del ruso-brasileño Gregori Warchavchik).

Considerando que la edición estaba siendo preparada hacia 1948, es evidente que para entonces Williams era un “recién llegado” a la arquitectura en relación con Barragán y Warchavchik y no podía compararse en productividad acumulada, por lo que sorprende un tanto el espacio asignado a su trabajo en el contexto del libro. Esta condición podría conducir a algunas preguntas, entre ellas: ¿a qué se debe su inclusión tan destacada?, si bien Sartoris organizó su propio canon de la arquitectura moderna ¿cómo se realizó la selección de las obras de Williams y se construyó su propio canon al interior de su propio trabajo?

El formato de libro de arquitectura basado en la ilustración fotográfica no era novedoso, ya desde las últimas décadas del siglo XIX era común la publicación de carpetas con láminas de fotografías en gran tamaño y calidad de reproducción, pero en el ámbito de los arquitectos de las primeras décadas del siglo XX el tipo de “inventarios arquitectónicos ilustrados” resultó un eficaz medio de propaganda y difusión, inserto en una acción programática cuya función era, en gran medida, instalar una arquitectura nueva y lograr un generalizado consenso de aceptación social. Ello tiene



Le Corbusier, Casa Curutchet en La Plata (1948-1955).
Foto: Luis Müller).

[149]. BAUDIN, Antoine (Ed.). *Photography, Architecture and Design. The Alberto Sartoris collection*. Lausanne, Switzerland: Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2005.

un firme antecedente en los *Bilderbüch* que se inician en Alemania con *Internationale Architektur*, de Gropius (1925), que señalará el camino para la serie de los *Bauhausbücher* diseñados por Moholy Nagy. Otros ejemplos tempranos de este modo panorámico de presentación de la nueva arquitectura serán: *Der moderne zweckbau* (Adolf Behne, Munich, 1926); *Bauen. Der neue Wohnbau* (Bruno Taut, Berlín, 1927); *Internationale Baukunst*, (Ludwig Hilberseimer, Stuttgart, 1927); *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Gustav Platz, Berlín, 1927); *Bauen Frankreich* (Roger Ginsburger y El Lissitzky, Viena, 1930); *Die Neue Architektur* (Alfred Roth, Zurich, 1940) y, obviamente *The international Style* (Henry-Russell Hitchcock, Nueva York, 1932), entre otros, de una serie en la que también se inscribe *Gli elementi dell'architettura funzionale*, la antología que Alberto Sartoris publicó con Ulrico Hoepli en Milán en 1932, que fue ampliándose en las sucesivas ediciones (1935, 1941).¹⁵⁰

Sartoris, en su vasta producción bibliográfica sobre la arquitectura y el arte modernos había realizado su *Introduzione alla architettura moderna* (1943 y reediciones en 1944 y 1949) también profusamente ilustrado (utilizando en gran parte imágenes de *Gli elementi*), aunque prevaleciendo un criterio más monográfico y discursivo, en el que desarrolla temáticamente algunos problemas y logros de la arquitectura contemporánea, a pesar de que, como apunta María Isabel Navarro, “el escaso aparato teórico que acompaña a las abundantes imágenes tampoco parece justificar un objetivo tan amplio”.¹⁵¹ En este libro ya se publicaban obras de autores argentinos, entre

ellas, en la edición de 1949, la “Casa-ponte” (Casa-puente) en Mar del Plata, de Williams.¹⁵² Tal como acostumbraba, la última edición amplió y actualizó las anteriores, pasando de 363 páginas y 151 láminas de ilustraciones en las dos primeras, a 575 páginas y 190 láminas en la definitiva.¹⁵³

Respecto de la procedencia de las imágenes, es casi imposible establecerla completamente:

No conocemos tampoco la identidad de los autores del importantísimo elenco fotográfico que es la aportación fundamental de la publicación, ni sus procedencias. En muchos casos el material es remitido por los propios arquitectos, pero también en otros es material procedente de las revistas con las que éstos colaboran.¹⁵⁴

Dada la importancia que adquiere el aparato iconográfico en estas obras, es útil considerar las referencias que se establecen acerca del mismo ya que, en gran medida, coincidirían con el patrón estético de Williams y el modo en que preparaba las imágenes de sus trabajos:

La unidad del producto final viene garantizada por el intenso tratamiento que reciben las fotografías para adaptarse a un concepto iconográfico que muestra paralelismos con la propia concepción del proyecto arquitectónico en Sartoris. Aparte de que en la colección fotográfica existenejemplares de una extraordinaria calidad técnica con cuidados encuadres y un apurado estudio de la luz en exteriores e inte-

[150]. BAUDIN, Antoine (Ed.). Op. Cit.

[151]. NAVARRO, María Isabel (Coord.). Alberto Sartoris. La concepción poética de la arquitectura. 1901-1998. Valencia: IVAM, 2000. p. 141.

[152]. SARTORIS, Alberto. *Introduzione alla architettura moderna*. Milano : Ulrico Hoepli, 1949. p 154

[153]. BAUDIN, Antoine (Ed.). Op. Cit. p. 38.

[154]. NAVARRO, María Isabel (Coord.). Op. Cit. p. 141.

riores, la diversidad estética de las fotografías fue sometida a un proceso de unificación en el que aquellas piezas que no se ajustaban a la idea preconcebida del autor, eran sometidas a reencuadres diversos, eliminando en términos generales todas aquellas referencias que proporcionaban informaciones de escala de los edificios, datos del lugar de emplazamiento, accidentes propios de su localización, o aspectos del entorno urbano o natural en el que se localizaban. En este proceso de manipulación al que fueron sometidas las fotografías originales resulta llamativo el tratamiento que reciben los cielos, reelaborados sistemáticamente para servir de contraste adecuado a los volúmenes puros de los edificios. Los accidentes propios de la ejecución eran eliminados mediante pátinas de grises, que al ser reproducidas mostraban un aspecto de uniformidad irreal. Las superficies adquirirían un cierto carácter de inmaterialidad similar a algunos proyectos dibujados.¹⁵⁵

Pero lo que distinguirá a la serie *L'Encyclopédie de l'architecture nouvelle* respecto de los otros títulos mencionados es su vocación extensiva. La vasta geografía abarcada fue segmentada en grandes zonas geoculturales en términos de "orden" y "clima", procurando expresar una difusa manifestación del espíritu de las mismas. Así fueron publicados *Ordre et climat méditerranéens* (1948, reeditado en 1957), y los restantes, que fueron anunciados inmediatamente, tuvieron retrasos y vieron su salida como *Ordre et climat américains* (1954) y *Ordre et Climat Nordiques* (1957), aunque en la serie se esperaba que el "americano" fuera el tercero.¹⁵⁶

[155]. Ibid.

[156]. Ibid. p 39

La calidad de las fotografías utilizadas, muchas de ellas a página completa, ofrecen una muestra mayúscula de aquella arquitectura que pretendía mostrarse moderna y transnacional, y con sentido de unidad aún en la diversidad. Tal diseminación y relativa coherencia de esta tendencia arquitectónica se encontraría, hipotéticamente según Sartoris, en la racionalidad aportada por un origen europeo mediterráneo.

En *Ordre et climat américains* propone:

"El espíritu innovador que domina la arquitectura subordinada al orden y al clima americanos es de origen europeo, más precisamente mediterráneo, pero se hace necesario inicialmente hacerle justicia ya que consiguió traspasar del plano de la personalidad a la interpretación de temas que no le eran propios."¹⁵⁷

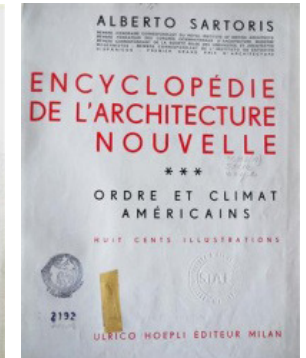
Con un criterio por cierto discutible, en este volumen que contiene más de 800 ilustraciones engloba tanto los ejemplos pertenecientes al continente americano (Canadá, EEUU, México, las Antillas, Panamá, Venezuela, Colombia, Brasil, Perú, Bolivia, Chile, Uruguay, Argentina) como una extensa franja que lo excede hacia el extremo sur de Africa, la India, China, Japón, Australia y otras regiones intermedias.

Respecto de lo específico del continente americano, pondrá el énfasis en el recorte de las regiones de colonización española y portuguesa en favor de

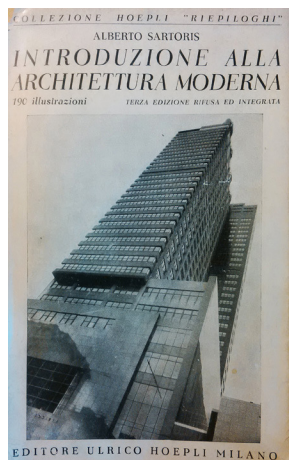
[157]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle - Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 3. Texto original: "L'esprit novateur qui gouverne l'architecture sujette à l'ordre et au climat américains est d'origine européenne, plus particulièrement méditerranéenne, mais il faut d'emblée lui rendre cette justice qu'il est parvenu à transposer sur le plan de la personnalité l'interprétation de thèmes qui ne lui étaient point propres". (Trad. Claudia Shmidt)



Alberto Sartoris. *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale Sintesi Panoramica dell'Architettura Moderna*



Alberto Sartoris. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle Ordre et Climat Américains*. Ulrico Hoepli, Milano, 1954



Alberto Sartoris. *Introduzione alla Architettura Moderna*. Ulrico Hoepli, Milano, 1949, p. 154.



Alberto Sartoris. *Introduzione alla Architettura Moderna*. Ulrico Hoepli, Milano, 1949, p. 154.

"Amancio Williams e Delfina G. de Williams. Casa-ponte a Mar del Plata (Argentina). 1943-1946. Veduta d'insieme. Forma nello spazio costituita nella sua totalità dalla struttura".

su tesis eurocéntrica y mediterránea, destacando la contribución sudamericana:

De la resonante y prodigiosa epopeya hispánica y lusitana, el inmenso y pujante imperio colonial que deriva de su hazaña ha desaparecido. Pero toda la América indiana, de California, de Nuevo México y de la Florida a la Patagonia y la Tierra del Fuego, se ha desarrollado y domina una civilización que ha tomado su propia fuerza del espíritu mediterráneo. Esta civilización, específicamente latina, o española, portuguesa e italiana, ha forjado — en el eje espiritual y creador de Europa — una obra a la imagen tradicional de diferentes nacionalidades y a imagen de la invención.¹⁵⁸

[...]

Considerando sus tradiciones, la arquitectura de la América del Sud representa, en el desarrollo de la arquitectura americana en general, una de las contribuciones más importantes.¹⁵⁹

El análisis histórico repasa la etapa precolombina deteniéndose en las grandes civilizaciones americanas y luego lo hace con la conquista del territorio por parte de españoles y portugueses. En lo que sería actualmente la geografía de Argentina destaca sobre todo las misiones jesuíticas y en especial San Ignacio Miní, aunque al mencionar las ciudades coloniales comete el error de incluir a La Plata en ese contexto. En el conjunto, se aprecia mayor interés en desarrollar temas vinculados con México, Perú, Brasil y, al detenerse en la descripción de la escena argentina de los últimos tiempos, dedica unos breves párrafos —que dada su escasa extensión se transcriben completos— en los que la arquitectura resulta esqui-

Para esta descripción general sobre los orígenes de la arquitectura moderna argentina, no se puede pretender sustituir las funciones de un trabajo histórico propiamente dicho (que además falta realizar) y responder a las exigencias que un trabajo de este tipo está llamado a satisfacer. Tuvimos la intención de incitar a los investigadores a profundizar en un tema tan apasionante. En el momento de su mayor esplendor, las piedras de Argentina han hablado un nuevo idioma mediterráneo. Los materiales de la arquitectura contemporánea, que aún tienen mucho para decir, hoy hablan el mismo idioma transformado. Esto no es hasta que la pintura y la escultura, bajo el análisis de la psicología del arte, bajo las afirmaciones teóricas y bajo las imágenes de la creación, continúan formándose en la escuela de la estética europea y acompañando el esfuerzo para insertarse en sus principios arquitectónicos.

En el campo de la pintura, la Argentina ha sido durante mucho tiempo la vanguardia del continente americano con Emilio Pettoruti, el más sabio de los técnicos, el plástico de la suprema elegancia geométrica, el mago de las luces penetrantes, la antorcha del italianismo. Por otra parte, del examen de un conjunto de obras recientes, se observa que el desarrollo del nuevo arte argentino ha sido hábilmente promovido por el movimiento Madí, el perceptismo del pintor Raúl Lozza (posición teórica y polémica que asocia la forma al contenido), la escultura de Gyula Kósice y Martín Blaszkó, la pintura de Juan de rete y Juan Bay, por citar algunos nombres.¹⁶⁰

[158]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle - Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 21.

[159]. Ibid. p 29.

[160]. Ibid. p 62-63.

Así, elude referirse a la arquitectura, que en el texto general se verá apenas representada en unas menciones dispersas: Wladimiro Acosta (como inmigrante ruso ejemplifica la inmigración europea) y un sistema de prefabricación llamado Lamadrid, de los arquitectos Alfredo Casares y González Gandolfi.¹⁶¹ De todos modos, esto tampoco resulta una cuestión excepcional, ya que una característica del libro es que el discurso textual y el gráfico aparecen escindidos, estableciendo escasas relaciones y mutuas referencias entre sí.

Los ejemplos argentinos que en la sección de imágenes ilustran la muestra son: City Bloc (Wladimiro Acosta) - Plan regulador de la avenida 9 de julio (Carlos María Della Paolera) - Hindú Club (Antonio U. Villar, ya publicado en *Elementi*, p 59), Viviendas obreras Solaire (León Dourge, ya publicado en *Elementi*, p 52 y en *Introduzione* p 92) - Casa de alquiler (León Dourge, ya publicado en *Elementi*, p 51) - Residencia en Olivos (José Luis Ocampo y Rodríguez Remy, ya publicado en *Elementi*, p 53) - Viviendas escalonadas (Amancio Williams y Delfina G. de Williams, colaboración Jorge Vivanco, se trata del proyecto Viviendas en el espacio) - Sala de concierto para 4.000 personas (Amancio Williams) - Blocs de departamentos para obreros (Amancio Williams) - Casa en las afueras de Buenos Aires (Amancio Williams, se trata del proyecto de vivienda para un terreno de 8,66 m) - Edificio de oficinas (Amancio Williams, colaboración de César Jannello, Collette B. de Jannello y Jorge Butler, se trata del proyecto del Edificio suspendido) - Aeropuerto sobre el Río de la Plata (Amancio Williams, colaboración de César Jannello, Collette B. de Jannello y Jorge Butler) - “Casa de un poeta en Mar del Plata” (Amancio Williams y Delfina G. de Williams, se trata de la Casa so-

bre el arroyo. Ya publicado en *Introduzione* p 154 como “Casa-ponte”)¹⁶² - Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires (Eduardo Catalano y colaboradores, ya publicado en *Introduzione* p. 172). También se reproducen varias pinturas de Emilio Pettoruti, una de Juan Bay y una escultura de Martín Blaszko.

Pettoruti, pintor nacido en La Plata, gracias a una beca desde 1913 tuvo un largo período de formación artística en Europa (donde conectó con el movimiento futurista en Italia y con el cubismo en París), conoció a Sartoris en la capital francesa en 1922 iniciando un vínculo con fuertes afinidades estéticas, que se plasmó en la inclusión de las pinturas del artista argentino en sus publicaciones en varias oportunidades y acompañadas por elogiosos comentarios, en un volumen dedicado a su obra en 1952 y, además, en un proyecto para la casa del pintor en La Plata (1938, no construida)¹⁶³ que el arquitecto publicó en *Ordre et climat américain*.¹⁶⁴ Por su parte Pettoruti facilitó los contactos del suizo con Argentina, que se incrementaron a partir de la visita que el arquitecto europeo realizó al país en 1935. Los otros artistas argentinos que se reproducen

[162]. Nota. Respecto de denominación de la Casa sobre el arroyo se da una inexplicable confusión. En *Introduzione alla architettura funzionale* (original en italiano) está puesta como: “Casa-ponte” y en francés en la *Encyclopédie* como “Maison d’un poète” (p 386). Era usual que Sartoris recurriera a su gran colección fotográfica y utilizara las mismas fotografías en distintas publicaciones, aunque en esta ocasión las imágenes son diferentes. Una explicación posible para que se hubiese prestado a confusión la denominación de la obra, podría estar dada por la similitud de la escritura de los términos “ponte” (puente) y “poète” y que, en un descuido en la edición, se haya deslizado tal error de interpretación en la traducción.

[163]. Ver: CRISPIANI Alejandro. Destiempos. Alberto Sartoris y una casa para Emilio Pettoruti. 47 al fondo (2): 65-69, 1998.

[164]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l’Architecture Nouvelle - Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 394-397

[161]. Ibid. p 22

en el tomo dedicado al “clima americano” serían Juan Bay, quien estudió dibujo y pintura en Milán entre 1908 y 1914 vinculándose con el ambiente de los futuristas y al regresar a Argentina en 1949 se sumó al grupo de arte abstracto Madí, y Martín Blaszkó, que habiendo nacido en Alemania llegó a Argentina en 1939, fue protagonista de la fundación de Madí y también se relacionó con los arquitectos del grupo Austral.

La visita de Sartoris a la Argentina en 1935 había sido promovida por el Instituto de Cultura Italiana, organizada directamente desde Italia con el propósito de difundir la nueva cultura emergente en aquel país.¹⁶⁵ A lo largo del mes de noviembre se dedicó a conocer la ciudad y su arquitectura, a relacionarse con profesionales, dictar unas diez conferencias y realizar lo que probablemente fuera para él su experiencia más impactante: un bautismo de vuelo que le haría decir que la fecha del 18 de noviembre de 1935 “quedará inolvidada (sic) en mi mente [...] he examinado la ciudad desde un punto de vista completamente nuevo”.¹⁶⁶ Las conferencias y ensayos dictadas en Buenos Aires al año siguiente fueron publicadas como artículos en *Nuestra Arquitectura*: “El Racionalismo en la Arquitectura”,¹⁶⁷ “Metafísica de la Nueva Arquitectura”¹⁶⁸ y “La Arquitectura Nueva y el Elementarismo Pictórico”¹⁶⁹, así

como otros textos tuvieron cabida en *Sur* y algunas otras publicaciones. En 1939 *Nuestra Arquitectura* publicó su proyecto, realizado con Giuseppe Terragni, para la Ciudad satélite obrera de Rebbio¹⁷⁰ y en 1940, en *Revista de Arquitectura* apareció el ensayo “El arte y la inquietud moderna”.¹⁷¹

Al año siguiente realizó otro ciclo similar en Uruguay, Paraguay y Perú. Siendo que además estos viajes tenían para Sartoris el interés especial por conocer la actividad desarrollada por los arquitectos de los lugares que visitaba, la nueva lista de contactos establecidos entonces se reflejó en la segunda edición de “Gli elementi...” con la incorporación de ejemplos argentinos y uruguayos.

Entre otros artículos suyos publicados en Argentina, los más interesantes fueron “La pintura en Italia”,¹⁷² “Terragni el arquitecto de la síntesis absoluta”,¹⁷³ “Altamira y el arte nuevo”,¹⁷⁴ “Contra la arquitectura orgánica”¹⁷⁵ e “Ideal de la Arquitectura”, publicado en el primer número de *Canon*, en el que expresaba su pensamiento de posguerra:

Ha terminado una época; y otra época comienza.
Estamos envueltos en la más gigantesca muta-

[165]. Ver: CRISPIANI Alejandro. Sartoris, Alberto. En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando (eds.) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires : AGEA, 2004. T V p 39-40.

[166]. SARTORIS, Alberto. Mi vuelo sobre Buenos Aires. *Revista de arquitectura* (181): 2, enero de 1936.

[167]. SARTORIS, Alberto. El Racionalismo en la Arquitectura. *Nuestra Arquitectura* (78): 2-7, enero de 1936.

[168]. SARTORIS, Alberto. Metafísica de la Nueva Arquitectura. *Nuestra Arquitectura* (83): 212-215, junio de 1936.

[169]. SARTORIS, Alberto. La Arquitectura Nueva y el Elementarismo Pictórico. *Nuestra Arquitectura* (86): 324-327, septiembre de 1936.

[170]. SARTORIS, Alberto y TERRAGNI, Giuseppe. Ciudad Satélite Obrera de Rebbio. *Nuestra Arquitectura* (124): 116-127, abril de 1939.

[171]. SARTORIS, Alberto. El arte y la inquietud moderna. *Revista de arquitectura* (239): 619-621, Buenos Aires, noviembre de 1940.

[172]. SARTORIS, Alberto. La pintura en Italia. *9 artes* (3): 29-31, Buenos Aires, junio de 1948.

[173]. SARTORIS, Alberto. Terragni el arquitecto de la síntesis absoluta. *Histonium* (137): 31-32. Buenos Aires, octubre de 1950.

[174]. SARTORIS, Alberto. Altamira y el arte nuevo. *Histonium* (139): 23-25. Buenos Aires, diciembre de 1950.

[175]. SARTORIS, Alberto. Contra la arquitectura orgánica. *Histonium* (140): 55-57. Buenos Aires, enero de 1951.

ción de la historia. No basta ya medir los acontecimientos artísticos y las transformaciones que han acompañado los supremos advenimientos del espíritu y de la humanidad. Hay que afirmar la base de creación para una arquitectura fundada sobre conceptos verdaderamente nuevos. Ha llegado el momento de conquistar nuestra libertad a través de la generosa supremacía del arte.¹⁷⁶

La posterior repercusión internacional de *L'Encyclopédie*, sin duda, contribuyó en gran medida a consolidar la construcción historiográfica del llamado "Movimiento Moderno", y también al prestigio de los arquitectos publicados; aunque también es preciso señalar que la selección final de Sartoris —al menos en lo que respecta a Argentina— se muestra arbitraria y, tal vez, un tanto aleatoria. Resulta injusta con Wladimiro Acosta, de quien solo publica unas perspectivas del City Bloc, con Alberto Prebisch, del que no incluye ejemplo alguno, tanto como con otros arquitectos y obras que hubieran representado cabalmente el estado en Argentina de las tendencias que Sartoris estaba interesado en mostrar. Algo similar ocurre con otros artistas de Madí y Arte Concreto-inventión, por ejemplo.

Repasando el listado de obras y arquitectos resulta evidente una predilección por los trabajos de Amancio Williams, quien cuenta con siete ejemplos, contra dos de León Dourge y uno en cada caso de los demás representados. De este grupo, el que aparentemente llamó más su atención fue el auditorio de Catalano, que se muestra en seis páginas cuando en muchos casos se hizo en solo una o compartiendo ese espacio entre dos o más obras.

[176]. SARTORIS, Alberto. *Ideal de la arquitectura. Canon*. [1]. Buenos Aires : Facultad de Arquitectura y Urbanismo UBA, 1951. pp. 55-66.

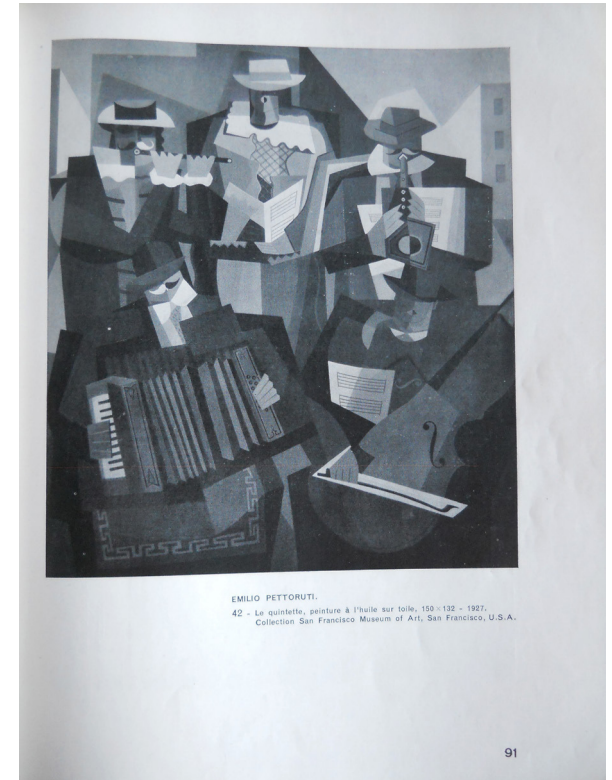
¿Qué motivaba esta propensión de Sartoris a destacar los trabajos de Williams? Seguramente se podría pensar que lo novedoso de algunas estructuras como la sala de conciertos o el edificio de oficinas establecían algunas resonancias con un futurismo que no dejaba de interesarle, también es posible que haya intervenido una intención de remarcar la circunstancia de, ante la vista de un serio candidato a producir grandes logros, adjudicarse el hecho de ser el primero en producir su pasaje de las revistas al libro, hecho que en cierto modo propone una consagración y una presencia más perdurable. Sin embargo, resulta extraño que no le haya dedicado más texto que aquellos que constituyen los epígrafes de las imágenes, como si hubiera faltado una instancia de reflexión sobre lo presentado.

Tanto en términos generales, como al interior de la obra de Williams, la publicación de Sartoris estableció un canon, destacando aquellos trabajos que consideró más valiosos, interesantes y representativos de una tendencia que promovía en su internacionalización. Aunque para el caso de Williams, tal vez éste haya sido producido por él mismo: inventó su propio canon personal al elegir precisamente esos trabajos, que sin duda eran los que mostraban su mejor producción hasta mediados de 1947 en que se establece la comunicación entre ambos y entrega los materiales para su publicación.

El 9 de junio de ese año Williams remitió a Sartoris un envío de fotografías y una explicación de las mismas. La carta decía:

El Señor Emilio Pettoruti me ha pedido que le envíe material para un libro que usted tiene en preparación.

Con la presente le remito algunas fotos de mi trabajo, y una lista explicativa de los mismos.
Hace dos meses Architecture d'Aujourd'hui (edi-



Alberto Sartoris. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et Climat Américains*. Ulrico Hoepli, Milano, 1954. p. 91 Emilio Pettoruti. "Le quintette".

ción sudamericana), debía enviar a usted según mi indicación los dos primeros números, que contienen algunos de mis trabajos. Ellos olvidaron de hacerlo y recién ahora le serán enviados. El cuarto número ya está pronto para salir, en él publicamos el aeropuerto, voy a tratar de hacérselo llegar. Así también le enviaré el número de julio de "Nuestra Arquitectura" dedicado a la obra en Mar del Plata, y un próximo número de "Revista de Arquitectura", dedicado a la obra de mi estudio.¹⁷⁷

A continuación refiere a que tanto *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *L'Homme et l'Architecture* próximamente publicarán algunos trabajos suyos, remite al número de febrero de 1947 de *The Architectural Forum* "en el que publicó algunas cosas" y anticipa que próximamente estará presente con ellos en un par de exposiciones europeas: *L'Exposition de l'Urbanisme et de l'Habitation* en París, "en un stand que el gobierno francés puso a mi disposición" (y agrega que "el Atelier de Le Corbusier tendrá la gentileza de ocuparse del montaje) y en la *Esposizione Triennale de Milan*.¹⁷⁸

Luego de los saludos de cortesía, agrega dos páginas detallando los siete trabajos propuestos, con indicación de sus colaboradores y un muy breve párrafo explicativo de cada uno: "1) Des logis dans l'espace, 2) Des logis dans l'espace - Ensemble de Blocs, 3) Salle de Concerts, 4) Maisons aux environs de Buenos Aires, 5) Maison à Mar del Plata, 6) Aéroport de Buenos Aires y 7) Oeuvre Buenos Aires 'B'".¹⁷⁹

[177]. Correspondencia de Amancio Williams a Alberto Sartoris. Buenos Aires, 9 de junio de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[178]. Ibid.

[179]. Ibid. p. 2-3

Pasarían tres meses hasta obtener una respuesta de Sartoris, mediante una carta fechada el 12 de agosto, recibida el 4 de octubre y respondida rápidamente por la secretaria del estudio en ausencia de Amancio Williams, que estaba transitando su primer viaje a Europa.

En su carta, Sartoris ponía:

Me disculpo por no haber respondido antes a su carta y su envío, pero hace apenas unos días que me han llegado las tres revistas, muy interesante lo suyo, de La arquitectura de hoy.

Encuentro sus obras hermosas y muy personales y por lo tanto las publicaré todas en el tercer volumen, dedicado enteramente a América, de mi "Enciclopedia de la nueva arquitectura", cuyo primer volumen saldrá de imprenta en septiembre.

Si usted puede conseguirme, muy rápidamente, alguna documentación de otros nuevos arquitectos argentinos, me haría un gran favor porque me gustaría que su país pueda ser representado más ampliamente en mi libro.

Encargué, para ganar tiempo, a nuestro querido y gran amigo Emilio Pettoruti de hacerle llegar este mensaje.¹⁸⁰

Al momento de su recepción, Williams no estaba en la Argentina, había viajado con el propósito de concurrir a una reunión del CIAM en Inglaterra y visitar el *atelier* de Le Corbusier en París, como objetivos principales. A Sartoris se le dio respuesta inmediata mediante una misiva emitida desde el estudio, firmada "Secrétaire", en la que se le decía:

[180]. Correspondencia de Alberto Sartoris a Amancio Williams. Lutry (Suiza), 12 de agosto de 1947. AAW GR Carpeta 1 (1943-1948).

Acabo de recibir su carta del 12 de agosto, pero el Sr. Williams está en Europa y yo no puedo resolver nada respecto de los arquitectos argentinos y sus trabajos.

Le envío la dirección del Sr. Williams en París, pienso que usted querrá escribirle directamente.¹⁸¹

Esta última correspondencia explicaría, en parte, un relativo desbalance en la presencia de arquitectos argentinos en relación con mexicanos, brasileños y venezolanos (entre otras nacionalidades) en la *Encyclopédie* de Sartoris. Una suma de retrasos y desencuentros habrían conspirado para que esto suceda, pero también es cierto que, a pesar de haber fallado la solicitud a Williams de que le proveyera “muy rápidamente” de nuevos materiales de colegas argentinos, el hecho de no haber llegado a tiempo y oportunamente con el pedido no justifica el no haber insistido por otras vías, o mediante la solución indicada por la secretaria, de contactarlo directamente en París, sobre todo al apreciar que entre el citado intercambio de correspondencia y la salida del libro transcurrieron unos siete años.

Al menos esta es la historia que puede reconstruirse a través de estas cartas, que exponen algunos aspectos de cómo Sartoris iba construyendo sus materiales de trabajo, y en cierta medida la edición final del libro la acredita: en el caso de la *Encyclopédie*, el episodio relatado podría señalar algunas causas posibles para entender que Sartoris haya representado a la Argentina con ejemplos de los que ya disponía (y había publicado en *Gli elementi dell'architettura funzionale o Introduzione alla architettura moderna*), aportando como

única novedad importante la presencia de Amancio Williams y, apenas como una mención al pasar, el caso de las viviendas prefabricadas de Casares y Gandolfi, que sin duda había levantado del número catorce de *La arquitectura de hoy*,¹⁸² a partir de haberla recibido a instancias de Williams.

Retomando nuestras preguntas, podríamos decir, a modo de respuesta tentativa, que Amancio Williams construyó su propio canon para Sartoris. Según los antecedentes por él mismo elaborados, al momento de seleccionar aquello que quería que fuera exhibido tenía también otros trabajos que podría haber mostrado y sin embargo no los incluyó, tales como una “estructura de techo alto” (1939), la participación en el proyecto de “Casa amarilla” (1943), “Casa en Martínez” (1943), “Viviendas por pisos en Mar del Plata” (1943), “Planeamiento de la Patagonia” (1943), “Casa en Escobar” (1944), “Trabajo sobre transportes y comunicaciones” (1944), “Casa en el campo (Partido de Gral. Pueyrredón)” (1945), “Planeamiento de la ciudad de Buenos Aires en relación al país y al continente” (1945), “Planeamiento regional del Delta” (1947), “Transformación de una manzana céntrica en la ciudad de Córdoba” (1948), “Planeamiento de la ciudad de Corrientes y su región” (1948), “Barco iglesia y para sanidad preventiva para el Delta” (1948), “Barco para catastro sanitario” (1948), entre otras producciones de diseño de mobiliario y objetos.¹⁸³

Es decir que Williams operó conscientemente sobre un conjunto disponible y decidió un recorte de cuáles eran

[182]. Casares-Gonzalez Gandolfi. Vivienda prefabricadas en madera. *La Arquitectura de hoy*. (14): 54-55, Buenos Aires, 1948.

[183]. WILLIAMS, Amancio. En WILLIAMS, Claudio (Ed). *Amancio Williams: obras y textos*. Buenos Aires : Summa+, 2008. p. 216



Alberto Sartoris. “Mi vuelo sobre Buenos Aires”. *Revista de Arquitectura* núm. 181, enero de 1936, p. 2.

La fotografía reproducida presenta la dedicatoria: “a la ‘Sociedad Central de Arquitectos’ in ricordo di una grata ma troppo breve visita. Alberto Sartoris. B.A. nov. 1935”

[181]. Correspondencia del Estudio Williams a Alberto Sartoris. Buenos Aires, 6 de octubre de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1947).



Alberto Sartoris. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et Climat Américains*. Ulrico Hoepli, Milano, 1954. p. 380. "Amancio Williams et Delfina G. de Williams. (Jorge Vivanco collaborateur). Logis échelonnés à Buenos Ayres, Argentine - 1942.

sus trabajos que consideraba más valiosos, los que según su mirada aportaban creatividad e inventiva a problemas usuales, aquellos que intuía que le permitirían penetrar los aparatos de legitimación de la renovación de la arquitectura y así integrarse al mundo de los "seleccionados". Tanto en el listado enviado a Sartoris, como en la incesante correspondencia sostenida con representantes del campo editorial, o de exhibiciones y museos de los principales centros internacionales, se evidencia su tenaz y consecuente invención de "su lugar en el mundo" y siempre, con distintas variantes en la combinación de ejemplos mostrados, lo hace a través de esta selección de trabajos.

Si bien cabe la pregunta sobre aquellos que fueron eludidos, utilizaremos este "canon personal", que se entiende como un "catálogo de auto-representación", para analizar los trabajos que lo componen con el propósito de mostrar a través de ellos los principios que movilizaban la inventiva de Williams, sus recursos de proyecto, intenciones, intereses, y sobre todo algunos motivos que en este primer período establecen una base fundacional, y que en ciertos casos posteriores se confirmarán como una presencia recurrente en la larga duración histórica de su obra. Forzando aún más la maniobra, se le incorporará un ejemplo que no fue incluido: la casa para Mario Williams, a la que llamaremos "la casa ausente" dada su doble condición de ausencia, ya sea en el libro de Sartoris (que implica también su negación en el propio catálogo de Amancio Williams) como en el predio de Mar del Plata en el que debía acompañar a la Casa sobre el arroyo a la que, como su complemento y opuesto, contribuye a explicar, tanto como denota la posición que asumía Amancio Williams como arquitecto.

Así, se tratará de articular el "canon" de obras que Williams construye para Sartoris, como un primer conjunto de trabajos que constituyen puntos de llegada o de condensación de intereses que con el tiempo se constituirán en temas de larga duración, que serán reinventados, reproducidos o transformados para integrarse a nuevos proyectos. La "invención como proyecto" implica una permanente recuperación de temas que le son propios a su imaginario técnico, poética formal e ideario arquitectónico, sobre los que, como en una espiral que a medida que se amplía vuelve a pasar por las mismas coordenadas, Williams va articulando su obra.

Así aparecen y volverán a aparecer cuestiones tales como la concepción de la estructura como constitución y manifestación de la forma arquitectónica, el hormigón armado como material expresivo, la organización de plantas con un fuerte rigor geométrico (y entre ellas una tipología en base a la figura de cuadrados superpuestos y desplazados), la adopción de tecnologías avanzadas y materiales industriales, que serían algunos de los tópicos más frecuentes, a los que, por cuestiones cronológicas, habrá que sumarle el que al momento de responder a la demanda de Sartoris estaba a punto de comenzar a gestarse: los techos altos resueltos con bóvedas cáscara, derivados del encargo para tres hospitales en la provincia de Corrientes.

Viviendas en el espacio Conjunto de Blocs (1942-1943 - 1980)

El encargo de unas viviendas económicas dio lugar a una exploración que tuvo alcances inesperados. Pensadas originalmente para un lote de escasas dimensiones, en el que el desafío era combinar dos locales comerciales al frente con doce viviendas de un dormitorio, el planteo (en el que participó Jorge Vivanco, incorporado al estudio de los Williams), tomó luego vuelo propio al ser motivo de investigación a partir de la idea original: un escalonamiento ascendente hacia atrás, en el que parte del techo de cada unidad (que tipológicamente reinterpreta la casa de planta lineal con galería), se convierte en patio de la siguiente, el que al ser pensado como jardín con suelo natural recupera y multiplica la superficie verde utilizada.

Este procedimiento se convertiría en una práctica habitual en el estudio Williams: tomar un tema como excusa para el análisis y, a través de un proceso investigativo, con el taller funcionando como un laboratorio de ideas, arribar a soluciones innovadoras.

En este caso, movido por la necesidad de explotar al máximo la capacidad de un terreno exiguo, en lugar de superponer las unidades (como podría haber sido la solución habitual para un proyecto típico de casa de renta o, más tarde con el régimen de propiedad horizontal) se buscó el modo de dotar a cada una de ellas de una superficie de expansión, asegurando luz natural y aire libre en la mayor dimensión posible, lo que se logró mediante el recurso mencionado, la superposición parcial ascendente.

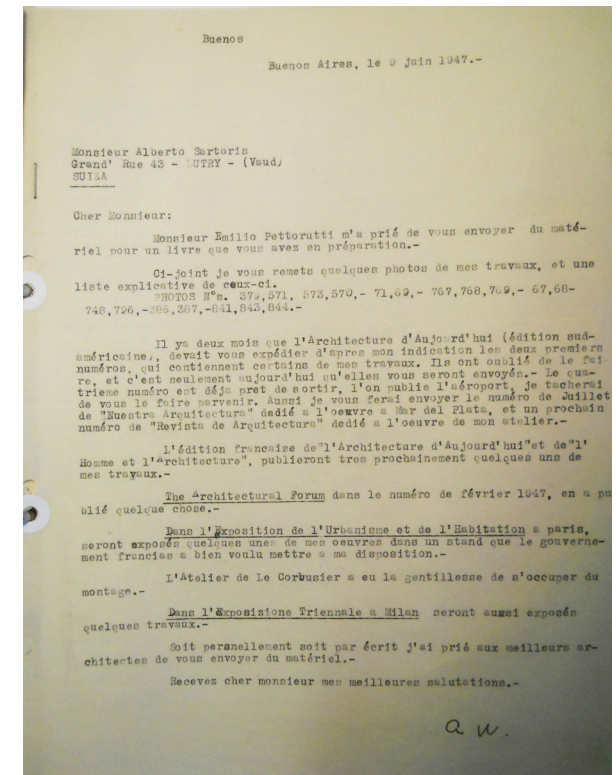
El nombre dado al trabajo expresa el interés central de Williams (que en este proyecto firma junto a Delfina Gálvez de Williams): "Viviendas en el espacio", y se inscribe en una de las expresiones recurrentes en su modo de pensar y denominar sus proyectos, que siempre serán convocados a definirse "en el espacio" y, a

su vez, a generarlo. Por ello, para comprender sus intenciones habrá que recurrir siempre a la sección de corte, la planimetría que define con mayor claridad esa vocación en sus proyectos y que, en este caso, dio lugar a la creación de uno de los cortes más originales que se hayan visto en este tema.

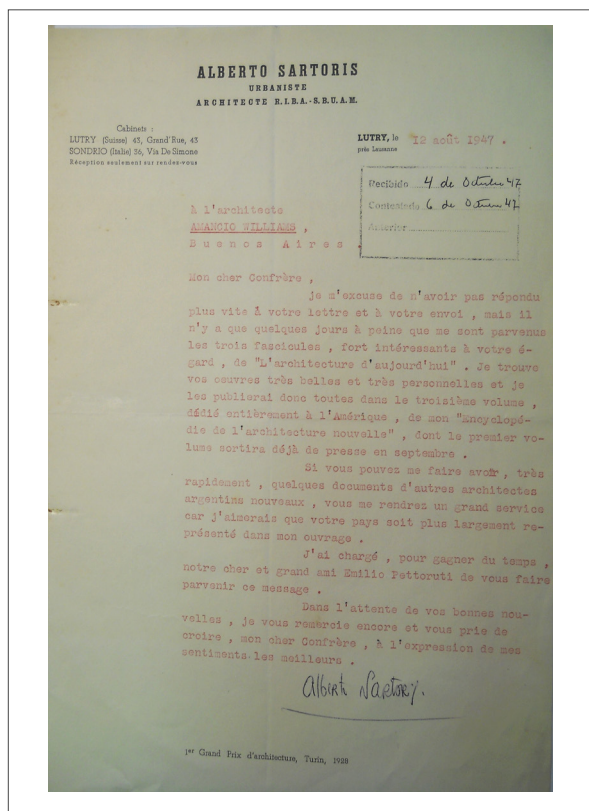
Basándose en el principio inventado para el encargo inicial (que no fue concretado), el despliegue de la idea dio lugar a una dimensión urbanística al extender sus alcances a un "Conjunto de blocs" de unidades más amplias, destinando el espacio inferior generado por el escalonamiento para usos de comercio, garages e infraestructura.

Sin embargo, se resolverá al interior mismo del complejo, una unidad autónoma que, en una muy conocida perspectiva, se muestra en su versión más ambiciosa, generando una urbanidad pionera, de colonos en la extensa planicie vacía de una pampa que se podría tapizar de viviendas hasta ese horizonte interminable y esperanzado, en el que destaca arco iris que invita a pensar en una nueva arcadia, una arcadia urbana y tecnológica, como lo señala en el cielo la presencia de la inconfundible silueta del Concorde.¹⁸⁴ A pesar de la ausencia de indicaciones que permitan fechar la lámina, ese detalle en el dibujo denota que, aunque el proyecto (según se indica en los registros) haya sido generado en la década de 1940, fue perfeccionado y reelaborado en la década de 1970 hasta 1980, siendo una muestra más de la perseverante actitud de Williams, volviendo una y otra vez sobre sus ideas para renovarlas.

[184]. Nota: El Concorde fue un avión a reacción supersónico para el transporte de pasajeros, producido conjuntamente por empresas francesas y británicas. Por su avanzado diseño y desarrollo de ingeniería marcó un hito en la historia de la aviación, voló por primera vez en 1969 y entró en servicio en 1976, manteniéndose activo durante 27 años.



Carta de Amancio Williams a Alberto Sartoris. Buenos Aires, 9 de junio de 1948. Fuente: AAW



Carta de Alberto Sartoris a Amancio Williams. Lutry (Suiza), 12 de agosto de 1947. AAW

En el origen mismo de la primera propuesta ya se anunciaba esa intención de autonomía respecto de la ciudad, a la que niega. Como señala Liernur, “las viviendas actúan también como un dispositivo que, mediante un elaborado artificio, hace que la ciudad existente desaparezca de manera absoluta de la percepción cotidiana”.¹⁸⁵ El mismo Williams declara este propósito al presentar los trabajos, de las “Viviendas en el espacio” diría que se trata de

una casa de renta que se hubo de construir en Buenos Aires en un terreno típicamente urbano de 14,50 mts. por 43 mts., desprovisto de interés arquitectónico por la mezquindad de las medidas que lleva a soluciones tipo, y la fealdad del barrio que ofrece vistas desagradables a las casas que lo sobrepasan.¹⁸⁶

En consecuencia, en el “Conjunto de Blocs” (una adaptación de la idea a un agrupamiento mayor), explicaría, “el ocupante no ve desde su casa más que la franja verde de su jardín en talud y la franja azul del cielo”,¹⁸⁷ expresándolo también explícitamente en un gráfico en el cual la percepción desde la casa es la de ausencia de ciudad. El carácter fundacional que tiene este ensayo es evidente, Williams lo presenta como

“el primer trabajo elaborado en el taller de Amancio Williams, y marca el jalón inicial de una actividad intensa de investigación y creación sobre los problemas y los temas de la téc-

nica como la arquitectura y el planeamiento de una nueva época. El rígido sentido de la intención, el impulso por la convicción de la verdad y un ánimo sin desmayos han permitido al taller de Williams, afrontar alternativas de una época ahogada por la guerra, la especulación y el materialismo, estados poco propicios para trabajar con miras a lo permanente.¹⁸⁸

Todo el proceso constituye una muestra temprana del modo de trabajo que se adoptaría en adelante, con la permanente actitud de explorar más allá de los límites habituales de la profesión, poniendo toda la inventiva en dirección a hacer de cada tema un problema de proyecto y constituirlo en problema de investigación. Este trabajo, del que según Williams, en oportunidad de estar dictando un curso en la Escuela de Arquitectura de la UBA Marcel Breuer dijera: “en esta obra se aprovecha tres veces la superficie del suelo, una vez como circulaciones, negocios, etc., otra vez como viviendas y una tercera como jardín”,¹⁸⁹ se publicó en *L'Architecture d'Aujourd'hui*,¹⁹⁰ *L'homme et l'architecture*,¹⁹¹ *La arquitectura de hoy*,¹⁹² y fue incluido en los libros de Giedion y¹⁹³ Sartoris.¹⁹⁴

[188]. Ibid. p 11

[189]. WILLIAMS, Amancio. Viviendas en el espacio. Conjunto de Blocs. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p 20

[190]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* (16):20-21, 1947.

[191]. *L'Homme et l'Architecture*, (15-16): 33. 1947

[192]. *La Arquitectura de hoy*(12): 11-18, Buenos Aires, 1947.

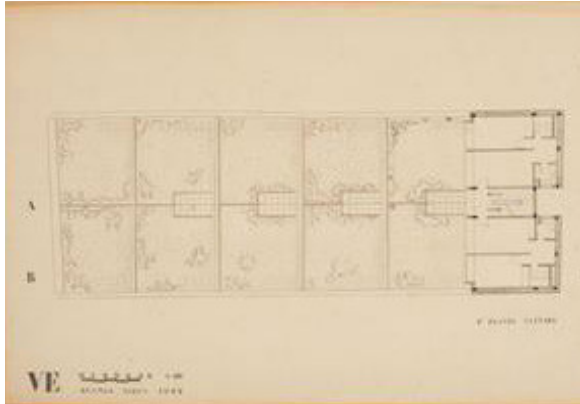
[193]. GIEDION, Sigfried. *A decade of new architecture*. Zurich : CIAM - Girsberger, 1951. p. 97.

[194]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*. Op. Cit. p 380-382.

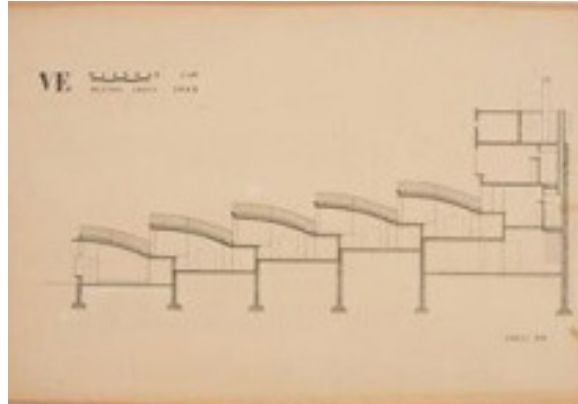
[185]. LIERNUR Jorge F. *Williams, Amancio*. En Diccionario de Arquitectura en Argentina. Op. Cit. T V p 196.

[186]. WILLIAMS, Amancio. Viviendas en el espacio. *La Arquitectura de hoy* (12): 11, Buenos Aires, 1947.

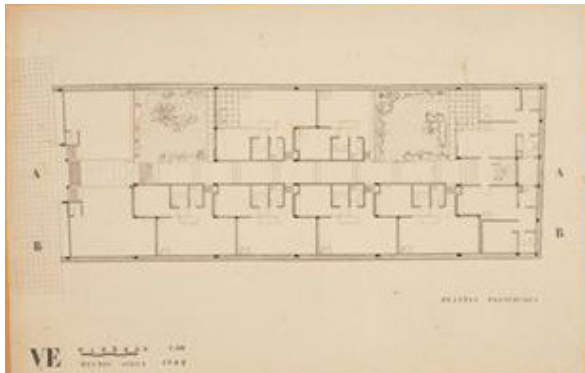
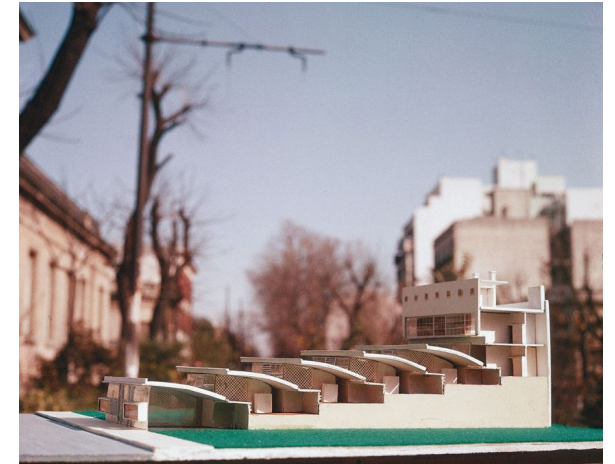
[187]. Ibid. p 15



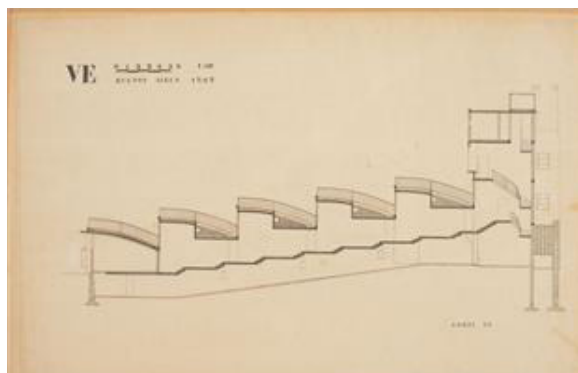
Planta superior (1942) Fuente: AAW



Corte por la sección de cubiertas continuas (1942) Fuente: AAW



Plantas principales (1942) Fuente: AAW



Corte por la sección de cubiertas y patios (1942) Fuente: AAW



Maqueta. Fuente: AAW

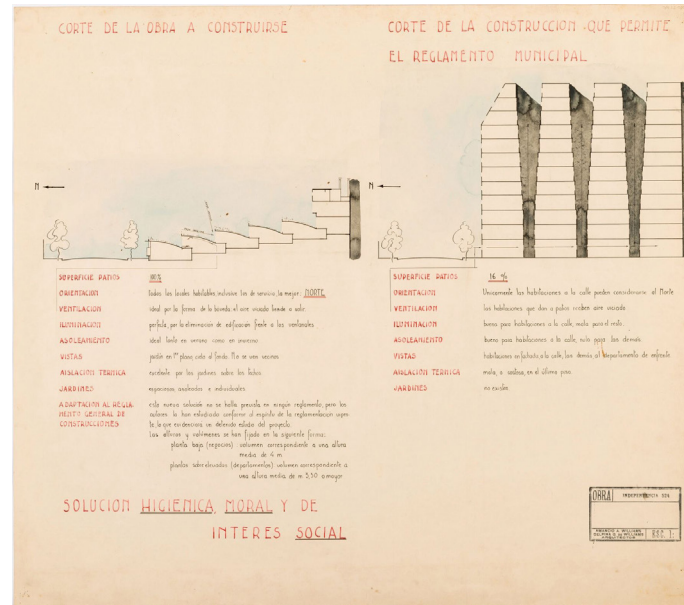
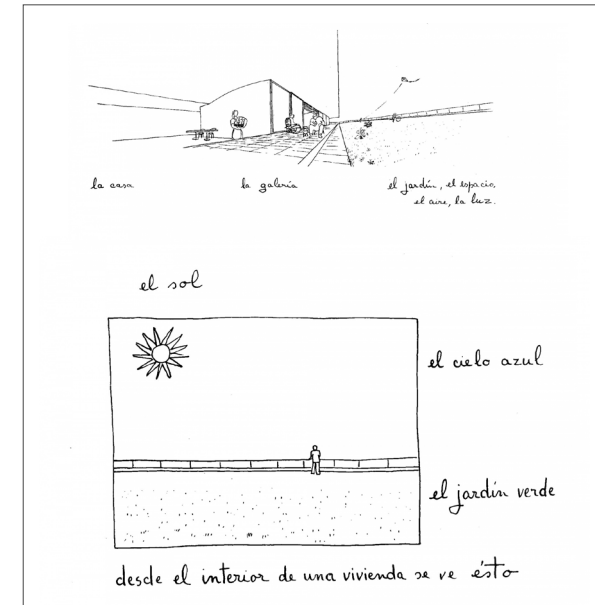
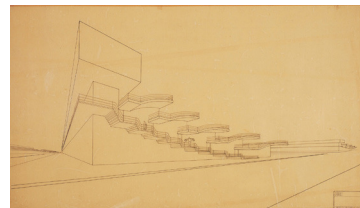


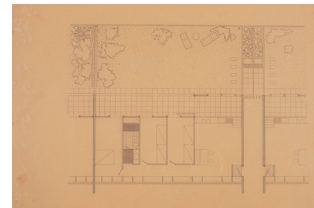
Gráfico comparativo en la relación de un 100% en “Viviendas en el Espacio” y un 16% en la edificación permitida por el Reglamento Municipal de Buenos Aires, respecto de la posibilidad de orientar hacia el norte las viviendas. Según expresa la lámina, la propuesta ofrece una “Solución higiénica, moral y de interés social”. Fuente: AAW



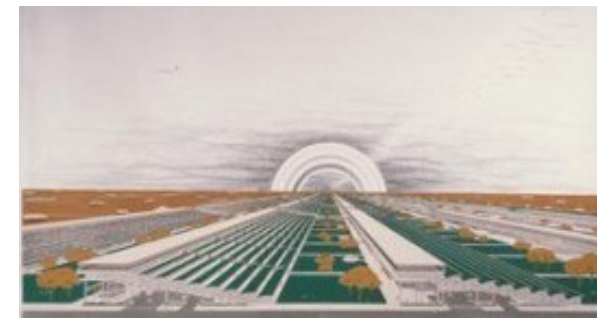
Croquis ilustrativos de la situación en zonas abiertas del “Conjunto de Blocs”



Conjunto de Blocs (1943) Fuente: AAW



Planta de una de las unidades, consignada como “Vivienda Obrera” (1943) Fuente: AAW



Conjunto de blocs (ca. 1980). Fuente: AAW

Casa sobre el arroyo en Mar del Plata (1943-1945)

Es dable pensar que la segunda casa que Alberto Williams construyó en Mar del Plata fuera más bien un modo de apoyar el inicio profesional de su hijo Amancio, recientemente recibido, que una real correspondencia del proyecto con sus necesidades. En una decisión personal, más allá de la conveniencia de habitar una casa totalmente desarrollada en planta alta cuando ya contaba prácticamente con ochenta años de edad, el padre consintió el proyecto convencido de que se trataba de una propuesta de gran valor arquitectónico, que sería una gran carta de presentación para el flamante arquitecto.

La compra del solar en el Parque Iraola, de tres hectáreas y media que se repartieron con Mario (otro de sus hijos, trece años mayor que Amancio y quien se ocupaba de administrar la economía familiar) fue una oportunidad de establecer un lugar de descanso en una zona muy arbolada, retirada del bullicio que en pocos años la expansión de la ciudad había producido en torno del chalet construido apenas una década atrás. El predio contaba con dos zonas diferenciadas, un sector de bosque atravesado por un delgado curso de agua (terreno que adquirió Alberto) y otro más despejado que, si bien tenía también una vegetación abundante en dos de sus bordes formando una “L”, presentaba un claro en la mayor parte de su superficie, siendo este el sector comprado por Mario.

Según relatos familiares el único que apoyó el proyecto presentado por Amancio fue su padre, mientras que la mayor oposición fue precisamente de Mario, quien además de razones económicas (preveía un costo ma-

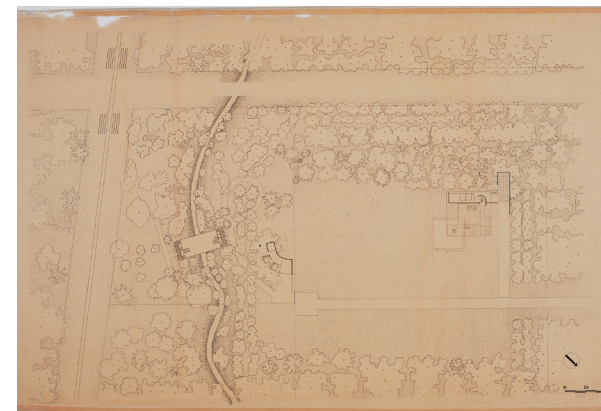
yor al de una construcción tradicional y alegaba que la inversión nunca podría recuperarse, en razón de la dificultad posterior para una venta o alquiler derivada de las características del proyecto arquitectónico, llegando incluso a proponer que se realizara un talud de tierra en lugar del arco para elevar la casa) y de practicidad (sus padres, con edad avanzada, tendrían que someterse a las escaleras). Pero además esgrimía fuertemente un motivo de gustos estéticos: sus preferencias se inclinaban claramente por los estilos convencionales que poblaban la arquitectura marplatense.¹⁹⁵ Este último aspecto fue, también, motivo de conflicto en relación con el proyecto para la realización de su propia vivienda, motivando el rechazo del proyecto que Amancio había preparado para acompañar la Casa sobre el arroyo.

A la casa del padre, Amancio y Delfina eligieron situarla en una posición inesperada, en medio del bosque y encajonada sobre ambas márgenes del estrecho curso de agua que atravesaba zigzagueando el predio. La decisión era comprometida, se elevaba toda la casa sobrevolando el arroyo y la cuestión estructural aparecía como un desafío inevitable, pero como ganancia se obtenían vistas inmejorables, la casa se alojaba casi a la altura de las copas de los árboles más bajos y se protegía con los más altos. Esta sería una condición muy propicia para el ambiente que deseaba Alberto Williams, le permitiría concentrarse en su piano y componer rodeado de vistas y sonidos de la naturaleza que, como se puede inferir por los títulos de muchas de sus últimas piezas, resultaron una invaluable fuente de inspiración.

[195]. Véase: MERRO JOHNSTON, Daniel. *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*. Buenos Aires: 1:100, 2014.



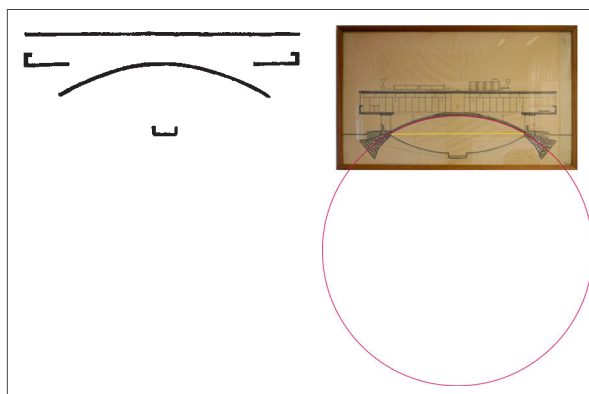
Amancio Williams en la Casa sobre el Arroyo. Foto: Grete Stern Fuente: AAW.



Plano de ubicación en el predio: a la izquierda la “Casa sobre el arroyo”, próximo a ella el pabellón de servicios (de planta curva) y en el otro extremo del claro, en el ángulo superior, la casa para Mario Williams (no construida). Fuente: AAW.



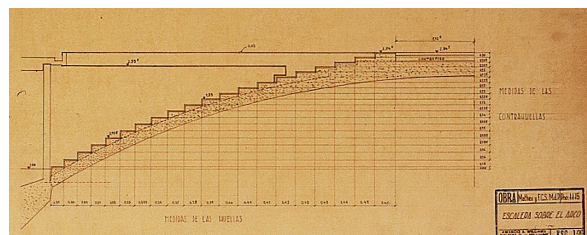
La "Casa sobre el arroyo". Fuente: AAW.



Dibujo de Amancio Williams reduciendo a líneas la síntesis de la idea. La forma del arco es un segmento de círculo. Fuente: AAW. Intervención del autor.



Alberto Williams al piano, a la altura de la copa de los árboles. Foto: Grete Stern. Fuente: AAW



PLANO DE DESARROLLO DE LA ESCALERA Y FOTOGRAFÍA DE LA MISMA CONSTRUIDA. FUENTE: AAW

La solución inventada fue considerar una estructura de puente integrada a la vivienda, en un conjunto donde todo se comporta como una sola pieza: estructural, material, formal y conceptualmente. Con ello Amancio Williams llegaba a producir una obra de síntesis en su primer trabajo: la idea puede resumirse en unos pocos trazos, incluso en un gesto. Según manifestara Williams, "esta casa fue encarada primordialmente como *una forma en el espacio* que no anulara la naturaleza. La forma es al mismo tiempo, en su totalidad, estructura."¹⁹⁶

El arco del puente, que obedece a la geometría de un segmento de círculo, se constituye a su vez en escalera de acceso al plano superior, situación que se duplica simétricamente para obtener la precisa condición de puente, la de unir dos orillas. La complejidad de la escalera, que debió adaptarse a un trazado curvo, fue resuelta con precisión, compensando los peldaños con una dimensión variable que se adapta a la geometría, consiguiéndose con ello un paso cómodo, apropiado para el andar cansino de los mayores. De este modo cumplía con el propósito de liberar el suelo apoyando la estructura en los dos extremos, dejando una gran superficie disponible bajo el arco a modo de gran galería.

La caja del espacio habitable (la vivienda en sí) se apoya simétricamente sobre el arco y se extiende en toda su longitud, sobrevolándolo en los extremos; se comporta estructuralmente como una bandeja en la que las vigas de borde invertidas se constituyen en paramentos de antepecho, en todo el perímetro recorrido por un aventanamiento continuo. Esta caja se reúne con el arco en su clave, y se apoya en dos grandes volúmenes

[196]. WILLIAMS, Claudio. *Amancio Williams: obras y textos*. Buenos Aires : Summa+, 2008. p 32.

(que contienen instalaciones de servicio) situados en los puntos de arranque del arco, y en una serie de pantallas verticales que distribuyen las cargas, una solución que sin duda recuerda a algunos de los puentes de Robert Maillart incluidos por Giedion en *Space, Time and Architecture*, libro que había sido publicado Harvard en 1941.

El historiador suizo dedicaba un capítulo entero a la obra de su compatriota, destacando el salto cualitativo que realiza en la concepción de las estructuras de hormigón armado. Habiendo sido discípulo de Hennebique, cuyas estructuras de concreto utilizaban los mismos principios de la tradición de las estructuras en madera madera, (pilares y vigas), en su concepción de las estructuras de hormigón armado Maillart integró las losas al conjunto como un elemento activo consiguiendo una estructura solidaria.

Aunque es posible pensar que, si Amancio Williams aún no había tenido oportunidad de obtener el libro de Giedion, es probable que haya conocido los trabajos de Maillart con antelación por publicaciones en revistas, con las que posiblemente haya tomado contacto en su paso por la carrera de ingeniería.

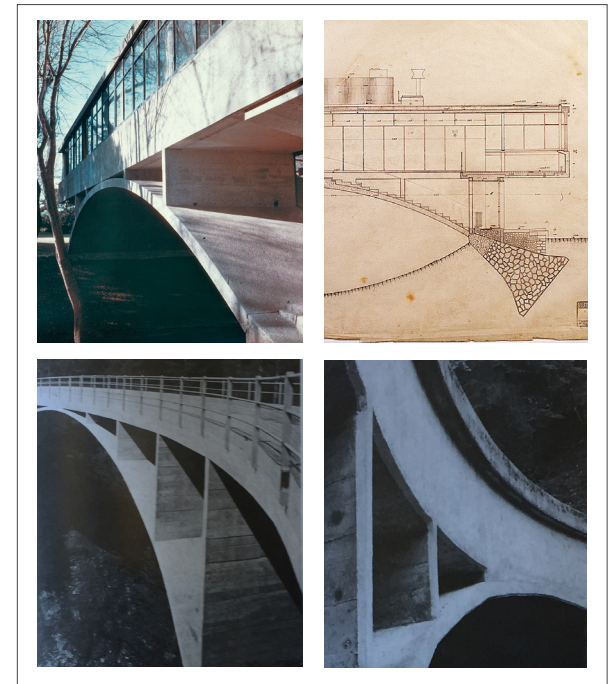
Esta es la primera obra en la historia de la arquitectura de características netamente tridimensionales. Esta arquitectura tridimensional deja al descubierto todos los elementos funcionales que constituyen su estructura. Por eso se logra esa transparencia y esa forma netamente espacial que la caracteriza.¹⁹⁷

Con esas palabras se refería Williams en un reportaje en el que repasaba su carrera profesional y sus ideas. Más allá de la temeraria afirmación acerca de tratarse de “la prime-

ra obra en la historia de la arquitectura” en la que se reconoce una idea tridimensional (con lo que afirmaba además superar la necesidad de utilizar los *pilotis* de Le Corbusier), la aseveración de que se ponen al descubierto todos los elementos estructurales, si bien está muy cerca de ser verdad, en la realidad incurre en una omisión: la presencia de una línea de delgadas columnillas metálicas que, por detrás de la carpintería, sostienen el perímetro de la losa superior, que de ese modo se aprecia delgada y flotando en todo su perímetro por encima de la carpintería.

La planta ofrece tanta simplicidad y claridad como la volumetría: se divide en tres fajas longitudinales y paralelas (estableciendo circulaciones diferenciadas que se vinculan en tres situaciones puntuales); hacia el sur el área privada (dormitorios y servicios con sus respectivas subdivisiones y un sector destinado a la música que aloja el gran piano), al centro una tira de placares (que además contienen elementos estructurales) y las escaleras; hacia el norte se ubica un salón lineal previsto para las funciones sociales, que corre de extremo a extremo en un único espacio y permite desarrollar las funciones de sala de estar, comedor, lectura y actividades varias. En el extremo oeste, mediante unos paneles plegables el sector de música puede unirse al sector de comedor e integrarse así al área social.

El proyecto obedece a regulaciones absolutas, traza-das mediante sistemas de proporciones que dan cuenta de la formación de Amancio Williams en términos académicos, así como de las lecturas de los libros de Matila Ghyka sobre la sección áurea¹⁹⁸ y las relaciones proporcionales en la naturaleza y en el arte.¹⁹⁹



La Casa sobre el arroyo: fotografía y corte estructural (Fuente: AAW) y el puente de Schwandbach, cantón de Berna, del ingeniero suizo Robert Maillart (1933). Vista y detalle según fuera publicado por Sigfried Giedion en *Space, Time and Architecture. The growth of a New Tradition* (1941). (Tomado de “Espacio, Tiempo y Arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición, ed. Reverté, 2009, pp. 453-454.



Delfina y Amancio Williams en obra, controlando armaduras y llenado de la losa. Fuente: AAW

[197]. ADUR, Claudio y OCAMPO, Estela. Amancio Williams, la fuerza de un pensador creador. Reportaje *en Crisis* (39): 22-27, Buenos Aires, julio de 1976. p 26.

[198]. *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts* (1927).

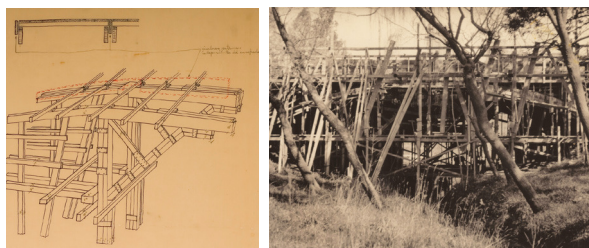
[199]. *Le Nombre d'or* (1931).



Armadura de hierro del arco y su enlace solidario con la viga de borde invertida. Fuente: AAW



Detalle en obra de las columnillas metálicas que sostienen el perímetro de la losa superior y vista mostrando cómo en el resultado final se mimetizan con la carpintería. Fuente: AAW



Boceto de estudio para la confección del encofrado y fotografía de su construcción. Fuente: AAW

El esfuerzo empleado en la ejecución (centenares de planos, 120 viajes desde Buenos Aires a Mar del Plata —900 km en cada caso—, que implicaron 430 días de inspección)^[200] dice del rigor y obsesivo control que Amancio imprimió en la obra, para lograr la perfección en la ejecución y en la materialidad misma. Según Williams, “pudo obtenerse una extraordinaria precisión: el error en la estructura es menor a 1/2 cm. y el de las piezas delicadas menor de 2 mm.”^[201] Sin embargo, pese a todo, el arco hubo de ser construido dos veces ya que el primer intento no resultó perfecto y se decidió demolerlo;^[202] para el segundo y definitivo intento, no sólo se revisaron los cálculos, sino también se diseñó un encofrado que en sí mismo ya resultaba ser una obra de ingeniería.

La cuestión de la materialidad de la casa de Mar del Plata no fue una decisión ingenua. La elección de un monomaterial, el hormigón armado con el que se resuelve todo y es tratado para que se manifieste en su apariencia, resulta desafiante en tiempos en que pocas veces había sido incluido, para el uso a la vista, dentro del repertorio aceptable de la arquitectura en edificios que no fueran utilitarios, y menos aún para hacerlo en la integridad de la obra. El tratamiento para el acabado resume mucho del grado de perfec-

cionismo buscado: un martelinado integral, de factura artesanal y con posterior tratamiento químico en la superficie que deja entrever la composición del hormigón en distintos tipos de piedra y con una granulometría estudiada al efecto.

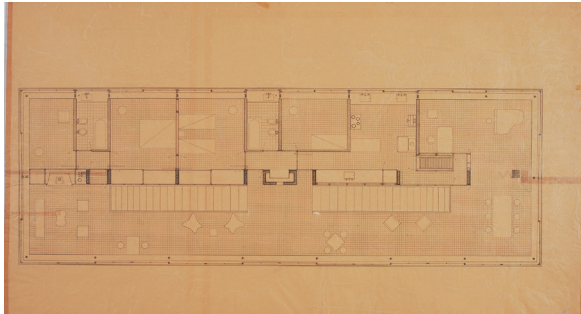
El cuidado en la elección de los materiales, la atención puesta en los acabados el diseño del detalle y de equipamientos, eran aspectos comunes entre los arquitectos vinculados con un sentido de la modernidad que se representaba también en objetos y superficies, remitiendo a lo que ya era una tradición con décadas de desarrollo en la *Deutscher Werkbund*, la *Bauhaus* y otras escuelas, arquitectos y organizaciones que impulsaron un diseño vinculado con la industria, siendo Le Corbusier uno de los más descatacos. La ausencia de este tipo de objetos en el mercado local llevó a Williams y varios de sus colegas y amigos a interesarse en el diseño e incluso en la producción de artefactos y mobiliarios, como lo hicieron César Jannello con la silla “W” o Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy con el sillón “BKF” como ejemplos más relevantes.

En la casa de Alberto Williams una serie de elementos especialmente diseñados para ventilación e iluminación cenital muestran la inconformidad de su hijo con los elementos estándar que podían obtenerse en plaza, mostrando su capacidad inventiva en la resolución de los detalles mecánicos y una sensibilidad estética refinada: se destacan especialmente los artefactos de iluminación de aplicar con altura regulable, resueltos a partir de un caño de bronce pulido por el que el cable que sale del muro penetra y asciende interiormente para rematar en una tulipa semiesférica opalina que otorga una luz difusa general y abre hacia arriba para iluminar por reflexión en el techo.

[200]. WILLIAMS, Claudio. Casa sobre el arroyo en Mar del Plata. En DANISZEWSKI, Sergio et. al. *La casa sobre el Arroyo*. Amancio Williams. Buenos Aires : 1:100, 2010.

[201]. Amancio Williams. *Su obra - datos personales y antecedentes profesionales*. Nota: se trata de un ejemplar mecanografiado y fotocopiado, EN el que todo indica que es información elaborada por el propio Amancio Williams. No posee fecha ni autor. Se encuentra en Biblioteca FADU UBA con el código 72(82)“19”[W3].

[202]. Véase: MERRO JOHNSTON, Daniel. *La casa sobre el arroyo*. Op. Cit. pp. 106-109.



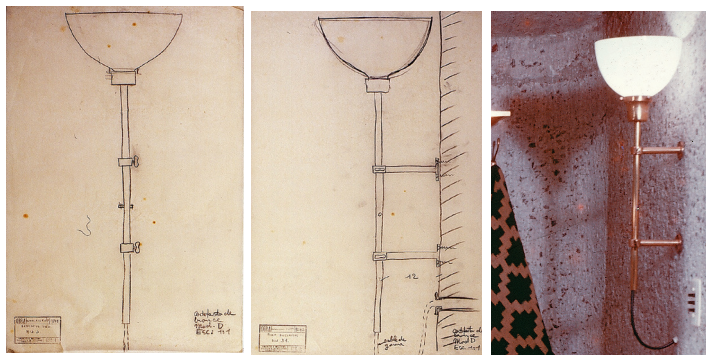
Planta. Fuente: AAW



Los elementos estructurales internos quedarán integrados a una línea de mobiliario y placares disimulándose a la vista. Fuente: AAW



Vista del sector de música (en primer plano el piano Grotrian-Steinweg de Alberto Williams) integrado con el sector social. Foto: Grete Stern. Fuente: AAW



Croquis de estudio y diseño de lámpara de aplique (caño de bronce y tulipa para luz difusa), utilizada en interiores. Fuente: AAW



Detalle del martelinado y tratamiento de terminación del hormigón a la vista. Foto: Grete Stern. Fuente: AAW

Otras luminarias, percheros, espejos (destacándose el espejo de baño con brazo articulado), repisas, obedecen a criterios similares respondiendo a una idea de “diseño total”. Una serie de mecanismos que no se aprecian a simple vista pero que dan cuenta de una inventiva dirigida a la resolución de mecanismos y dispositivos utilitarios, como el tambucho de acceso a la azotea, lucernarios cenitales y ventilaciones, la simpleza de los caños curvados en las escalera principal y de servicio y en las barandas de las escaleras principales, cajones de almacenamiento, gaveteros, carbonera, que, como todo, tendrán una factura artesanal.

Otro tanto puede decirse de los equipamientos de infraestructura que se alojan en la azotea (ventilaciones, tanques, lucarnas), ordenados con sumo cuidado en su diseño individual así como en su distribución para componer esa quinta fachada al modo de una obra de arte, a pesar de resultar casi impracticable como terraza de uso. O del detalle de un “aparato para limpiar vidrios”, unas ménsulas acoplables que se adaptarían provisoriamente a los antepechos del ventanal corrido al efecto de disponer sobre ellos un tablón y una protección a modo de andamio en voladizo que permitiera a una persona operar desde el exterior para realizar la tarea de pulir los cristales.

Un detalle que llama la atención se ofrece en el hogar a leños confeccionado en metal, que insinúa vagamente la forma estilizada de una lira (elemento que representa a la música), siendo este tal vez el único gesto figurativo en toda la obra, seguramente en honor a su padre, que había utilizado ese instrumento y una quena para definir el emblema de la revista trimestral que publicaba desde su propia editorial, llamada precisamente “La quena”,

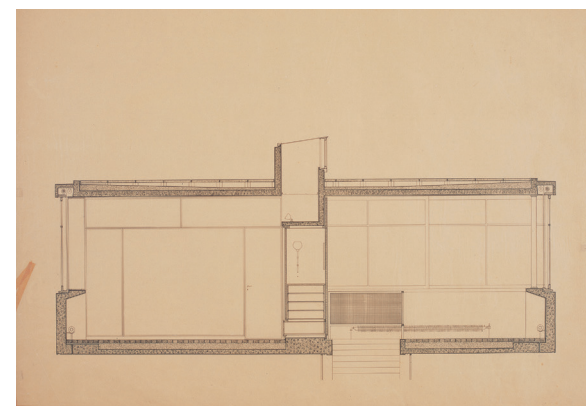
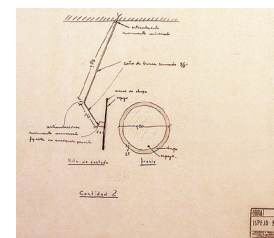
vinculada con la larga serie de conservatorios que representaba y administraba.²⁰³

La innovación también estaba presente en aspectos ocultos, como en la protección ante posibles crecidas, que en determinados sectores del terreno se realizó con suelo cemento, un material que recién empezaba a utilizarse en el país y aún se encontraba en fase de experimentación.²⁰⁴

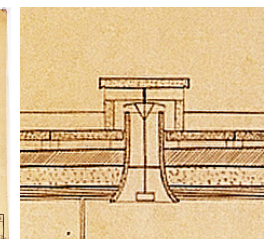
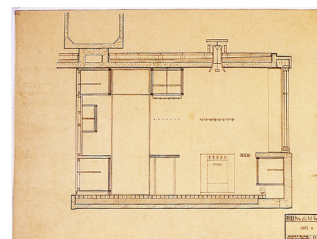
Unas decenas de metros distante de la casa paterna aparece una construcción menor, el pabellón de servicios, que establece un contrapunto al diferenciarse plenamente: en éste las curvas no se encuentran en un arco sino en la planta de muros y en las bóvedas troncocónicas de la cubierta. ¿Podría pensarse que esas bóvedas tuvieran relación con la experiencia del catalán Antonio Bonet, con quien Williams había comenzado a interactuar en el proyecto de “Casa Amarilla”? Bonet, además, tenía otro atractivo antecedente: su paso por el *atelier* de Le Corbusier en París, un lugar cargado de mística que Williams conocería pocos años después. De hecho, no se han encontrado pruebas fehacientes de las referencias que hubieran operado en las elecciones formales y materiales para el desarrollo del pabellón de servicios, pero de algún modo es posible inferir que hayan aparecido en conversaciones mantenidas con el catalán, seguramente en torno de los trabajos del maestro suizo al que am-

[203]. Ver: CERLETTI, Adriana. La imagen sonora de la nación: el logo de la revista La Quena como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams. *Cuadernos de iconografía musical*. (Vol. II, núm. I): 39-67. México, junio de 2015.

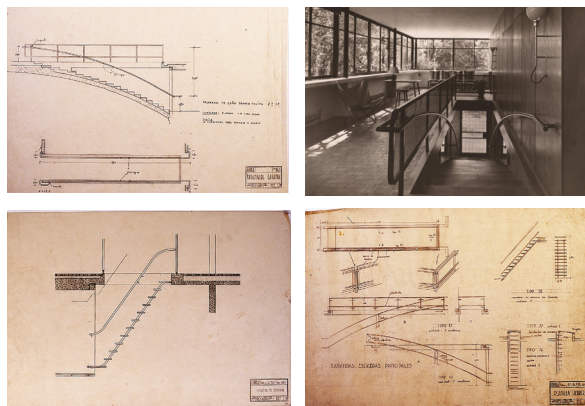
[204]. WILLIAMS, Amancio y WILLIAMS, Delfina G. de. Casa en Mar del Plata. *Nuestra Arquitectura* [217]: s/n, agosto de 1947.



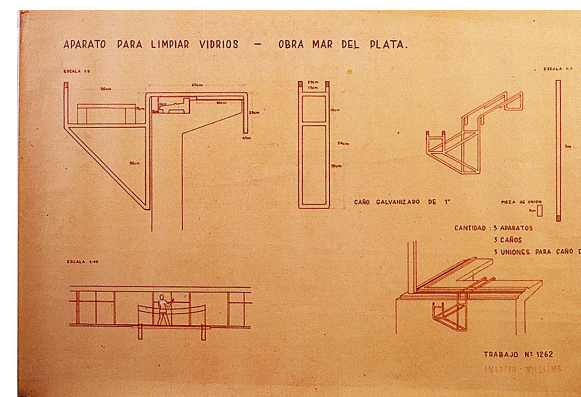
Croquis de estudio y fotografía del espejo de tocador con brazo metálico articulado. Corte transversal por el sector de cocina donde se aprecia el lucernario superior. Foto: Grete Stern. Fuente: AAW



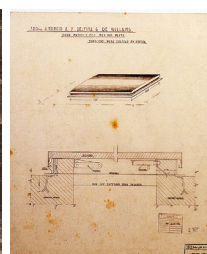
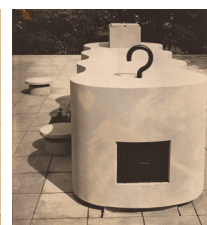
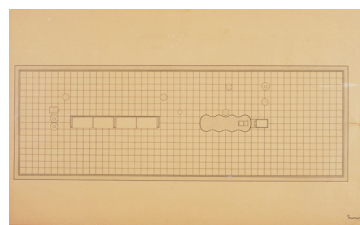
Corte sector cocina, en la losa superior se aprecia el detalle del mecanismo inventado para ventilación y extracción de vapores. Fuente: AAW



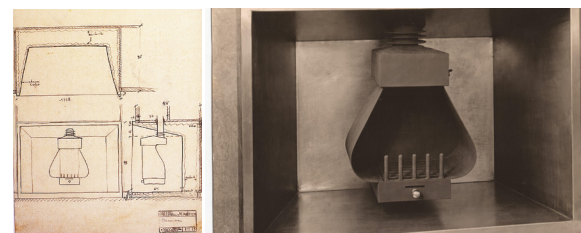
Planos y detalles de herrería de barandas escalera principal y de servicio. Fuente: AAW



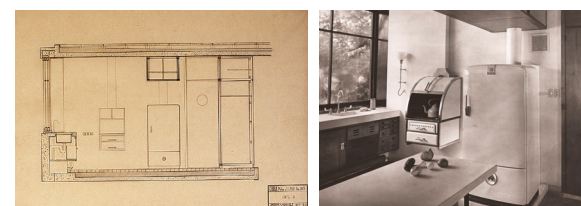
Plano de herrería para la construcción de un andamio corredizo provisorio para la limpieza exterior de los ventanales. Fuente: AAW



Planta de azotea y vista de tanque de agua, chimeneas, ventilaciones, lucernarios y detalle de tambucho de acceso. Fuente: AAW



Croquis de estudio y fotografía de la chimenea. Fuente: AAW



El "confort moderno" en el espacio doméstico. Fuente: AAW

bos admiraban. La forma de las bóvedas, incluso, podrían remitir al proyecto (no construido) para su casa (*Ma maison*, anteproyecto libre realizado a bordo del vapor Massilia en viaje hacia Buenos Aires, 1929), en el que el *atelier* se cubría con bóvedas similares utilizando el sistema Freyssinet.

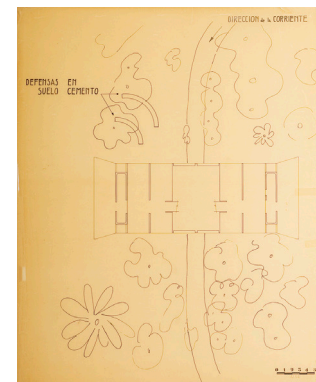
La gruesa textura de los muros de piedra, que contrasta con superficies lisas de revoques pintados de blanco, también sugiere correspondencias con trabajos de Le Corbusier, como la casa en Zapallar, Chile (no construida, proyectada hacia 1930 por encargo de Matías Errázuriz, entonces embajador chileno en Argentina), el Pabellón Suizo (París, 1930), o las villas Mandrot (Le Pradet, 1930) y Le Sextant (Les Mathes, 1935), que pueden presentarse como un sólido argumento.

Seguramente en muchos aspectos coincidían tanto las manifestaciones expresivas en la materialidad de los trabajos de Le Corbusier, como sus resonancias en Antonio Bonet y su propia tradición catalana, para configurar un repertorio formal y tectónico que Williams compartía, y en el que se sentía cómodo e interesado en experimentar.²⁰⁵

Concluida en los últimos meses de 1946 y habitada ese mismo verano, la Casa sobre el arroyo fue rápida y extensamente publicada; su impacto se hizo ver tanto en el ambiente local como en el mundo. Al año siguiente, en Argentina la revista *Nuestra Arquitectura*²⁰⁶ le

dedicó un número monográfico y *La arquitectura de hoy* (versión en español de la francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, publicada en Buenos Aires) lo hizo en sus dos primeras ediciones;²⁰⁷ en ambas se presentó ampliamente documentada con planos, detalles y fotografías tomadas por reconocidos autores.

Ese mismo año fue publicada en Francia en las revistas *Realités* (magazine de interés general que se inicia en la posguerra), *L'Architecture d'Aujourd'hui*,²⁰⁸ y *L'Homme et l'Architecture*.²⁰⁹ En este último caso se destaca un artículo introductorio sobre Amancio Williams firmado por el propio Le Corbusier, en el que enfatiza los valores del conjunto de proyectos presentados por Williams (Casa sobre el Arroyo, Aeropuerto de Buenos Aires, Viviendas en el Espacio, entre otros) expuestos como muestra de la potencia creativa de América y celebrando “como primer contacto de post-guerra, la fresca aparición de creaciones de urbanismo y arquitectura” [...] “Mientras Europa se contrae en su sufrimiento y sus dificultades, reconstituyendo sus fuerzas de acción y su alma”.²¹⁰ Sin duda que esta presentación debe haber tenido gran repercusión y habría oficiado como importante respaldo para el arquitecto argentino, ya que no era frecuente este tipo de manifestaciones por parte del suizo.



Croquis de ubicación de las defensas de suelo-cemento. Fuente: AAW



Le Corbusier, Villas “Mandrot” (Le Pradet, 1930) y “Le Sextant”, (Les Mathes, 1935). Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital: <http://www.fondationlecorbusier.fr>

[205]. Véase, entre otros: ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi: *Antonio Bonet Castellana*. Barcelona: Santa & Cole, Ediciones UPC, 1999; NUDELMAN, Jorge. *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Montevideo: Universidad de la República, 2014; NUDELMAN, Jorge. *La línea serpenteante*. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antonio Bonet. Lars. Cultura y ciudad (13): 32-41, Valencia, invierno 2008.

[206]. *Nuestra Arquitectura* 217, Buenos Aires, agosto de 1947.

[207]. *La Arquitectura de hoy* (1 y 2), Buenos Aires, 1947.

[208]. Nota: importante revista francesa fundada en 1930 y dirigida por André Bloc con la complicidad de Le Corbusier. Contaba en su comité con Pierre Vago, Auguste Perret, Robert Maillat-Stevens, entre otros; fue discontinuada durante la guerra en 1940, retomada parcialmente en 1945 y reiniciada en 1947.

[209]. Nota: revista publicada en París entre 1945 y 1947 con dirección de André Wogenscky, jefe de taller de Le Corbusier.

[210]. *L'Homme et l'Architecture*, (15-16): 23. 1947.



Pabellón de servicios y garage de la Casa sobre el arroyo.
Fuente: AAW.



La síntesis forma / estructura obtenida por un único material aparente otorga una inusual síntesis. En la fotografía asoma Delfina Gálvez de Williams en el ventanal del lado mayor. Fuente: AAW

En 1948, entre otras publicaciones la casa apareció en *Revista de Arquitectura*²¹¹ [órgano de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la FAU UBA] en la que comparte el número con el proyecto del “Edificio suspendido de oficinas” y, en el extranjero, en *Techniques et Architecture*,²¹² revista iniciada en 1941 con la estructura y como continuidad de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, la que entre sus fundadores contaba con los nombres de Auguste Perret, Le Corbusier y Jean Prouvé, entre otros.

Más tarde, en 1950 se publicó en *Building* (semanario inglés dedicado a la arquitectura y la construcción) y en *Canon*²¹³ (revista de la FAU UBA), incorporada a un repertorio que muestra la mejor arquitectura moderna del país, como manifiesto inaugural de la línea editorial. En 1954 apareció en la revista alemana *Bauwelt*, con un artículo de presentación de Alfred Gellhorn.²¹⁴

En 1954 y 1955 se publicaría en libros que de algún modo señalan una instancia consagratoria: *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*,²¹⁵ de Alberto Sartoris, en el que también aparecen otros de sus trabajos; *Aman-*

cio Williams de Raúl González Capdevila,²¹⁶ primer compendio dedicado a la obra de Williams en el que se reúnen sus principales proyectos, y *Latin American Architecture since 1945*,²¹⁷ de Henry-Russell Hitchcock, con la consiguiente exposición en el MOMA NY.

En la década siguiente será reproducida en las revistas italianas *Casabella*²¹⁸ y *Zodiac*²¹⁹ (en un número dedicado en gran parte a su obra con una presentación de Max Bill) y en los libros *Arquitectura Argentina contemporánea*,²²⁰ de Francisco Bullrich y *A History of Latin American Art and Architecture*,²²¹ de Leopoldo Castedo, así como en un sinnúmero de revistas de divulgación.

Menos comprobable pero no por ello menos trascendente resulta ser el impacto de la casa en la cultura arquitectónica contemporánea y el reconocimiento alcanzado entre los colegas, que vieron en esa obra

[211]. *Revista de Arquitectura*, [329]: 138-159. Buenos Aires, mayo de 1948.

[212]. *Techniques et Architecture*, [5-6]: 78. París, 1948.

[213]. *Canon*, [1]: 30-31. Buenos Aires, 1948.

[214]. *Bauwelt*, [33]: 643-647. Berlín, agosto de 1954.

[215]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climat américains*. Milán : Hoepli, 1954. pp 386-387.

[216]. GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. *Amancio Williams*. Buenos Aires : Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas FAU UBA, 1955. pp 13-18

[217]. HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. New York : The Museum of Modern Art New York, 1955. pp 164-165.

[218]. L'architettura moderna in Argentina. *Casabella*, [285]: 23. Milán, 1964.

[219]. WILLIAMS, Amancio. House in Mar del Plata. *Zodiac*, [16]: 42-51. Milán, 1966.

[220]. BULLRICH, Francisco. *Arquitectura Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1963. p 32.

[221]. CASTEDO, Leopoldo. *A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian times to the Present*. New York : Pall Mall Press, 1969. pp 285-287.

la materialización de un ideal a perseguir, como lo sintetiza Eduardo Sacriste en una nota manuscrita que le hace llegar a Williams diciendo:

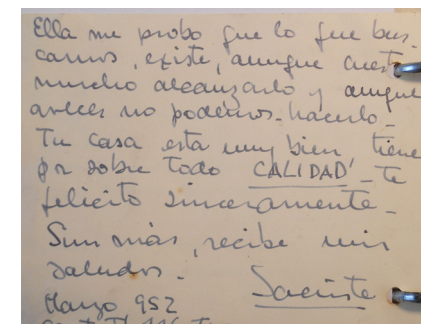
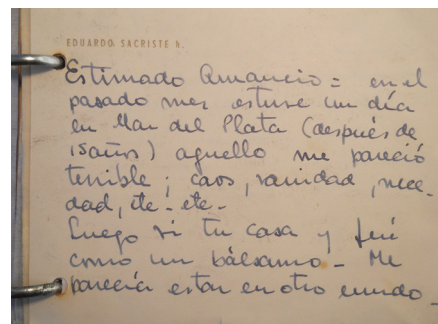
Estimado Amancio: en el pasado mes estuve un día en Mar del Plata (después de 15 años) aquello me pareció terrible; caos, vanidad, necedad, etc. etc. Luego vi tu casa y fue como un bálsamo. Me parecía estar en otro mundo. Ella me probó que lo que buscamos, existe, aunque cueste mucho alcanzarlo. Tu casa está muy bien, tiene sobre todo CALIDAD. Te felicito sinceramente.²²²

La “Casa sobre el arroyo” resulta una cita inevitable en toda bibliografía que trate de la arquitectura del siglo XX en Argentina. Es difícil afirmar que haya sido la más publicada, pero sin duda es de las más reconocidas, lo que da cuenta de la amplia circulación, la exitosa recepción y la apropiada fortuna crítica que tuvo esta obra, que instaló temprana y definitivamente a Amancio Williams en el circuito internacional, a la par de los más destacados creadores del mundo.

[222]. Nota de Eduardo Sacriste a Amancio Williams. Marzo de 1952. AAW, recibida 1951-1954. (Subrayados y mayúsculas en el original).



La Casa sobre el arroyo según fuera presentada en *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climat américains* (Alberto Sartoris, 1951, p. 387).



Nota de Eduardo Sacriste dirigida a Amancio Williams, comentando sus impresiones luego de visitar la casa. Fuente: AAW

La casa ausente (1943)

Distinto sería el proyecto (y el resultado) para la casa de su hermano Mario.

Si la edificación del padre se había dispuesto en medio del bosque sin alterar la arboleda existente, el terreno del hermano presentaba un gran claro liberado de vegetación, que se concentraba en dos lados ofreciendo una pantalla de coníferas y robles en forma de “L”. Esa condición dio lugar a un estudio para la situación de la vivienda, que se propuso recostada sobre el ángulo de la “L”, favoreciéndose además con las mejores orientaciones. La ubicación no fue casual sino producto de una elaboración conceptual de la relación de la arquitectura con el paisaje: una puesta en tensión entre la serenidad que ofrece el sector de “pradera” y la excitación proveniente de la vista del bosque cercano; la arquitectura, por su parte, ocupa el lugar de lo humano: dispone del orden y del goce.

El proyecto de vivienda sigue un riguroso planteo compositivo, basado en una sucesión de cuadrados alineados sobre una diagonal (la bisectriz del ángulo).

Con la edificación en gran parte elevada sobre delgados *pilotis*, la relación de la geometría con la naturaleza, y entre el espacio exterior y el interior se resuelve por mediación de la misma arquitectura, las transiciones se establecen en el solapamiento del cuadrado de la piscina con el de la casa propiamente dicha, que envuelve un patio cerrado en sus laterales superiores y abierto en la planta baja, consiguiendo un contrapunto fluido y un espacio dinámico a partir de la forma estática del cuadrado.

Es notable el manejo de la ambigüedad que se establece entre la idea de “patio”, que por definición es un espacio confinado, con la desmaterialización de

tres de sus límites, que se convierten en una galería abierta en doble frente, así como sucede en la planta superior con uno de los lados. A pesar de ello, la organización tipológica se lee como de “planta cuadrada con patio central”, en el que la piscina se introduce dentro del mismo por solapamiento. Este esquema, de cuadrados alineados por la bisectriz y superpuestos en un ángulo, será retomado a principios de la década de 1960 en un proyecto de mayor envergadura: una ciudad para la Antártida, en tanto que la idea de una casa de planta cuadrada con patio interior cuadrado (en este caso levemente excéntrico) lo será a fines de la misma década en la sede de la Embajada de Alemania en Buenos Aires, proyecto realizado con Walter Gropius y The Architects Collaborative (TAC).

Perfectamente advertido de los gustos y preferencias de su hermano en materia de arquitectura, acompañó la entrega del proyecto con una carta que, más que una memoria descriptiva, en un tono didáctico y sin grandilocuencia, resulta ser toda una declaración de principios. Este documento, que tenía por objeto una comunicación íntima y privada, resulta ser el texto más elocuente de Amancio Williams acerca de sus convicciones y pensamientos sobre la arquitectura. Anticipando, incluso, el fracaso de su propuesta, realiza la mejor explicación posible del proyecto argumentando con perspectiva histórica y ejemplos del pasado y del presente acerca del rol de la arquitectura (y del arquitecto) como manifestación de una cultura. Fechada en Buenos Aires el 9 de diciembre de 1943, en algunos párrafos dice:

La arquitectura es la forma más completa en que una época puede manifestarse, porque es la resultante de dos grandes fuerzas: el espíritu de

la época y los recursos con que ella cuenta. [...] Si recurres a la historia de la arquitectura, aunque sea a grandes líneas, verás en todas las grandes épocas un extraordinario esfuerzo de creación. En todas se **inventa**, no se copia.²²³

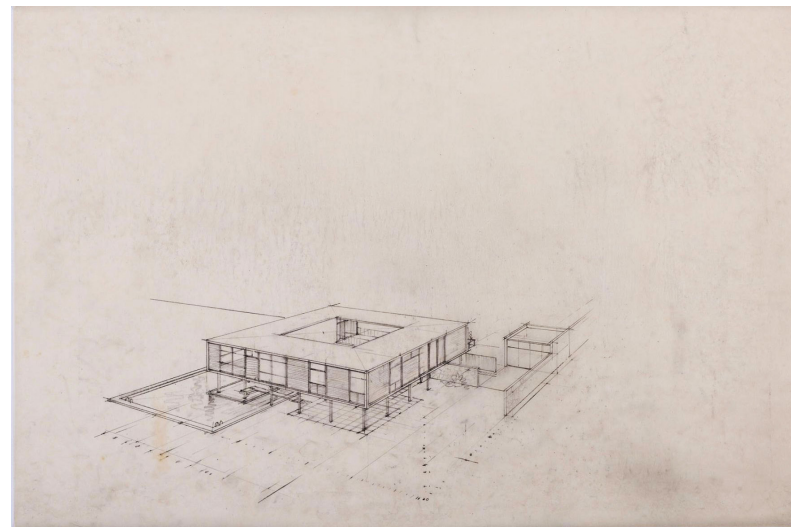
Recién después de cuatro páginas mecanografiadas a simple espacio, en las que desgrana y puntualiza los motivos por los cuales la arquitectura no es una “cuestión de estilos” sino la expresión de su época, en otras siete carillas, en las que incluye croquis a mano alzada y en tinta, explica una a una las decisiones que fundamentan el proyecto presentado. Entre otras consideraciones expone:

Vamos a usar una planta en forma de anillo cuadrado desde la cual se gozarán las sensaciones de orden natural, y en la cual, en el vacío del medio, crearemos la sensación de orden humano.²²⁴ [...]

Desde el exterior la sensación será el contraste entre la naturaleza exuberante e intranquila y la obra humana expresada en formas simples y puras. [...] La necesidad de levantar la casa sobre el suelo (en este caso sobre columnas delgadas pues estamos convencidos que para este caso son el mejor elemento), nos comprueba una vez más la razón de nuestras propias ideas sobre la arquitectura espacial. Es decir que hay que hacer francamente arquitectura en el espacio, con toda libertad. La necesidad y conveniencia del suelo

[223]. Correspondencia de Amancio Williams a Mario Williams. Buenos Aires, 9 de diciembre de 1943. p 1 AAW - GE Carpeta 1(1943-1948), (negritas propias).

[224]. Ibid. p 6



Perspectiva de situación en el patio con el bosque de fondo y perspectiva de estudio. Fuente: AAW.

libre, tan inteligentemente mostrada por Le Corbusier, refuerzan nuestra teoría de la arquitectura espacial, pues esta tiene como consecuencia la posibilidad de no cubrir el suelo.²²⁵ [...]

Con la obra de papá sucedió lo mismo, nos fuimos al espacio sin buscarlo, ha sido la solución natural. Pero para proyectar así se precisa una completa libertad de espíritu.

Tú me decías: ¿Porqué no colocan la casa sobre un terraplén de tierra?

Con tal terraplén crearías otra sensación, que sería de orden natural pero creada por el hombre, es decir, híbrida. El hombre debe crear sensaciones de orden humano.²²⁶

Luego de estas explicaciones e insistir sobre los valores de la arquitectura y la ética del arquitecto, daba cuenta de que el rumbo asumido por el estudio (y matrimonio) Williams - Gálvez era coherente y consecuente con dichos principios, como se aprecia en el párrafo siguiente:

También deseo que hayas comprendido nuestra posición en la vida y su desinterés. Está llena de dificultades y renunciamentos, pero estamos resignados de antemano, porque no hemos elegido el camino fácil del éxito sino el difícil camino de la búsqueda y la honestidad, y sabemos perfectamente a lo que vamos y los sacrificios de toda índole que siempre tendremos que hacer. Uno de los peores es sin duda no tener independencia económica, con todo ni

eso nos apartará de nuestra línea de conducta. Si es muy desagradable, a los ojos del mundo, indigno, estar dependiendo de todo y de todos, peor es traicionarse y venderse.²²⁷

Finalmente, dando cuenta de una autoexigencia sin límites y convencido de que un militante debe predicar con el ejemplo (y por lo que expresa, también decidido a ocupar un lugar en la historia por derecho propio), conmueve con la firmeza con que llega hasta su última instancia, el renunciamento:

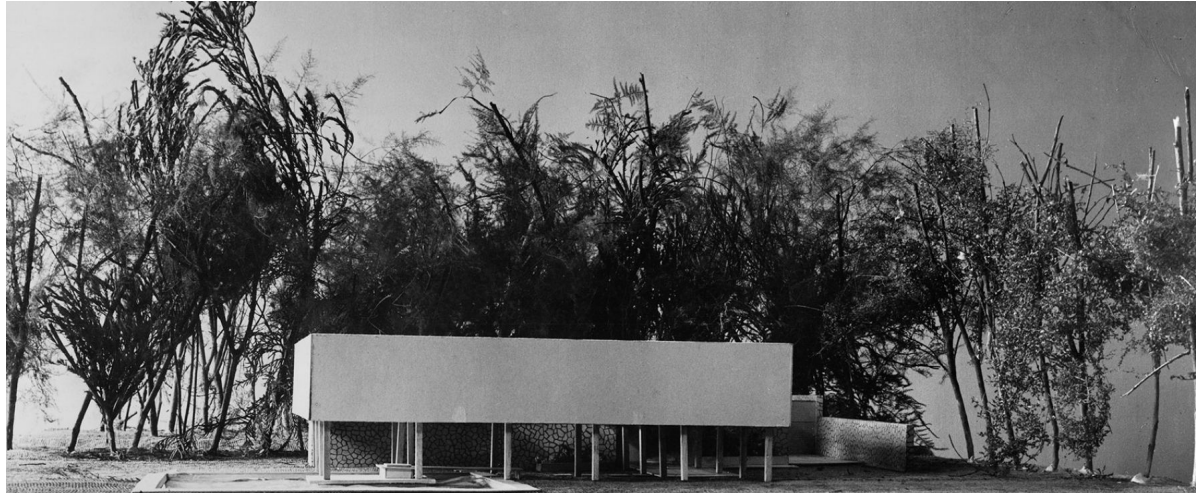
Pero es necesario que comprendas que yo no puedo apartarme de las ideas y principios de que te hablé. No te olvides de que nosotros no tenemos un papel pasivo, de admiradores o simpatizantes de una idea sino el papel activo y de gran responsabilidad de productores, y que hay gente, especialmente entre los jóvenes, que tiene sus esperanzas puestas en nosotros. Esta es una época en la cual hay que sacar al mundo de lo frívolo, de la moda y de muchas otras formas de materialismo. Luchar contra el dinero sin él en un mundo que en él se basa es casi imposible, nosotros probablemente ni alcancemos los resultados, pero abriremos las puertas a las nuevas generaciones.

Esto nos exige grandes sacrificios, y no es de los menores el no poder hacer el gusto a gente que nos elige como realizadores de su sueño dorado. Especialmente al tratarse de un hermano. Yo te haría el gusto en cualquier cosa, Mario, pero en esto no puedo, honestamente no puedo y se me parte el alma al decírtelo porque eres un herma-

[225]. Ibíd. p 8

[226]. Ibíd. p 9

[227]. Ibíd. p 10



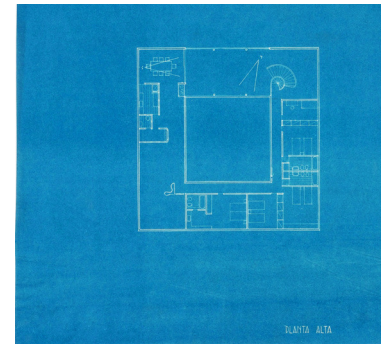
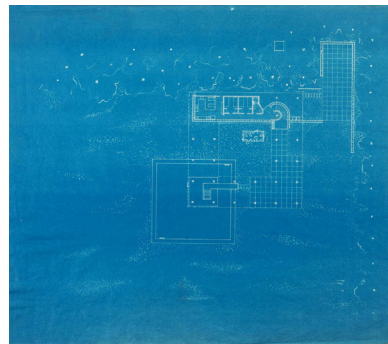
Maqueta. La toma muestra la relación del volumen extendido y elevado con la masa de árboles del fondo replicando la situación "plano superior sobre palos verticales". Fuente: AAW.



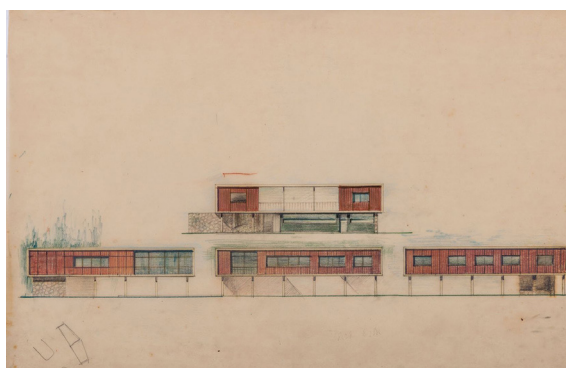
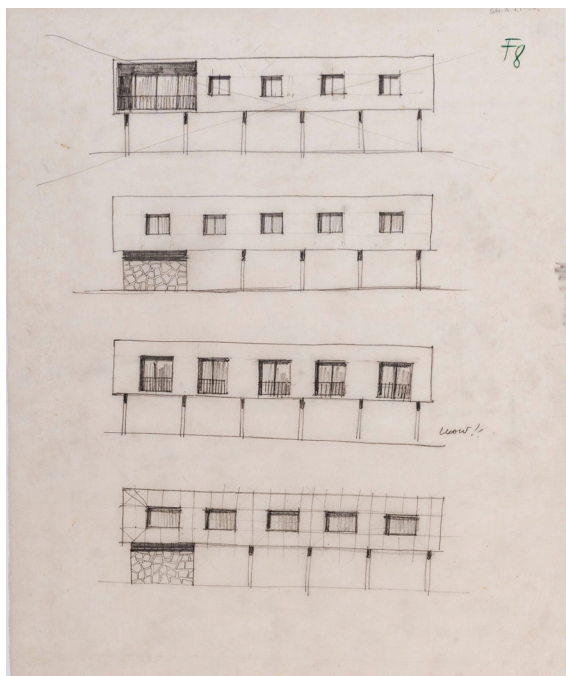
Perspectiva desde galería superior con vista hacia el patio interior y la piscina, que muestra la ambigua relación espacial entre cerrado / abierto. Fuente: AAW.



Maqueta. La toma muestra la sucesión de cuadrados alineados en una diagonal. Fuente: AAW.



Planta baja y planta alta. Fuente: AAW.



Bocetos de estudio de fachadas. Fuente: AAW

no a quien quiero mucho. Quizás algún día llegues a sentirte orgulloso de nuestra actitud.

Ya sabes, si no les gusta la casa díganmelo sin vueltas. Estás en la más absoluta libertad respecto a mí. Yo mismo, si quieres, te buscaré un arquitecto que tenga habilidad para proyectar, más lo que habitualmente se llama "gusto" y que sea decente, o menos indecente que la generalidad, y que se preste a hacer la casa que ustedes quieran. Yo le explicaré lo que ustedes quieren y lo que les gusta, lo sé perfectamente, y así les ahorraré trabajo a todos. No faltan "fabricantes de casas" ni especialistas en "estilos". Como esa clase de proyectos se hace volando, no habrá atraso ninguno. Además me ofrezco a revisarte la casa y controlártela todas las veces que quieras.

Estoy seguro de que seguiremos tan amigos como antes, o más, después de estas explicaciones tan sinceras.²²⁸

Como era previsible Mario no construyó esa casa. Tampoco otra, el solar quedó vacío.

Pueden inferirse algunas cuestiones de la lectura de la carta. Una es que Amancio preveía tener asegurada cierta tranquilidad desde lo económico, tal vez visualizaba la posibilidad de mantener a su familia con cierta ayuda del entorno inmediato, o consumir lentamente la parte que le correspondería de la discreta fortuna familiar, y estaría dispuesto a renunciar a algunas comodidades para mantenerse en su posición idealista. De hecho, durante un buen tiempo trabajó también en la empresa "La Quena", editorial musi-

cal fundada por el padre, como un modo de obtener ingresos económicos que permitieran solventar las tareas del estudio de arquitectura.²²⁹

Otras, no dejan de ser sorprendentes: en un pasaje se asume y reconoce en la posición de "el papel activo y de gran responsabilidad de productores, y que hay gente, especialmente entre los jóvenes, que tienen sus esperanzas puestas en nosotros", cuando contaba con treinta años de edad, hacía apenas dos que se había recibido y aún no había construido nada como arquitecto. ¿Era tal la confianza que albergaba en sus capacidades, que se permitía ubicarse en tal lugar apenas a partir de un par de anteproyectos (la sala de espectáculos y el conjunto de viviendas escalonadas) que, si bien resultaban de gran interés y novedad, no habían prosperado?

Seguramente era muy consciente del valor de sus propuestas y de la fuerza de sus ideas y, sin duda, participaba de una generación imbuida del espíritu heroico (y ciertamente mesiánico), que los historiadores comenzaban a asignar a los "padres fundadores" de la arquitectura moderna.²³⁰ Sin embargo, no deja de asomar cierta prematura aceptación de un futuro incierto: "nosotros probablemente ni alcancemos los resultados, pero abriremos las puertas a las nuevas generaciones" dice, casi anunciando una "profecía autocumplida".

[229]. Fuente: WILLIAMS Claudio. Entrevista, Op. Cit.

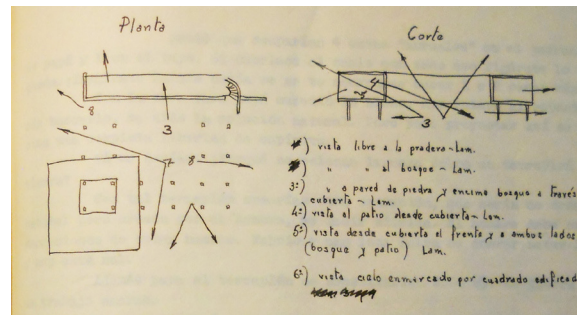
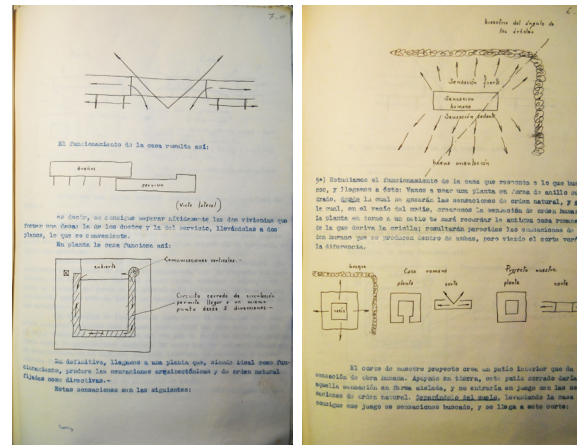
[230]. Ver: SANDRI, María Grazia y SCALVINI, María Luisa. *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platón a Giedion*. Roma : Officina, 1984. - TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid : Mairea - Celeste, 2001. Entre otros.

[228]. *Ibid.* p 10-11

El trabajo fue publicado por González Capdevila²³¹ y en otras diversas ocasiones.

De todos modos, la casa para Mario era un muy buen proyecto y Amancio lo sabía. Como se verá en el transcurso del tiempo, sería una práctica habitual la adaptación de ideas y propuestas a distintas solicitaciones, en este caso su reutilización fue en 1969, adaptándolo para otra circunstancia: una casa en el Boating Club San Isidro, que tampoco fue construida.

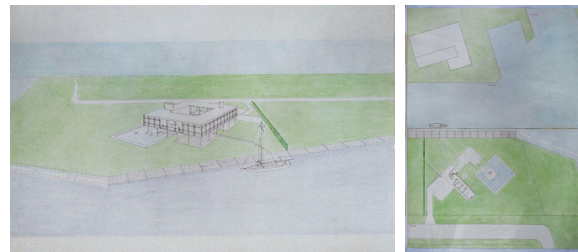
[231]. GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. Op. Cit.



Páginas 6 y 7, y detalle de la número 8 (de un total de once) de la carta de Amancio Williams a su hermano Mario explicando el proyecto. Fuente: AAW.

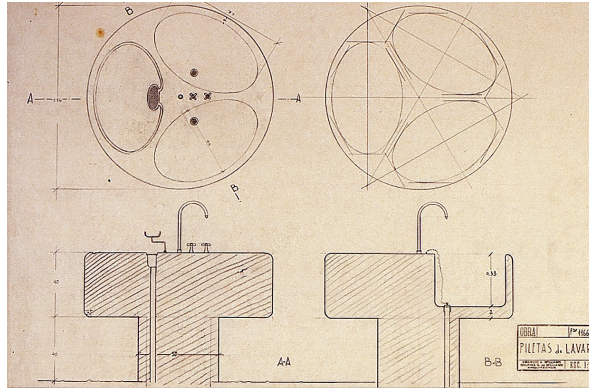


Perspectivas de estudio de color en fachadas. Fuente: AAW.



Perspectiva y planta del proyecto (no construido) para una casa en el Boating Club San Isidro (1969) retomando el que se hiciera originalmente para Mario Williams. Fuente: AAW.

Tres casas: un ensayo sobre tipo y carácter



Plano y fotografía de la triple pileta de lavar ubicada en el centro del patio de la casa de servicios. Fuente: AAW.

Una vez analizados los proyectos para los terrenos de la familia en Mar del Plata, corresponde preguntarse cómo habría funcionado el conjunto de haberse construido la casa de Mario Williams ya que, si bien guardaba independencia y suficiente distancia de la del padre, lo cierto es que ambos predios se integraban sin solución de continuidad.

Lo primero que salta a la vista es que ambas son muy diferentes en su concepción y podría asumirse que la intención del arquitecto era plantear una diferenciación entre ambas, por el simple hecho de tratarse de dos propietarios distintos, cada uno con sus características y condiciones propias. Sin embargo, es necesario poner en juego una tercera pieza, menor en importancia pero que no lo es menos en la relación planteada: el pabellón de servicios de la casa sobre el arroyo. De este modo, jugando a tres bandas la lectura se hace más compleja y aporta otras dimensiones.

Salvando las distancias, la situación podría haber sido propicia para tomar una alternativa similar a la que, con escasa voluntad de esfuerzo, Le Corbusier propuso para Victoria Ocampo en un terreno cercano al club de golf en San Isidro: un grupo de viviendas suburbanas en el que se distribuía una veintena de réplicas de la Ville Savoie.^[232] Sin llegar al extremo de la reproducción, una opción para el caso de Mar del Plata hubiera sido proyectar con idea de conjunto, elaborando un lenguaje de unidad que vinculase a las tres construcciones, e incluso tratando de utilizar el recurso de la asimilación tipológica.

Sin embargo, Williams optó por otro camino: el de la diferenciación, para desarrollar así una exploración sobre el proyecto que no abarcaría solamente el aspecto tipológico, sino también, y fundamentalmente, el del “carácter”.

Habiéndose ya planteado el concepto de “carácter” a partir de la acepción dada por Quatremere, a través de la cual hemos llegado a proponer que en Williams podría interpretarse como la “expresión de la naturaleza particular del edificio”, respecto de la noción de “tipo”, remitiendo a la misma fuente se establece que “la palabra *tipo* no presenta tanto la imagen de una cosa a ser copiada o imitada perfectamente, sino la idea de un elemento que debe por sí mismo servir de regla al modelo”,^[233] es decir, se trata de la decantación de una forma arquetípica, que estaría en la base de una inconmensurable serie de casos con los que guarda correspondencia y similitud, pero que no resulta necesariamente idéntica a alguna de ellos. “Es la búsqueda del origen de la causa primitiva. Esto es lo que debe llamarse *tipo* en arquitectura, como en todas las otras ramas de las invenciones y de las instituciones humanas”, agregaría De Quincy,^[234] instando, por lo tanto, a no confundir “la idea de *tipo* (razón originaria de la cosa) que no podría ni percibir ni proveer el motivo o el medio de una similitud exacta, con la idea de modelo (cosa completa) que se restringe a una semejanza formal.”^[235]

En consecuencia, podemos deducir que las tres casas en cuestión obedecen a tipos distintos.

[232]. Véase: LIERNUR Jorge Francisco. *La red austral*. Op. Cit. p 112 a 114.

[233]. DE QUINCY, Quatremere. Dictionnaire. Op. Cit. p 629.

[234]. *Ibíd.*

[235]. *Ibíd.*

La de Alberto Williams plantea una organización lineal, en bandas paralelas, por lo que algunos autores realizan discutibles interpretaciones, por ejemplo: “la planta, muy simple, no es más que la reinterpretación tipológica de la casa *chorizo*, fuertemente enraizada en la historia y la cultura de la pampa.”²³⁶ Sin embargo, la referencia resulta inexacta, la “casa chorizo” es un producto de la subdivisión del suelo urbano en lotes estrechos y alargados, de lo que deviene la sencilla operación de apoyar sobre una medianera la sucesión de habitaciones que se vuelcan hacia la galería y el patio lateral; en cambio la distribución de la casa sobre el arroyo deviene de la imposición de resolverse en una situación determinada, la misma idea de puente propone la solución longitudinal, en tanto que la apertura de visuales a 360° es una clara manifestación de la libertad del perímetro y del interés por la apropiación de un entorno no urbano. En consecuencia, la linealidad interior de la casa de Mar del Plata está dada por su lógica interna: en una banda se ubican las zonas de intimidad, en la otra las zonas de sociabilidad, y la espina dorsal se constituye por la doble escalera que, en definitiva, es el eje lineal que articula el proyecto. Además, esa presencia ineludible refiere a otra condición propia de la casa: se encuentra sobreelevada y es prácticamente un objeto desprendido del suelo o, mejor, apoyado sobre el mismo con la sutileza que deviene de hacerlo apenas en dos ocasiones, la llegada del puente en cada margen del arroyo. Incluso, hasta resulta más elocuente definir su esencia en trazos simples partiendo del corte o la vista: un par de lí-

neas horizontales sobre una curva la representan de manera inconfundible.

Por eso, una lectura tipológica referida solo a la planta de usos de la casa es insuficiente y contraria a las intenciones de Williams, que definió su origen “primordialmente, como una forma en el espacio”.²³⁷ La condición de objeto autónomo y aislado se entronca en la tradición de la arquitectura clásica, pasando por la Villa Rotonda de Palladio y la Ville Savoie de Le Corbusier; por ello su apreciación debe ser en sentido tridimensional: un objeto único compuesto por una caja horizontal apoyada sobre un arco.

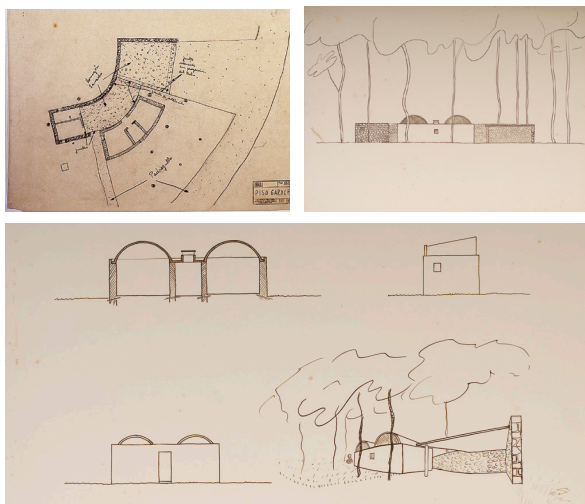
En cambio, el pabellón de servicios que la complementa es todo lo contrario: una pequeña casa desahogada en volúmenes articulados por formas curvas, en torno de un patio interior, un planteo que recuerda a la arquitectura popular mediterránea, vertiente revalorizada y difundida por José Luis Sert y reinterpretada en algunas casas de Le Corbusier.²³⁸ La presencia de una pila de agua, un piletón circular diseñado para servir a tres frentes y que ocupa el centro del patio, recuerda incluso la ubicación de los pozos de aljibe en las arquitecturas tradicionales.

Otro aspecto que lo caracteriza es la falta de ortogonalidad en gran parte del trazado, que obedece a angulaciones que dan lugar a formas trapezoidales y solo adopta el ángulo recto en el extremo más próximo a la Casa sobre el arroyo. Pese a los

[236]. TIOZZO, Daniel. Amancio Williams. La casa sultruscello, Mar del Plata. Domus (1985):100-111, Milán, nov. 2014.

[237]. WILLIAMS, Amancio y WILLIAMS, Delfina G. de. Casa en Mar del Plata. *Nuestra Arquitectura* (217): s/n. Op. Cit.

[238]. SERT, José Luis. Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna. *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea* (18): 31-36, Madrid, segundo trimestre de 1935.



Bocetos de planta, vistas, corte y perspectiva del pabellón de servicios de la casa de Alberto Williams. Fuente: AAW.



Vista del pabellón de servicios. Al fondo la Casa sobre el arroyo. Fuente: AAW.

materiales tradicionales empleados y las formas aparentemente libres que lo componen, no responde a las líneas vinculadas con el mundo orgánico de Aalto o Wright, ya conocidas, sino que sigue siendo racional y se implanta sin mimetizarse con su entorno. De todos modos, el contraste entre ambas construcciones es absoluto y manifiestan una deliberada intención de diferenciarse, en todo sentido.

Falta entonces incorporar la casa no construida, que en el proyecto general debía aparecer situada en el extremo opuesto y haría que el pabellón de servicios oficiase como pantalla visual entre ambas casas, actuando a la vez como rótula de articulación entre ambos predios.

Mientras la Casa sobre el arroyo se ocultaba entre los árboles, la de Mario emergía con total visibilidad en el claro de césped y obedecía a una geometría básica y conocida: una planta cuadrada abierta en su centro, elevada sobre *pilotis* en tres de sus lados. A diferencia de la Ville Savoie de Le Corbusier (que en su núcleo en las partes bajas contiene un volumen materializado, a través del que se conduce hacia la idea de un patio recuperado y constituido como terraza), en el proyecto para el hermano el vacío central que imponía el patio daba también gran continuidad visual y espacial a través de la casa, estableciendo un límite ambiguo con el parque.

El complemento geométrico estaba dado por una piscina, también cuadrada, que en la planta se superpone con un ángulo de la casa, que la sobrevuela, generando una figura que sería retomada en proyectos posteriores. Recuperada la ortogonalidad en grado extremo, así se relaciona con la casa del padre

dejando al pabellón de servicios (con sus curvas y ángulos variados), como anomalía.

Se puede inferir entonces que Amancio Williams utilizó esta oportunidad como una experimentación sobre el proyecto, desde lo tipológico y formal, ocasión en que las decisiones técnicas y los materiales utilizados también contribuyeron a manifestar otra inquietud exploratoria: una indagación sobre el tema del carácter.

Resulta evidente que en los tres casos comentados se intenta comunicar a través del proyecto. Ambas casas principales se despegan del terreno, en tanto que el pabellón de servicios traza sus apoyos directamente sobre el suelo, al que pertenece y en el que queda anclado. Ahora bien, mientras la casa del padre se eleva entre la copa de los árboles, para fundirse en una comunión visual entre el interior y el exterior, conjugando los sonidos del arroyo, las hojas y los pájaros para favorecer la concentración e introspección del músico en su actividad creativa, la del hijo aparece con una total apertura al aire libre y al sol, proponiendo una vida familiar activa y dinámica.

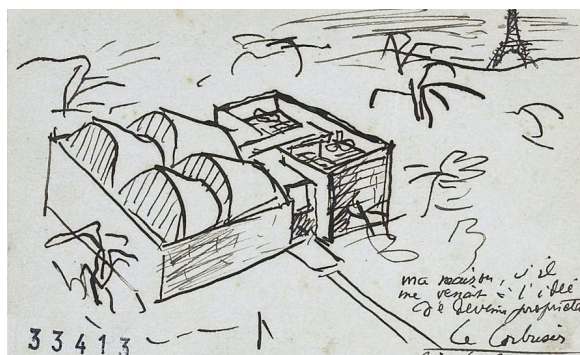
No sería casual entonces que, por su parte, el pabellón de servicios ofreciera una representación vinculada con tradiciones populares, quedara firmemente enraizado a la tierra y se expresara con una rusticidad material que lo diferencia de las casas principales: está destinado a designar el lugar del otro.

En cuanto a la materialidad, que aporta sustancialmente a las definiciones expresivas, un único elemento resultaría común a las tres construcciones y las vincula: el uso de mampostería de piedra en algún sector definido: en la casa sobre el arroyo,

como plataformas de apoyo en los arranques del arco, en la de Mario, como pantalla de cierre y muros del sector de servicios; en el pabellón, donde resulta más expuesto y evidente, actúa como una cinta que cierra como pantalla el patio y envuelve espacios funcionales, abrazando (pero sin vincularse) el pequeño bloque de dormitorios cubierto con bóvedas, que permanece aislado.

Como ya se ha comentado, el uso de estas piedras de la zona hacen clara referencia a las casas Mandrot, Le Sextant y Errázuriz de Le Corbusier, pero en el pabellón, al combinarse con bóvedas y revoques texturados pintados de blanco, se acentúa la sofisticada rusticidad elaborada y la imagen de cabaña marítima. Sin embargo, nada haría suponer que detrás de ello hay una intención pintoresquista o folclórica, la geometría prevalece y domina, como lo demuestra un detalle: en la planta aparece un pequeño bloque de piedras exento, casi cúbico y sin función aparente. Cobra sentido al advertir que completa y materializa el trazado geométrico al ubicarse en la intersección de las prolongaciones virtuales de la curva externa y la línea del muro de piedras que cierra unas dependencias; con ello se ajusta la forma imperceptiblemente y la voluntad racional ejerce su autoridad.

Por su parte, en los aspectos materiales las casas principales se diferencian plenamente, entre sí y también del pabellón. La del padre se expresa en la textura y coloración del hormigón visto y el vidrio en toda su elevación, la del hermano, adquiere una doble piel, en la envolvente exterior predomina un ligero cerramiento de carpintería, en la interior que rodea al patio central, una tersa superficie de revoque blanco se extiende en el uso conocido por los arquitectos modernos.



"Ma maison", boceto de Le Corbusier para su casa (1929) y las bóvedas del pabellón de servicios de la casa de Alberto Williams. Fuentes: Fundación Le Corbusier, acceso digital <http://www.fondationlecorbusier.fr/> y AAW.

Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (1942-1953)

A través de este análisis se puede inferir, entonces, que Amancio Williams, lejos de pretender establecer los tres proyectos como un conjunto visiblemente unificado, por el contrario, utilizó esta instancia como un ensayo para elaborar un sofisticado experimento arquitectónico desde lo tipológico y la condición del carácter, asignando a cada proyecto su lugar, su configuración espacial y funcional así como su materialidad, de acuerdo a su interpretación de “la naturaleza particular” de cada edificio.



Vistas del pabellón de servicios de la casa de Alberto Williams.
Fuente: AAW

Este trabajo fue resultado de inquietudes provenientes del campo de la acústica, dando como producto un objeto arquitectónico autónomo y extraño a las tradiciones más extendidas sobre el tema. A partir de la idea generada en el concurso para una sala de concierto realizado en el último año de la carrera de arquitectura, Williams continuó explorando una idea radical: el concepto de un espacio que pudiera asegurar idéntica percepción del sonido en calidad y volumen a todos los espectadores, ofreciendo similares condiciones de reflexión y absorción. El resultado puede calificarse como una de las invenciones que alcanzaron un desarrollo más integral y consistente entre las que haya producido Williams.

El origen está en el corte de la sala diseñada para aquel concurso, en la que según sus cálculos optimizaba el método de Lyon para la performance acústica. En aquella oportunidad había anticipado ya, en un croquis, la posibilidad de duplicarlo en simetría especular y, ejerciendo sobre la figura un movimiento de rotación sobre su eje (acción que produce un volumen por revolución a partir de esa curva de generación continua), obtener una sala de planta circular con el escenario ocupando su centro y las graderías elevándose hacia la periferia, recreando así en una versión contemporánea la tipología del circo. Esto daba la posibilidad de alojar entre 3.500 y 4.000 asistentes en dieciséis filas, con lo que se asegura una buena proximidad con la escena; Williams incluso fija en 6.000 el número “natural” de espectadores que podría albergar esa estructura sin pérdida de calidad.

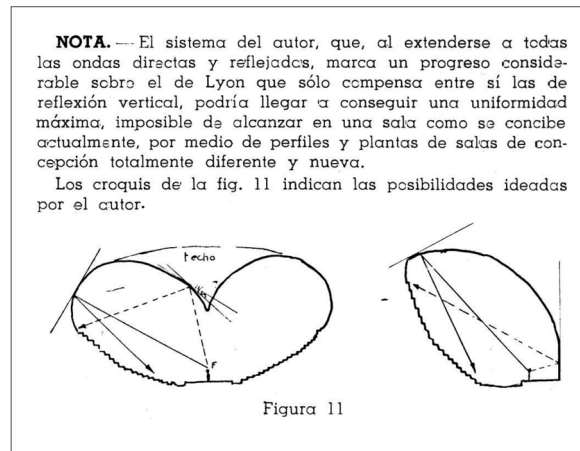
El volumen resultante, semejante a un “gran trompo” en equilibrio sobre su vértice, se ve rodeado por un anillo de servicios elevado, que contiene todas las funcio-

nes anexas (salas foyer, confitería, guardarropas, etc.) y deja casi en su totalidad el suelo despejado. Mediante tres mangas el anillo se vincula con otras tantas “cajas” a nivel del terreno, siendo una de ellas el acceso y administración y las restantes bocas de salida.

Las formas ofrecen un aspecto que se aleja de las expresiones convencionales para una sala de conciertos y adquieren un factor de representación que permite asociaciones con la vanguardia estética en clave futurista. Precisamente Williams argumenta en tal sentido diciendo que “esta sala no sólo se presta admirablemente para oír música; su forma es adecuada también para el teatro, la danza y otros espectáculos, entre ellos la plástica pura”²³⁹ y realiza una serie de esquemas en los que distintas formas en el espacio crean coreografías abstractas iluminadas por equipos móviles: “tres aparatos parecidos a los proyectores de planetarios realizan juegos de luces de extraordinaria diversidad de forma, color y calidad”. También analiza la posibilidad de instalar plataformas que permitan desarrollar una escena a distintos niveles; las imagina colgadas por tensores, vinculadas por rampas helicoidales y transparentes y, de ese modo poder realizar escenas simultáneas posibilitando la interacción y “compenetración entre actores, músicos y espectadores.” Se trata de una concepción espacial que además de aceptar las formas tradicionales del arte promueve la experimentación y las búsquedas de nuevas expresiones, con la expectativa de estimular a una nueva generación de artistas:

esta clase de espectáculos requiere artistas instrumentistas plásticos y directores. Estos

[239]. WILLIAMS, Amancio. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p 24



Croquis explicativo publicado en la página 91 de *Revista de Arquitectura* núm. 254 pp. Buenos Aires: enero de 1942. En la nota que lo acompaña se refiere a las ventajas del sistema ideado por Amancio Williams para mejorar las condiciones acústicas de una sala de conciertos en el concurso para estudiantes en el que obtuvo el segundo premio. Este esquema, en un movimiento de rotación de 360° sobre su eje central, será la base para el desarrollo de la “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio”.

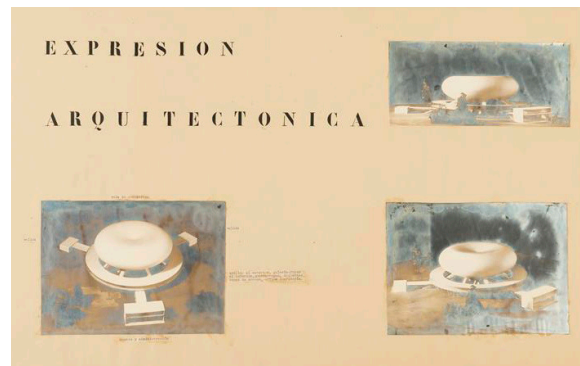
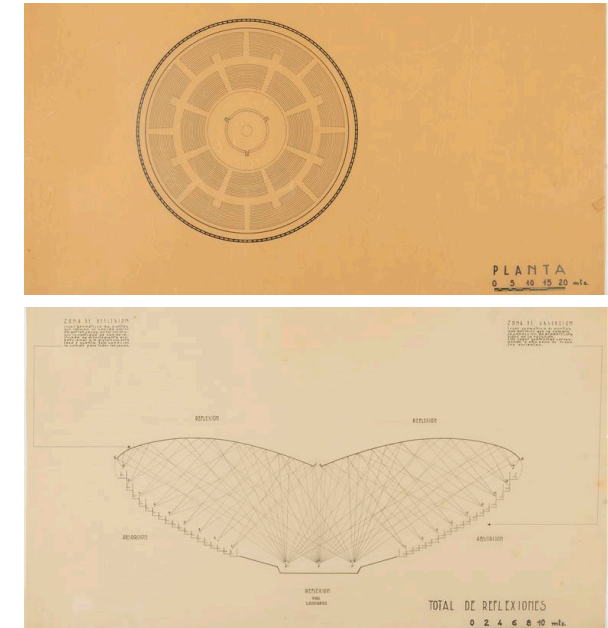


Lámina de presentación de la propuesta arquitectónica. Fuente: AAW.



Planta de la sala y estudio de reflexiones acústicas en sección. Fuente: AAW.



Croquis de estudio para distintas formas espaciales posibles de ser construidas en el interior de la sala para teatro y espectáculos diversos. Fuente: AAW.

necesitarán partituras que deberán ser concebidas por grandes artistas plásticos. Estas representaciones serán las precursoras de un nuevo mundo en el arte y crearán grandes posibilidades para los artistas.²⁴⁰

Seguramente para Amancio Williams este proyecto tendría una significación especial. Si bien no desarrolló afición por la música mediante la ejecución de instrumentos, sí adquirió una sensibilidad hacia ella mediante la relación con el mundo musical, que había formado parte consustancial de su vida a través de la actividad de su padre, de los prestigiosos músicos de distintas partes del mundo que visitaron su casa (entre ellos Arthur Rubinstein, la soprano francoestadounidense Lily Pons, entre otros extranjeros y, entre los grandes nombres argentinos destacan algunos como los de Carlos López Buchardo, Floro Ugarte y Manuel Gómez Carrillo),²⁴¹ y también por el trabajo que durante años realizó como uno más en la editorial “La Quena”, empresa de la familia dedicada a publicar partituras, libros de Alberto Williams (entre ellos el exitoso y extensamente difundido “Teoría de la música”) y una revista trimestral.²⁴²

Por otra parte, la escena musical en Buenos Aires venía experimentando una intensa disputa por la ten-

sión entre tradición y renovación, en la que las experiencias de la vanguardia musical pugnaban por entrar en escena, con lo cual el clima cultural no podía pasar desapercibido.²⁴³

En 1949 con su padre ya en edad avanzada (87 años) Williams decidió recurrir a la ayuda de especialistas para estudiar la distribución ideal de una orquesta completa en el escenario circular de la sala, garantizando un sonido equilibrado y perfecta audición en cualquier ubicación. Para ello consultó con Esteban

[243]. Nota: En 1933 Victoria Ocampo (figura clave de la cultura y promotora de la visita de grandes músicos internacionales) y Alberto Prebisch (arquitecto de central importancia para instalar la modernidad racionalista en el campo arquitectónico) se incorporan como miembros honorarios al Directorio del Teatro Colón y se elige Director General al músico Juan José Castro (de marcado interés en la renovación de las formas musicales), mientras el artista Héctor Basaldúa (también modernista) sería designado Director escenógrafo. El ambicioso y renovador programa que se intentó impulsar chocó con fuertes resistencias, lo que provocó la salida de Ocampo y Prebisch pocos meses después de su designación, así como se rescindió el contrato de Castro. Contra todo pronóstico, la revancha se daría con la visita de Igor Stravinsky en 1936, con la participación como recitante en el concierto de la propia Victoria Ocampo, quien ya era parte del mundo de relaciones del músico. Cabe mencionar que la obra de Stravinsky ya era conocida y de todo el programa desarrollado solo su *Persephone* fue un estreno (precisamente con la participación de Ocampo). En una de las interpretaciones de *La consagración de la primavera*, en 1932, por ejemplo, quien había ganado el concurso internacional para la realización de los decorados era un joven arquitecto ruso, Wladimir Konstantinovsky, llegado pocos años antes a la Argentina donde sería conocido como Wladimiro Acosta. Véase CORRADO, Omar. Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad. *Revista Musical Chilena*. (v. 61, n. 208): 37-65. Diciembre de 2007. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902007000200002&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 25 jul. 2016.

[240]. WILLIAMS, Amancio. Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p 24.

[241]. Consultado a Pablo Williams mediante comunicación electrónica. 01-12-2016.

[242]. Nota: La revista La Quena se publicó desde 1919 hasta 1936. Fue el principal órgano de difusión de las actividades y propuestas del Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado por Alberto Williams en 1893 y que alcanzó a contar con más de cien sucursales en todo el país, funcionando hasta 1941.

Eitler,²⁴⁴ un reconocido músico vanguardista y que también se desarrollaba en el campo de las artes plásticas en vinculación con el grupo Madí, que podía comprender el sentido innovador del proyecto. Radicado en ese tiempo en Brasil, Eitler dio respuesta desde Belo Horizonte con un croquis detallado en el que proponía la distribución de una orquesta sinfónica completa en una planta circular, en la que el director y el solista (cantante o instrumentista) ocupan el centro y a su alrededor se distribuyen los grupos instrumentales y coros en una disposición en la cual todos convergen hacia la posición central.

El resultado daría una configuración inusual, ya que inevitablemente siempre un sector de la orquesta estaría de espaldas a una zona del público, pero a la vez se conseguiría una absoluta concentración entre los instrumentistas que estarían visualizándose entre sí, en tanto que el director debería ejercer de un modo dinámico en todas direcciones. Llama la atención que Williams no considerara la posibilidad de que la plataforma escénica estuviera dotada de mecanismos que pudiesen imprimir movimientos de rotación y/o ascenso y descenso, con lo que podría haber dado mayores alternativas de uso y paliar relativamente la situación de espectadores a espaldas de un sector de músicos. DDe

[244]. Nota: Esteban Eitler (1913-1960) Nacido como Stefan Eitler en Bozen (Imperio Austro Húngaro, hoy Bolzano, en el Tirol Italiano) llegó a Argentina en 1936. Músico y artista, fue discípulo de Juan Carlos Paz y desarrolló las artes plásticas vinculado con el grupo Madí. Combinó la escritura e interpretación de música popular con la experimentación vanguardística y la composición dodecafónica. Entre 1952 y 1957 se radicó en Chile para trasladarse luego a San Pablo, Brasil, donde murió tres años después.

hecho, el antecedente más cercano a su propuesta podría considerarse el teatro que Walter Gropius había diseñado para el empresario Erwin Piscator en 1926, el que contaba con una planta con un artificio que le permitía rotar y resolver un auditorio con escenario circular centrado, pero es discutible la afirmación de Medina Warmburg que, cuando refiere a la relación de Williams con los "inventos tipológicos de Gropius" propone: "Resulta evidente que la 'Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio' (1942-1953) de Williams es deudora del 'Teatro total' (1927-1928) de Gropius."²⁴⁵ Ciertamente un artículo con las explicaciones de Gropius sobre su novedosa concepción había sido publicado por Victoria Ocampo en el primer número de Sur en 1931, por lo que resulta poco probable que Williams no conociera el proyecto. Sin embargo su propuesta se diferencia notablemente ya que su origen está en el problema acústico y su solución es lo que la origina y define, siendo que todo lo desarrollado a partir de ello vendrá por añadidura. Si el problema para Gropius estaba en la visibilidad y la dinámica del espacio, para Williams se encontraba en la audición; de su solución deviene el proyecto y por tanto la deuda con Gropius es menor, si no inexistente.

Según las estimaciones de Eitler sobre la distribución que estaba proponiendo para la orquesta, "tal vez esta ubicación garantice una audición nítida y perfectamente equilibrada desde todos los lados, siempre y cuando el espectador esté a una cierta

[245] MEDINA WARMBURG, Joaquín (ed.). *Walter Gropius. Proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona : Reverté, 2018. p. 85.

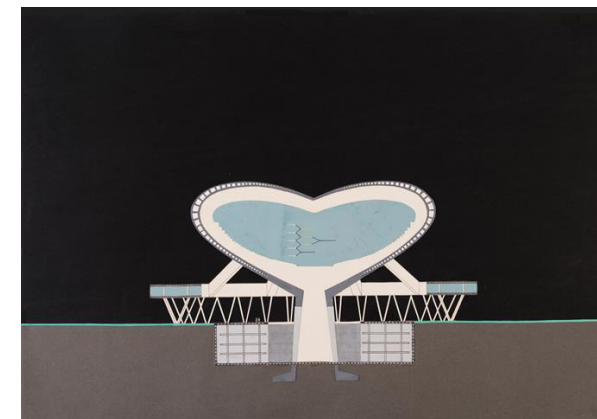


Lámina de presentación mostrando una sección con los espacios funcionales y "el corazón acústico" de la sala con una estructura espacial para el desarrollo de espectáculos en diversos niveles. Fuente: AAW.



Esquema de escenario proyectado para la sala y croquis de Esteban Eitler, en el que dispone los grupos instrumentales de una "orquesta grande, con coros y solistas", adaptando su distribución a la posición central en la sala diseñada por el arquitecto. Fuente: AAW.

altura sobre el palco".²⁴⁶ En su esquema, llama la atención que en el sector de teclados, además de disponer dos pianos de cola y un armonio, ubica un órgano eléctrico Hammond, instrumento de aparición por entonces bastante reciente (se comenzó a producir en Estados Unidos en 1935), con lo que también daba cuenta de su interés por las nuevas posibilidades que ofrecía la tecnología moderna.

Williams respondió agradeciendo la contribución del mencionado estudio (recibido "por intermedio de Tomás Maldonado", quien en ese tiempo se contaba entre sus colaboradores) y le comentaba que su taller se encontraba perfeccionando el proyecto de la sala para el sonido en el espacio, el teatro integral, el baile, y otras artes para "el espectáculo puro en el espacio: formas, colores, movimiento, luz, radiación, materia en sus diferentes estados y mutaciones - sólido - líquido - gaseoso - radiante - y en sus diferentes calidades..."²⁴⁷

En la memoria descriptiva del proyecto, firmada por Amancio Williams y Delfina Gálvez de Williams, como conclusión se lee:

...en este caso, el problema básico fue el acústico y el trazado que lo resolvió dio por resultados: en la **construcción**, pureza de cálculo y nitidez de técnica, en cuanto al **funcionalismo**, claridad y clasificación de las funciones, en cuanto a la

estética, pureza de las formas espaciales y de las líneas que las definen.²⁴⁸

Tal como lo enuncian, la estructura expresa en su forma el espacio contenido; fue pensada en hormigón armado en un modo en que "trabajaría con la unidad de una cáscara de huevo. Puede calcularse, para su construcción, como un solo elemento..."²⁴⁹ En este aspecto, Williams se ubicaba en una concepción estructural de avanzada, los estudios sobre cáscaras de hormigón recién se estaban iniciando y su proyecto llamó la atención de Leonard Michaels, que en 1950 publicó una fotografía de la maqueta en su libro *Contemporary structures in architecture*²⁵⁰ en el capítulo *The structural shell*, poniéndola en comparación con unos tanques de combustible esferoides de más de 40 m de diámetro contruidos al sur de Texas. El contacto con Michaels, que en su libro también publica el proyecto de Williams de "Edificio suspendido de oficinas", fue facilitado por Hilton Scott, quien solicitó al arquitecto argentino que envíe material al autor inglés para esa publicación,²⁵¹ el que una vez establecido el contacto le diría a Williams en una carta: "me gusta mucho su clara y directa aproximación a los problemas arquitectónicos".²⁵²

[248]. WILLIAMS, Amancio, GALVEZ DE WILLIAMS, Delfina. *Memoria descriptiva de la Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio*. Lámina de proyecto. AAW, SN - 2.1 - 032.

[249]. WILLIAMS, Amancio. *Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio*. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p 24.

[250]. MICHAELS, Leonard. *Contemporary structures in architecture*. New York : Reinhold, 1950. p 125

[251]. Correspondencia de Amancio Williams a Leonard Michaels. Buenos Aires, 11 de enero de 1950. AAW - GE Carpeta 2 [1949-1953].

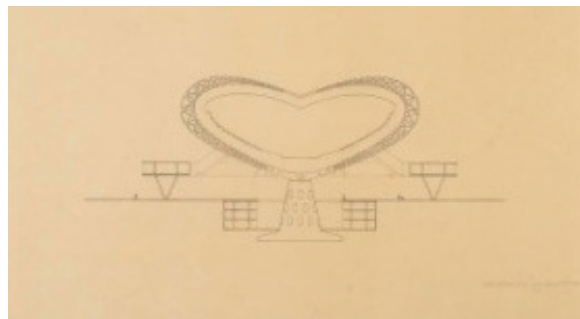
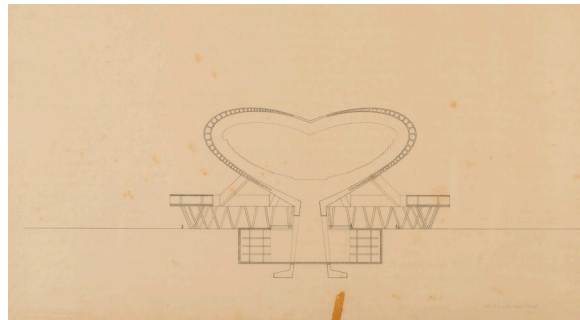
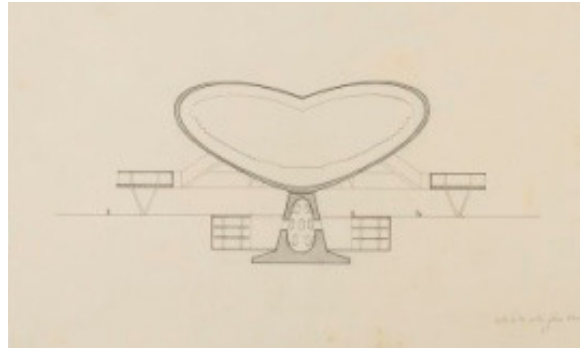
[252]. Correspondencia de Leonard Michaels a Amancio Williams. Londres, 30 de noviembre de 1950. AAW - GR Carpeta 2 [1948-1950].

[246]. Correspondencia de Esteban Eitler a Amancio Williams. Belo Horizonte, 18 de mayo de 1949. Manuscrito y dibujo a tinta. AAW - GR Carpeta 2 [1948-1950].

[247]. Correspondencia de Amancio Williams a Esteban Eitler. Buenos Aires, 3 de agosto de 1949. AAW - GE Carpeta 2 [1949-1953].

El capítulo en el que aparece la fotografía de la maqueta de la sala de conciertos muestra, entre otros, algunos ejemplos de cubiertas calculadas por Ove Arup, unos paraboloides hiperbólicos en Checoslovaquia, el “Palacio de Exposiciones de Torino”, de Pier Luigi Nervi, el gran hangar de Orly de Freyssinet y otros hangares en Alemania, Estados Unidos y Argelia, más algunos ejemplos fabriles y grandes naves en distintas ubicaciones, lo que permite deducir que los más notables ejemplos de este tipo de estructuras de cáscara aún estaban por verse.

Pero hay un detalle que, inexplicablemente, Williams parecería haber evitado resolver. En ninguna de las muchas láminas realizadas en las que se revisan cuestiones estructurales y acústicas, aparece definida la solución para la evacuación de las aguas pluviales que se acumularían en el gran cuenco superior. Sin duda una columna central de descarga hubiera sido impracticable, porque atravesaría el espacio verticalmente por su eje dañando sin remedio la limpidez espacial lograda, aunque pareciera que ese aspecto fue deliberadamente dejado de lado. Hubiera sido muy sencillo proponer una distinta curvatura en la cáscara externa que, como puede apreciarse en un corte alternativo, era una opción estructural; de ese modo, dejando la forma interior tal como lo requerían las condiciones acústicas y, en lugar de acompañarla con la exterior, elevar ésta en su polo, se podría haber obtenido un libre escurrimiento. Sin embargo pareciera ser que ese detalle técnico (que no hay modo de que no haya sido considerado) fue relativizado y obviado a sabiendas de que sería solucionable, privilegiando así la síntesis formal lograda.



Secciones con formas estructurales a partir de una cáscara simple o variantes de cáscaras dobles con interiores alveolares.
Fuente: AAW.



Fig. 147, above, shell construction in stiffened welded sheet steel of the 127 ft. diameter Horton-spheroid fuel tanks (80,000 bbl.) in northern Texas, provides a complete three-dimensional space-enclosing structure.

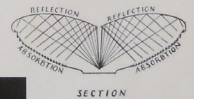
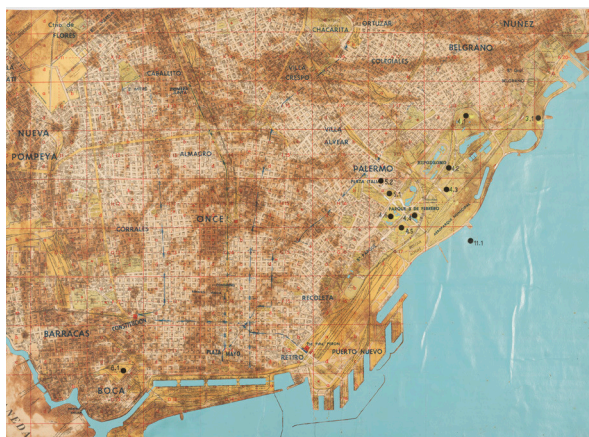


Fig. 148, left and above, project for a concert hall in which the structural shape, developed from requirements of vision and acoustics, takes on a form very much akin to that of the Horton-spheroids. (Architect: Amosce Williams.)

125

Página núm. 125 del libro *Contemporary structures in architecture* de Leonard Michaels (1950) en que se muestra la sala de conciertos junto a enormes depósitos de combustible esferoides de metal en Texas.



Plano de la ciudad de Buenos Aires en el que mediante círculos negros se identifican posibles localizaciones de la sala.



Fotomontaje del auditorio en el Río de La Plata. Fuente: AAW

Williams analizó diversas ubicaciones en la ciudad de Buenos Aires en la que se podría localizar la sala, entre ellas varias en Palermo y en Parque Tres de febrero, otra en La Boca en el predio de “Casa Amarilla” —en el que había estado trabajando con el proyecto de O.V.R.A.— otro sobre la costa en el barrio de Belgrano e incluso una localización directamente situada en el Río de La Plata, frente al aeropuerto.²⁵³

El proyecto fue antes publicado en Europa que en Argentina: en *L'homme et la architecture*²⁵⁴ en 1947 y en el mismo año en *La arquitectura de hoy*.²⁵⁵

Al año siguiente apareció en *Techniques et architecture*²⁵⁶ y en *The Journal of British Architects*,²⁵⁷ luego Alberto Sartoris le dedicó una página en *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*²⁵⁸ y Giedion lo situó junto al proyecto de Mies Van der Rohe para una sala de conciertos en una fábrica en Chicago.²⁵⁹

En la prestigiosa *The Architectural Review* lo hizo en dos oportunidades, en 1953 y 1954.²⁶⁰

[253]. Plano de la ciudad de Buenos Aires intervenido por Amancio Williams. Fuente: AAW. Carpeta “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio”, Sobre 2.1.

[254]. *L'Homme et l'Architecture*, (15-16): 23-24. París, 1947

[255]. *La Arquitectura de hoy* (8): 28. Buenos Aires, 1947.

[256]. *Techniques et architecture*, (1-2): 15. París, 1948.

[257]. *The Journal of the Royal Institute of the British Architects* (2, 3rd. series, vol.56): 73-74. London, dic. 1948.

[258]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle*. Op. Cit. p. 381.

[259]. GIEDION, Sigfried. *A decade of new architecture*. Op. Cit. p. 149.

[260]. *The Architectural Review*, (681): 142. London, sept. 1953. - (688): 224. London, april, 1954.

Poco antes de publicarse en esa revista inglesa por primera vez (septiembre de 1953), en el número de abril del mismo año ese medio se había presentado una sala muy similar (aunque menor ya que era para 290 personas) y a la que en un pasaje se mencionaba como “*a doughnut shaped auditorium*”.²⁶¹ Se trataba de un esbozo muy incipiente del arquitecto Orjan Luning propuesto para la ciudad de Estocolmo y llama la atención que, siendo que el trabajo de Williams se había mostrado previamente en *The Journal*, no haya habido una mención al mismo en comparación con el trabajo de Luning.

Esta situación fue advertida por Raúl González Capdevila, quien al ver ese artículo estando en Londres, escribió a Williams:

Desde fines de septiembre estoy en Londres estudiando con Pevsner mediante una beca del British Council. Hace unas semanas, en la revista en la que él es uno de los editores: “Architectural Review” —en el mes de marzo— apareció una sala de conciertos en Stocolm (proyecto de Orjan Luning) que proyectada en 1948, será construida este año.

Observando el corte, le decía yo a Pevsner, que tú me habías mostrado —hace más de diez años— un proyecto de idea muy semejante. Yo recordaba, en efecto, que poco tiempo después del Concurso que organizó Álvarez de Toledo, tu habías hecho estudios para obtener una sala de igual audibilidad y aunque tengo una idea un poco vaga ya, creo que me decías que “la curva resultante era exactamente el lugar geométrico de los vér-

[261]. *The Architectural Review*, (676): 186-190. London, april, 1953. Traducción: “un auditorio en forma de rosquilla”.

trices de los ángulos cuyos lados pasaban por el centro del hall y las distintas filas de butacas”.

Yo anduve buscando por distintas revistas y solo encontré un cuaderno del C.I.A.M. con un corte esquemático. ¿Me podrías decir si ese proyecto apareció en alguna revista?

En este caso, yo lo pediría en el R.I.B.A. donde como tu sabes es posible encontrar cualquier revista, pues quisiera que Pevsner viera la extraordinaria semejanza de ambos proyectos.²⁶²

La carta de González Capdevila, quien en 1955 publicaría el primer libro dedicado a la obra de Williams, muestra no sólo una mirada atenta sino también la circulación internacional que los arquitectos argentinos procuraban, ya sea en la experiencia personal como en el interés por colocar a la producción del país en ese plano de visibilidad.

La respuesta de Williams incluyó un listado de todas las oportunidades en que su sala había sido publicada, agregando: “Pevsner no puede ignorar este trabajo que si bien se ha publicado parcialmente es muy conocido. Ya en E.E.U.U. me han hecho un plagio muy burdo,”²⁶³ en referencia a un proyecto de Ralph Pommerance y Simon Breines que había salido en *The Architectural*

Forum de septiembre de 1950,²⁶⁴ para concluir: “si compruebas que es un plagio o una inspiración a mi trabajo, dile a Pevsner, de parte mía, que publique algo aclaratorio en su revista o me consulte”.²⁶⁵

En consecuencia, el tema no quedaría así. González Capdevila, en viaje de conocimiento volvió a escribir desde Lisboa comentando:

Con mucho atraso, por cierto contesto la tuya del mes de Mayo en la cual me dabas las informaciones que te había pedido sobre tu auditorium. Mucho te agradezco todas las referencias que casi de inmediato las pasé a Pevsner. En clase, en la Universidad las estuvimos observando y comparando aunque la copia era tan evidente que no fue preciso observar mucho. [...] el proyecto del sueco es lisa y llanamente una copia. Pevsner comentó el hecho en una reunión de los editores de la “Architectural Review” y luego me preguntó si sería más conveniente una carta directa de tu parte, para ser publicada en la revista o una carta mía al editor, denunciando el hecho. Le contesté que sin perjuicio de una carta tuya posterior, era proceder sobre caliente, con una carta mía que fue publicada en la “Architectural Review” de septiembre.



Proyecto de una Sala de Conciertos en Estocolmo, de Orjan Luning (“Concert Hall in Stockholm”), en *The Architectural Review* núm. 676, abril de 1973, que motivó una réplica de González Capdevila.

[262]. Correspondencia de Raúl González Capdevila a Amancio Williams. Londres, 12 de abril de 1953. AAW - GR Carpeta 3 (1951-1954).

[263]. Correspondencia de Amancio Williams a Raúl González Capdevila. Buenos Aires, 21 de abril de 1953. AAW - Carpeta 2 (1949-1953).

[264]. POMMERANCE Ralph y BREINES Simon. Multiporpo-sestage. *The Architectural Forum*.(vol. 93, núm. 3): 132-133. Septiembre de 1950.

[265]. Correspondencia de Amancio Williams a Raúl González Capdevila. Buenos Aires, 21 de abril de 1953. AAW GE Carpeta 2 (1949-1953).

En ella digo:

1º) que me sorprende que no se haga mención del antecedente evidente del proyecto del arq. Amancio Williams y que por lo tanto esa forma no es invención, (“invented”) creada por el Arq. Luning.

2º) que el proyecto debió ser conocido por su amplia difusión. Y cito varias fuentes de información.

3º) que Le Corbusier lo ha comentado en nota de fecha...²⁶⁶

Efectivamente, el breve comentario publicado en la sección “Marginalia”, decía:

A los editores:

Señores, -En su presentación de la sala de conciertos del Sr. Luning en Estocolmo, me sorprendió no encontrar ninguna mención sobre el hecho indudable de que su característica más llamativa, la forma “doughnought” del auditorio, con toda probabilidad, no sea invención del Sr. Luning. Exactamente la misma forma fue desarrollada por el arquitecto argentino Amancio Williams y publicada extensamente en 1947 y 1948. Ilustraciones del diseño del Sr. Williams se encontrarán, por ejemplo, en *L'Homme et l'Architecture*, 1947, Nº 15 y 16, página 23, con texto valorativo de Le Corbusier, y también en la revista de la RIBA, diciembre de 1948, página 73, con algunas notas del Sr. Clive Entwistle. Estimo que este presumible origen del diseño del Sr. Luning debe ser registrado.²⁶⁷

[266]. Correspondencia de Raúl González Capdevila a Amancio Williams. Lisboa, 7 de octubre de 1953. AAW. GR Carpeta 3 (1951-1954).

[267]. GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. Preview: Concert hall in Stockholm. *Architectural Review* (114:681): 142, septiembre de 1953.

Tanto la nota de González Capdevila como su carta revelan un detalle: el uso del término “invención”. Es en este sentido que se hace notar el uso del mismo en tanto parte de un código común del habla entre arquitectos de esa generación, asignando la condición de “invención” a aquello que se consideraba original, una pura novedad sin antecedentes, que es lo que se le reclamaba a Luning y Williams podía, con suficientes muestras ya dadas, acreditar para sus trabajos.

Con el tiempo el proyecto de Williams apareció profusamente en diversos medios internacionales, tanto profesionales como de interés general y en periódicos. En San Pablo fue presentado por el director del Museo de Arte Moderno, Pietro María Bardi en un artículo periodístico,²⁶⁸ en Italia también integró el artículo de *Zodiac*²⁶⁹ sobre obras de Williams y en 1964 el de Casabella,²⁷⁰ haciéndose visible en diversos países, entre ellos Japón.²⁷¹

Mientras tanto, trataba de activar la posibilidad de su construcción en Buenos Aires contactando, por ejemplo, al Senador Nacional Dr. Diego Luis Molinari:

Le escribo por un asunto que íbamos a tratar, que tiene una importancia muy grande para la revolución en nuestro país, y que tiene carácter urgente porque se va a decidir esta semana. Se trata del Auditorium de la ciudad de Buenos Aires. Conozco la forma en que se va a encarar

[268]. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de septiembre de 1961.

[269]. *Zodiac*, (16) Op. Cit.

[270]. L'architettura moderna in Argentina. *Casabella*, (285): 23. Op. Cit.

[271]. TAKASE, Hayaiko. Amancio Williams and modern architecture in Argentina. En *Kokusai Kentiku* (10, vol. 24): 51-59, octubre de 1959.

porque he estado personalmente con el Señor Intendente Municipal y sus secretarios. (Se interesaron mucho por mis trabajos y estuvieron muy atentos conmigo. El Sr. Intendente y sus secretarios me aseguraron que vendrán todos dentro de diez días a ver los trabajos detenidamente.) No sé hasta qué punto podré influir sobre la decisión que ellos tomen; lo cierto es que esta decisión va a ser tomada ya.

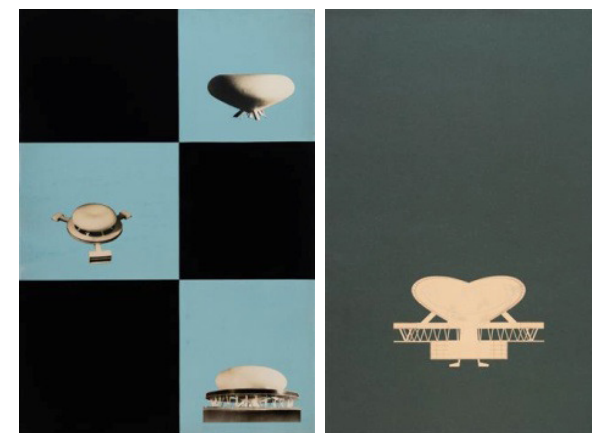
Ahora bien, usted sabe que mis trabajos están hechos para expresar nuestra época haciendo obra de síntesis y demostrando que en diversos campos se ha perdido el sentido de lo general y se ha ido por las ramas. Para demostrar que esto sucede no sólo en urbanismo y en arquitectura, encaré hace tres años un trabajo dentro del campo de la física, y, dentro de éste, de la acústica. **Este trabajo ha resuelto definitivamente los problemas acústicos**, con la solución final buscada. Este trabajo no se conoce aquí porque aquí no hay nadie capacitado para juzgarlo, y en el extranjero recién va a conocerse ahora, porque me interesaba mandarlo junto con otros trabajos que forman un panorama completo de esta obra de revolución.

A la intendencia ha sido presentado un proyecto que está encarado con la solución difundida en E.E.U.U., cuya pobreza demuestro.²⁷²

Finalmente la sala no se construyó en Buenos Aires ni en otra parte, pero fue muy valorada en los

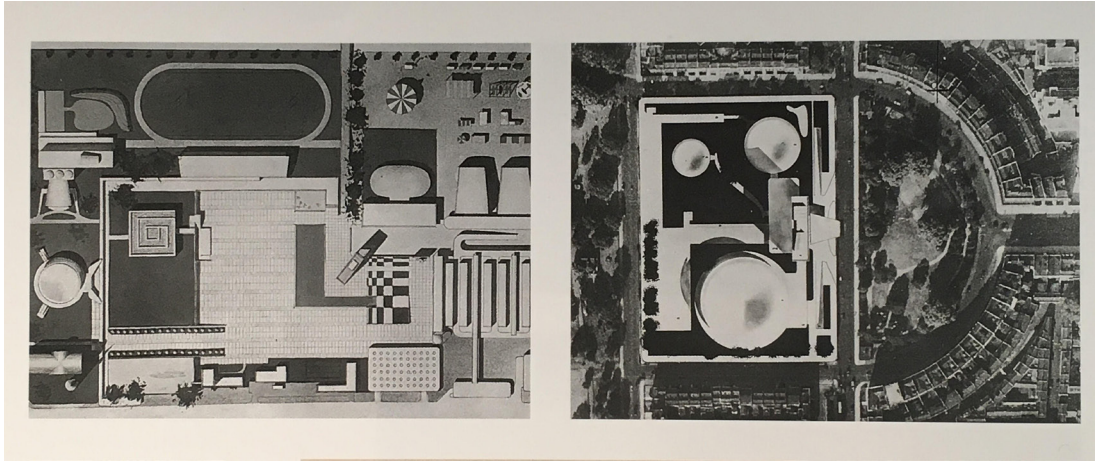
círculos especializados. La principal distinción a este trabajo llegaría con la obtención de Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, en tanto que el arquitecto inglés Clive Entwistle propuso su inclusión en proyectos urbanísticos en Inglaterra: en Crescent Park (Londres) y en la ciudad de Aycliffe, los que no fueron concretados. El interés desde el campo musical fue plasmado en el artículo "Das raumtheater von Amancio Williams",²⁷³ de Ursula Burghardt-Kagel en *Die Reihe*, prestigiosa publicación editada por Herbert Eimer y Karlheinz Stockhausen, abocada a cuestiones de la música contemporánea, concretamente a la vertiente del serialismo. El número 7, en el que se publicó el trabajo de Burghardt-Kagel, se titulaba: "Problema 7: Forma - Espacio", y el proyecto de Williams estaba en el centro de ese debate; nuevas expresiones musicales como la música electrónica y experiencias escénicas renovadas requerían la transformación de los conceptos espaciales, y la sala del arquitecto argentino parecía ofrecer una alternativa bien considerada.

[273]. BURGHARDT-KAGEL, Ursula. Das raumtheater von Amancio Williams. En *Die Reihe*. Heft 7: *Form - Raum* (7): Vienna, Universal Edition, 1960



Williams supo aprovechar la plasticidad de las formas del proyecto para representar la idea con láminas que estéticamente se relacionaban con el arte contemporáneo, en sintonía con las relaciones que mantenía con integrantes del grupo Arte Concreto-Invencción. Fuente: AAW.

[272]. Correspondencia de Amancio Williams al Senador Nacional Dr. Diego Luis Molinari. Buenos Aires, 14 de agosto de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Subrayados en el original.



Propuestas de Clive Entwistle para incorporar la sala de conciertos en los proyectos urbanísticos para la ciudad de Aycliffe (izq.) y Londres, en tres distintos tamaños en Crescent Park. Fuente: AAW.



Publicación de la "Salle de concert en forme de cœur" (Sala de conciertos en forma de corazón, p. 94) en la revista francesa de divulgación *Science et vie*, núm. 469 de 1956, en un artículo titulado "Cinq architectes veulent rénover le théâtre". (Cinco arquitectos quieren renovar el teatro).

Vivienda para terreno de 8,66 m (1943)

Si hubo un tema que desveló a los arquitectos del siglo XX ese fue el de la vivienda económica, y en particular en su condición urbana. En las décadas de 1920 y 1930 cuestiones como la estandarización, reducción y optimización de superficies, compactación de volúmenes, racionalización y organización funcional fueron tema en constante elaboración y debate, orientados a una renovación técnica y tipológica.

Las experiencias alemanas, italianas, francesas y de una gran parte de Europa fueron conocidas en Argentina a través de las revistas y manuales, pero los arquitectos locales experimentaron conforme a las condiciones socioculturales, normativas, técnicas y, sobre todo, considerando el trazado de las ciudades argentinas, en muchos casos determinado por el patrón regular de lotes de 8,66 m de ancho, proveniente de la subdivisión de la antigua partición del manzanero colonial en módulos de diez varas con su directa consecuencia, la pared medianera.

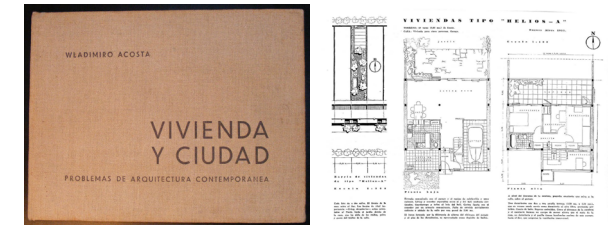
Este particular formato fue motivo de estudio también para arquitectos extranjeros que, llegados a Buenos Aires comprendieron que esto ofrecía la posibilidad de desarrollar tipologías específicas y repetitivas, con propósito de estandarización. Este sería el caso del ucraniano Wladimiro Acosta, que en los primeros años de la década de 1930, apenas instalado en el país, se dedicó a investigar por su cuenta y a escribir algunos artículos que luego iría desarrollando y profundizando. Consciente de su necesidad de adaptarse a las particulares condiciones de las estructuras urbanas argentinas, dedicó tiempo al estudio del parcelamiento y realizó proyectos teóricos para terrenos de 8,66 m de frente, ensayando varios tipos de planta para estos

solares estrechos y, por lo general, profundos, que fueron publicados en su libro *Vivienda y Ciudad*.²⁷⁴

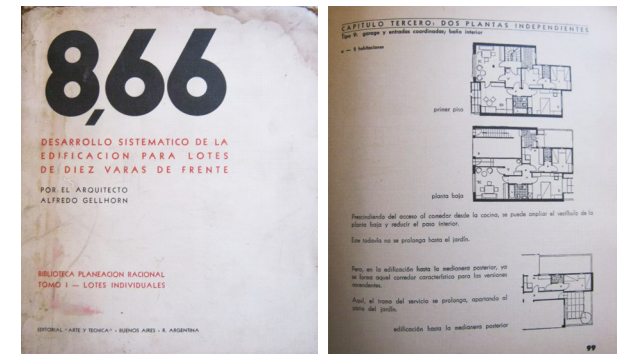
Pocos años más tarde otro extranjero, en este caso el alemán Alfred Gellhorn, publicaría un libro que planteaba el problema ya desde su título: *8,66. Desarrollo Sistemático de la edificación para lotes de diez varas de frente, en el que ofrecía, más bien al modo de catálogo ilustrado, una gran variedad de proyectos con diversas soluciones*.²⁷⁵

Williams, sin llegar a proponerse el desarrollo completo de un prototipo, ensayó también un “proyecto de vivienda para ser construida en un lote de tamaño usual (8,66)”. Fue publicado en *La arquitectura de hoy*²⁷⁶ y en la *Encyclopédie*²⁷⁷ de Sartoris, en el primer caso, contaba con las plantas, vistas y perspectiva; en el segundo, solo la perspectiva.

En realidad no parece que al momento hubiera más información disponible que la publicada por *La arquitectura de hoy*, ya que se trataría de unos bocetos en elaboración, dibujados a mano alzada rápida y tinta, en los que se muestra un concepto compacto de vivienda de dos plantas. El planteo es muy simple y flexible, las plantas son rectángulos divididos al medio por una franja ocupada en parte por una



Tapa de *Vivienda y Ciudad*, Wladimiro Acosta (1936) y páginas 94 y 97 mostrando la aplicación del sistema “Helios A” a un prototipo de 8,66 m de frente.



Tapa del libro *8,66* de Alfred Gellhorn (1943) y página 99 mostrando un proyecto tipo.

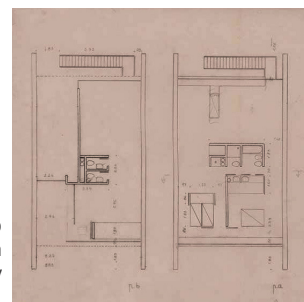
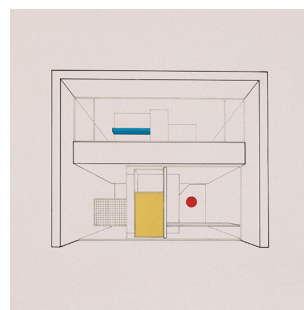
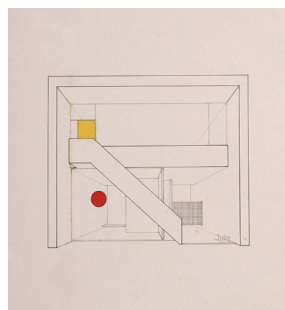
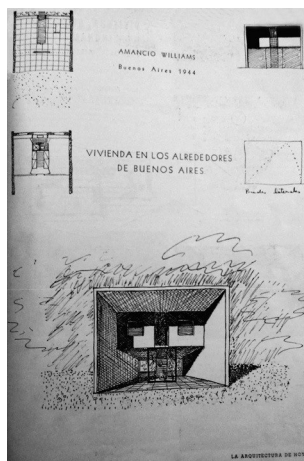
[274]. ACOSTA, Wladimiro. *Vivienda y ciudad*. Buenos Aires: Ignacio Aresti, 1936 (1ª ed.)

[275]. GELLHORN Alfred. *8,66. Desarrollo Sistemático de la edificación para lotes de diez varas de frente*. Buenos Aires: Arte y Técnica, 1943.

[276]. *La arquitectura de hoy* (14): 49. Buenos Aires, 1948.

[277]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 383

Amancio Williams. "Vivienda en los alrededores de Buenos Aires" en *La Arquitectura de hoy* núm. 14, 1948, p. 49.



Proyecto de casa en Munro (1952). Fachada, plantas baja y alta, corte longitudinal y vista posterior. Fuente: AAW.

escalera recta en sentido paralelo a las medianeras. No presenta indicaciones de uso ni leyendas, por lo que puede pensarse como un contenedor con distintas posibilidades: una opción es que la planta baja sea libre para uso de cocheras y como galería, ubicando toda la vivienda en su mínima expresión arriba, otra opción sería que en el nivel inferior se ubique la zona de estar y cocina - comedor, y en el superior los dormitorios. También sería posible utilizarlo como un esquema de vivienda con crecimiento, que comienza desde arriba ampliándose hacia abajo aunque desde un inicio su imagen se presenta completa, ya que todo se inscribe en una caja envolvente (una "U" invertida de tres lados rectos) que avanza hacia el frente como una galería profunda de doble altura, a modo de gran tubo hueco que se puede ir rellenando.

Si bien no presenta cotas de medidas, conociéndose que el ancho del frente es de 8,66 m, es posible inferir que la superficie de cada planta ronda en torno de los 47,5 m², lo que suma 95 m² entre ambas y el alero voladizo agrega otros 27 m². Estas dimensiones podrían adaptarse a las prescripciones de CIAM acerca del *existenzminimum*²⁷⁸ pero está claro que no era ese el objetivo de Williams, sino el de obtener un óptimo rendimiento de las áreas cubiertas y una funcionalidad acorde.

[278]. En 1929 el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) convocó en Frankfurt a su segundo congreso, bajo el lema *Das Existenzminimum* (el mínimo existencial) a los fines de ensayar soluciones al grave déficit de vivienda, un problema que ya tenía antecedentes elaborados, entre otros, por Heinrich Tessenow y Herman Muthesius, quien llegó a establecer superficies de entre 30 y 60 m² como máximo.

Un detalle que emerge de esos bocetos, que están fechados en 1944, es que Williams hasta en los temas menores pensaba en términos de proporciones: la silueta que corresponde a la pared lateral (la medianera) se dibuja con las indicaciones de un rectángulo "raíz de 2".

En 1952 la idea sería retomada para el proyecto de una pequeña vivienda en Munro, también ubicada en terreno de 8,66 m. Esta vez con un programa definido, vuelve a utilizar el criterio de una envolvente en forma de "U" invertida, a la que hace avanzar tanto hacia adelante como en la fachada posterior, dejando una galería en doble altura en ambos frentes. La planta baja se destinaría a un local comercial y cocheras en una franja lateral, por la que se ingresa al patio posterior donde se encuentra la escalera de acceso a la vivienda de planta alta. La limpieza de la estructura permite visuales que atraviesan al espacio en todo su largo y plantas de gran libertad funcional y continuidad, a la vez que los volúmenes que se alojan debajo de la gran envolvente componen un estudiado juego de geometrías transparentes y opacas, en un espacio contenido y dinámico a la vez.

Aquellos bocetos, aparentemente sin destino, se adaptaron a un proyecto acabado y realizable. Como era ya costumbre en la lógica de producción de Williams, "nada se pierde, todo se transforma y reutiliza".

Aeropuerto para la Ciudad de Buenos Aires (1945)

La propuesta de Williams para el aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires tiene una inocultable deuda con el Plan para Buenos Aires de Le Corbusier. Si bien, según sus palabras al presentar su proyecto diría:

Un año después de terminado este trabajo, rele-
yendo a Le Corbusier, me encontré con un croquis
que contiene la idea del aeropuerto sobre el río y
en el espacio. Acompaño su reproducción. En el
croquis en planta se advierte un redondeo, segura-
mente una vasta plataforma de hormigón armado
destinada a aeropuerto. El hecho de que Le Cor-
busier haya vislumbrado esta solución confirma
su valor y honra este trabajo. Se explica que una
idea tan importante haya pasado desapercibida:
primero, porque el texto que se refiere al croquis
no menciona al aeropuerto, y éste aparece apenas
indicado en un croquis de tamaño exiguu; segun-
do, porque en el trabajo posterior de Le Corbu-
sier sobre Buenos Aires, con la colaboración de
Ferrari y Kurchan [...] no se desarrolla esta idea.

Hago esta aclaración por lealtad a Le Corbusier...²⁷⁹

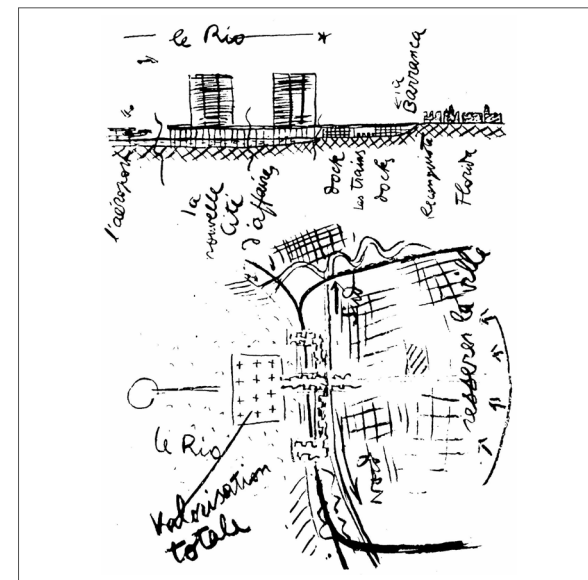
aún con la explicación de haberse percatado de esta
situación tiempo después en una relectura, sin duda
Williams conocía la propuesta de Le Corbusier para
Buenos Aires de 1929, en la que el tema central era la
Cité des Affaires implantada directamente sobre el río
como extensión de la ciudad.

También es importante destacar que la cuestión de la
colonización urbana del Río de la Plata venía siendo
un tema de debate permanente en la agenda política
y urbanística de la ciudad de Buenos Aires. Frente a

las onerosas expropiaciones, “a nadie escapaba que
el Centro contaba para su ampliación con las infinitas
posibilidades brindadas por su relación con el río”,²⁸⁰
dice Liernur en un análisis sobre esta tensión presente
entre diferentes esferas del Estado con sus políticas de
intervención en la ciudad y distintas opiniones desde el
campo de la planificación, tanto favorables como con-
trarias a una expansión “ganando terreno al río” y sus
consecuencias en el mercado de tierras, con lo que se
podría relativizar la ascendencia del planteo del suizo
ya que, como se verá, Williams estaba respondiendo a
un debate vigente en la gestión de la ciudad y que re-
quería de pronta resolución.

Pero a diferencia de la propuesta de Le Corbusier, el
planteo de Williams ofrecía una ventaja: su aeropuer-
to no impactaba rellenando el lecho hasta conseguir
materializar suelo edificable, sino que se proyectaba
a una importante altura por sobre la superficie del
agua, al modo de una estructura de puente, apoyán-
dose sobre grandes pilones de hormigón armado. De
ese modo se evitarían las tareas de extracción, aca-
rreo y volcado de millones de metros cúbicos de tierra
y arena, mientras que la navegación de escaso calado
no se vería interrumpida. Además, la ubicación del
aeropuerto era posible ser pensada en distintas posi-
ciones, definidas más por la conveniencia respecto de
las conexiones con la ciudad que por las dificultades
técnicas de la construcción, relativamente similares
en una gran extensión de la línea costera.

El plan que elaboraron entre 1937 y 1938 Juan Kurchan
y Jorge Ferrari Hardoy en el *atelier* de Le Corbusier en



Croquis de Le Corbusier al que refiere Amancio Williams. El dibujo muestra el esquema de las ideas para desarrollar un plan para Buenos Aires ubicando la “Ciudad de los negocios” aislada en el Río de la Plata y, según Williams, conectada con el aeropuerto que se interna aún más en el río. Fuente: AAW.

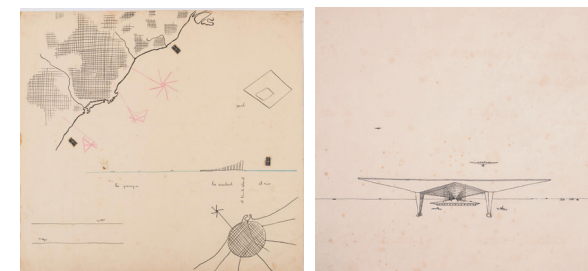
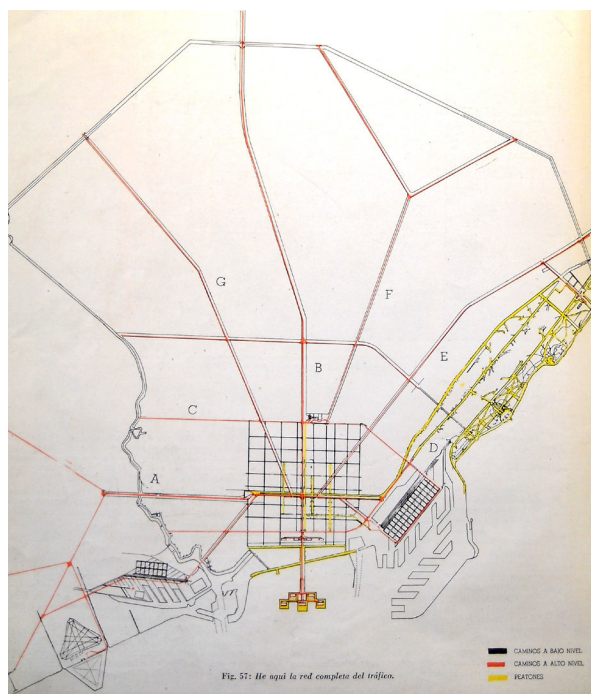


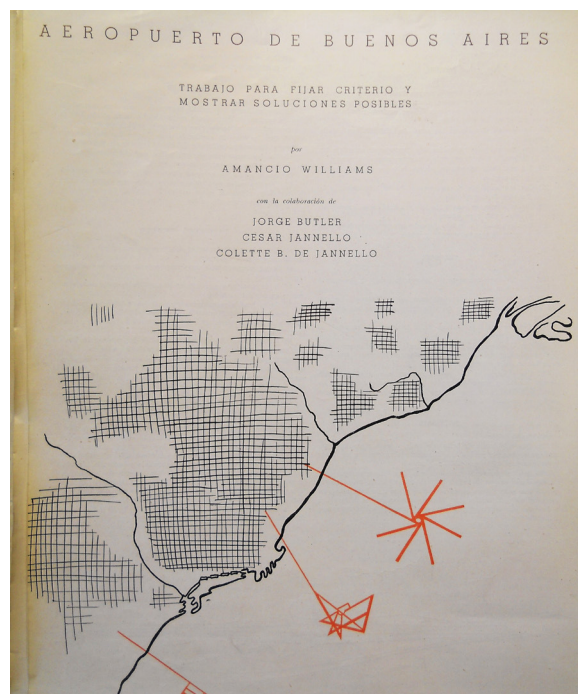
Lámina explicativa de Amancio Williams sobre las posibles ubicaciones del aeropuerto de Buenos Aires sobre el Río de la Plata y perspectiva de una cabecera de pista. Fuente: AAW.

[279]. WILLIAMS, Amancio. Aeropuerto de Buenos Aires. *La Arquitectura de hoy* [4]: 79. Buenos Aires, abril de 1947.

[280]. LIERNUR Jorge Francisco. *La red austral*. Op. Cit. p 155.



Propuesta de ubicación del aeropuerto (en el extremo inferior izquierdo del plano) en la versión de Kurchan y Ferrari Hardoy del plan para Buenos Aires elaborado con Le Corbusier. *La Arquitectura de Hoy* núm. 4, abril de 1947. p. 30.



Amancio Williams. Ubicaciones posibles del aeropuerto de Buenos Aires sobre el Río de la Plata. *La Arquitectura de Hoy* núm. 4, abril de 1947. p. 60.

París (que dio lugar al que llamarían “Plan de 1940”), luego de varios intentos frustrados de publicarlo como libro fue presentado por los argentinos (sin la expresa autorización del maestro suizo y en una versión resumida y algo modificada), en el número cuatro de *La arquitectura de hoy*, en abril de 1947.²⁸¹ En esa oportunidad el aeropuerto dejó de ser un apéndice de la *Cité des affaires* y se colocó en un sitio de tierras vacantes hacia el sur de la ciudad, en provincia, a continuación de Dock Sud, indicándose que:

El emplazamiento del aeropuerto en nuestro Plan es simplemente indicativo. Se plantearon en el curso del estudio varias hipótesis interesantes, desgraciadamente la carencia de ciertos datos técnicos fundamentales impidieron tomar una decisión más definitiva. Damos por lo tanto esa ubicación con un criterio elástico y a corregir a su debido tiempo.²⁸²

La renuncia a la implantación sugerida en el plan de Le Corbusier de 1929 no es explicada (aunque tampoco había sido totalmente explícita en aquella oportunidad) y la elección del sitio a modo “indicativo” revela que no se lo había llegado a estudiar en profundidad, como los mismos autores reconocen.

En cambio, Williams argumentaba de otro modo la diversidad de variantes que mostraba en su propuesta: la técnica haría posible que fuera ubicado en distin-

[281]. Para un detallado análisis de este episodio ver el capítulo VI Urbanización de Buenos Aires ¿plan o programa? de LIERNUR Jorge Francisco. *La red austral*. Op. Cit. p 177-218

[282]. LE CORBUSIER, FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan. Plan Director para Buenos Aires. *La Arquitectura de hoy*. (4): 30. Buenos Aires, abril de 1947.

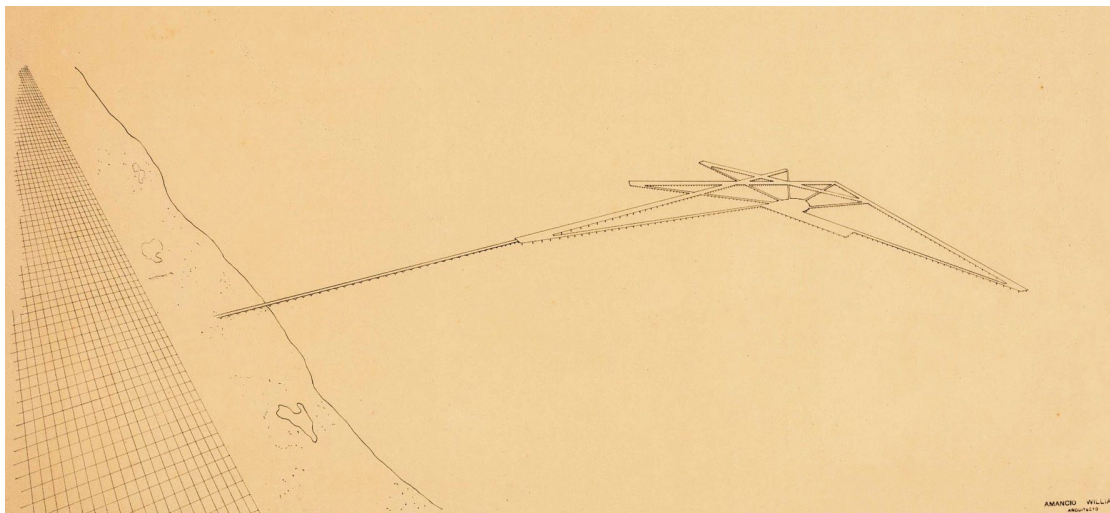
tas situaciones sobre el río en relación con la ciudad, incluso en una vinculación con aquella “indicativa” propuesta por Le Corbusier, Kurchan y Ferrari.

La relación con la naturaleza sería mediada por lo artificial, por la obra del hombre. Tal como en su oportunidad lo había hecho con su hermano Mario para explicar lo impropio de disponer la casa del padre sobre un talud de tierra (argumentaba que ello implicaría una acción del hombre “construyendo naturaleza” y que, como tal, sería un hecho que solo corresponde realizar a la divina providencia, por lo que la respuesta del hombre debía ser el arco del puente, un artificio),²⁸³ en la presentación del aeropuerto insistiría con este razonamiento en un tono panfletario, similar al utilizado por Le Corbusier en ciertas ocasiones:

¿Construir un aeropuerto sobre EL RIO? ¿Creando una isla artificial por medio de relleno? ¡NO! ¡Crear una isla artificial! ¡Hacer un relleno de tierra! Esto significa construir naturaleza. LA NATURALEZA ES UNA CREACION DE DIOS. [...] POR ESTA RAZÓN EL HOMBRE DEBE TRABAJAR EN CONTRAPOSICION A LA NATURALEZA. El hombre que pretende crear una isla artificial es el hombre que pretende crear naturaleza. El hombre no debe crear lo que corresponde a DIOS, a quien también corresponde la creación del hombre. ADEMÁS, TODA CREACION ES DE DIOS. Por estas razones, no sólo el hombre no debe pretender hacer naturaleza, sino que tampoco debe anularla”²⁸⁴

[283]. WILLIAMS, Amancio. *Carta a Mario Williams*. 9 - 12 - 1943. Op. Cit.

[284]. WILLIAMS, Amancio. *Aeropuerto de Buenos Aires*. Op. Cit. p 64-66 (mayúsculas y negritas en el original).



Perspectiva y ubicación en el plano de Buenos Aires de un aeropuerto en el río frente a la costa de Buenos Aires. Fuente: AAW.

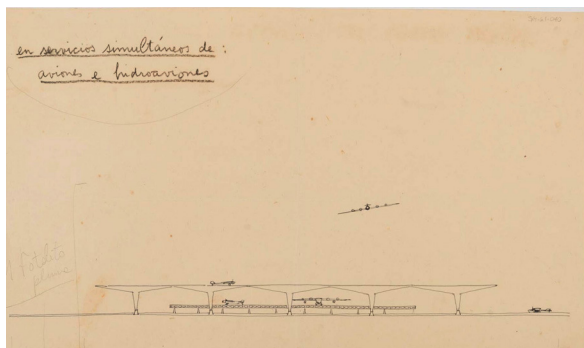


Lámina de Amancio Williams mostrando la factibilidad de su proyecto para el uso simultáneo de aviones e hidroaviones. Fuente: AAW.

La explicación, en la que la argumentación parece resolverse por la apelación a una autoridad incuestionable más que a una convicción religiosa, dejaría entrever también el convencimiento de una verdad: en tanto toda creación es de Dios, al hombre corresponde manifestarse a través de la invención.

Con el propósito de reforzar la idea de inconveniencia respecto de los rellenos en el río, en la presentación de su proyecto en *La arquitectura de hoy* incluye la reproducción de una nota periodística del diario *La Nación*, fechada el 10 de octubre de 1944 con el título “Dióse un informe sobre la ubicación del aeródromo”.²⁸⁵

En ella se refiere a la comunicación oficial que había sido emitida el día anterior, respecto de la “solución dada al problema del emplazamiento del futuro aeródromo de la ciudad de Buenos Aires por el acuerdo general de ministros dictado el 2 del actual”²⁸⁶ y se recuerda que la obra había sido dispuesta por la ley 12.285 del 30 de septiembre de 1935, habiéndose formulado a la fecha varios proyectos que no prosperaron. Aquella había sido una iniciativa parlamentaria del Partido Socialista Independiente que logró sancionarse como ley, ante la evidente carencia de ese tipo de infraestructura.

Siendo que esa noticia fue publicada en octubre de 1944 y, si bien Williams en su listado de trabajos fecha el proyecto en 1945 pero en una entrevista reconoce

que “los estudios del Aeropuerto datan del año 44”,²⁸⁷ se podría considerar que su lectura pudo haber sido el disparador del interés por realizar un proyecto, como podrían sugerir los destacados a mano que se manifiestan en su reproducción. Si así no fuera, de todos modos indica que el tema estaba instalado con fuerza en la agenda pública y el arquitecto lo asumía como propio, en su interés por intervenir en los problemas contemporáneos de la ciudad.

El artículo periodístico también señala que la ley citada establecía

como condición fundamental que el aeropuerto debía ser apto para aeroplanos, hidroaviones y aeronaves en general y ordenaba ubicar la obra dentro de los límites del municipio de Buenos Aires, por lo cual era forzoso que debía proyectarse su instalación sobre el litoral fluvial del Río de la Plata y en la zona metropolitana²⁸⁸

por lo que el proyecto de Williams respondía a tales exigencias y lo hacía sin necesidad de los 14 millones de metros cúbicos de relleno estimados para la solución planteada en cercanías de Sarandí, 37 millones como la propuesta frente al balneario municipal, o los 28 millones de la solución proyectada cerca de la estación Rivadavia. El artículo mencionaba además, como una dificultad extra que entrañaba dicha solución, la inexistencia de suficientes dragas en el país como para cumplir con la demanda y la imposibilidad

[285]. Dióse un informe sobre la ubicación del aeródromo. *La Nación* : Buenos Aires, Argentina, 10 de octubre de 1944. Reproducido en WILLIAMS, Amancio. Aeropuerto de Buenos Aires. Op. Cit. p 61.

[286]. Ibid.

[287]. ADUR, Claudio y OCAMPO, Estela. Amancio Williams, la fuerza de un pensamiento creador. Op. Cit. p 27.

[288]. Ibid.

de adquirirlas en el extranjero hasta tanto no terminase la guerra, todo lo cual implicaría un retraso de entre cinco y diez años solo para efectuar el necesario relleno, a lo que habría que agregarle otros cinco años para el compactado y asentamiento necesarios antes de comenzar la construcción, con lo cual, de cumplirse con lo pautado por ley, la ciudad debía esperar, como mínimo, unos quince años para obtener el beneficio de su aeropuerto. Seguramente esas condiciones conspiraron para que no se concretara la opción definida en 1940, para localizarlo en terrenos ganados al río alineándose con una virtual prolongación de la Avenida General Paz.

Se menciona, también, que una comisión había seleccionado un terreno situado “dentro de la gran zona delimitada por el límite NO de la estación Ezeiza (F.C.S., partido de Esteban Echeverría, el río Matanzas y sus dos arroyos tributarios, las Ortigas y Aguirre”²⁸⁹ lo que indica aproximadamente el futuro emplazamiento del aeropuerto de Ezeiza, que comenzó a operar en 1949, pero sin dar respuesta a los requisitos establecidos por la ley 12.285 en cuanto a localización y condiciones de uso.²⁹⁰ Al respecto, Anahí Ballent aporta:

Durante las gestiones del gobierno militar de 1943, los criterios anteriormente esgrimidos fueron discutidos. En 1944, una comisión formada por los ministros Pistarini (Obras Públicas), Perón (Guerra) y Alberto Teissie (Marina), abandonó la idea de construir un aeropuerto mixto,

cambió el sitio elegido y tomó la decisión del emplazamiento de Ezeiza, expropiando 6.800 hectáreas en el partido de Esteban Echeverría.²⁹¹

Pero la cuestión de un aeropuerto metropolitano seguía en discusión dentro del Estado y “la Secretaría de Aeronáutica, creada cuando el proyecto de Ezeiza ya se encontraba en marcha, logró imponerse para diseñar un aeropuerto más acorde con sus criterios, cerca del río: el aeroparque Jorge Newbery”.²⁹²

El tema de su ubicación en la ciudad fue zanjado al decidirse la utilización de tierras que habían sido ganadas al río mediante un relleno iniciado en 1925 durante la intendencia de Carlos Noel, a partir de un programa de consolidación y embellecimiento de la costa norte de la ciudad. El destino de las mismas era el de un parque público, pero al encontrarse aún sin forestar a mediados de la década de 1940, se resolvió utilizar esos terrenos, que como mayor inconveniente presentaban la necesidad del relleno de un lago interno.

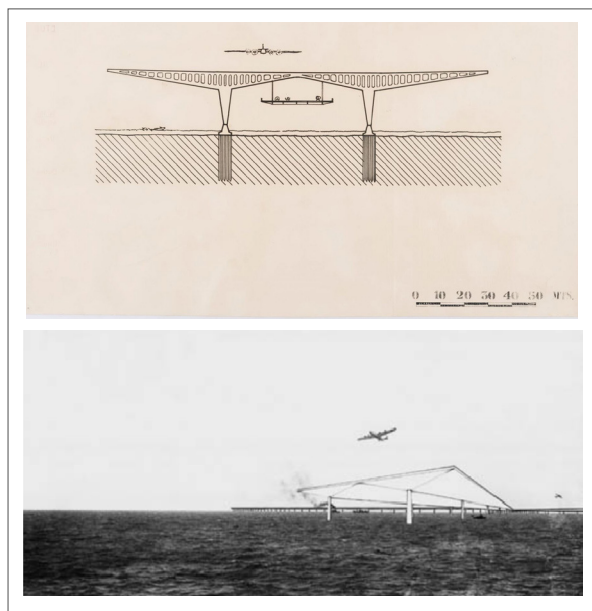
Previéndose las posibilidades de su extensión en el futuro para alcanzar la categoría de “aeródromo” según las regulaciones vigentes, el informe del autor del proyecto (el ingeniero Víctor Acuña) elevado en 1945 a la recién creada Secretaría de Aeronáutica, proponía una designación alternativa, como “Aeroparque”, término que derivaba del hecho de tratarse de “un aeródromo dentro de un parque de esparcimiento para la población”, argumentando:

[289]. Ibid.

[290]. Fuente: http://www.atlasdebuenosaires.gob.ar/aaba/index.php?option=com_content&task=view&id=158&Itemid=40&lang=es [acceso 30/10/2016]

[291]. BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2005. p 130

[292]. Ibid. p 131



Amancio Williams: Aeropuerto de Buenos Aires sobre el Río de la Plata. Corte estructural y perspectiva de fotomontaje. Fuente: AAW.

“como caso especial, este aeródromo tiene una característica diferente de los demás por su ubicación y empleo y es por esto que no se encuadró ni se estudió dentro de la Clasificación de Aeródromos que usamos en la Argentina, sino que queda por ahora dentro de una nueva categoría a fijarse y en un futuro se encuadrará en alguna categoría existente cuando sea ampliado”.²⁹³

Esta decisión también desatendía a lo establecido por la ley de 1935, ya que desvinculó del mismo la actividad de los hidroaviones, que se concentró en la dársena “F” del puerto de Buenos Aires; las obras se iniciaron en 1946 y el “aeroparque” entró en operaciones en septiembre de 1947, funcionando hasta la actualidad con sucesivas ampliaciones.

El proyecto de Williams, en consecuencia, quedó relegado a su condición de propuesta sin destino y para cuando fue publicado en *La arquitectura de hoy* las obras del aeroparque ya estaban muy avanzadas y a pocos meses de entrar en operaciones.

En la revista, para la comprensión de las ideas planteadas prevalecen las imágenes por sobre los textos, que refieren a consideraciones más bien generales o a referencias a la conveniencia de la construcción en tales condiciones ya que “la arena, el pedregullo y el agua se extraen del río, el cemento se transporta por vía fluvial desde unos 300 km (y de ser importado se haría por vía marítima y fluvial), y el acero desde el puerto de Buenos Aires, en tanto que la poca profundidad del río en la zona (un metro y medio a dos) y las aguas

tranquilas favorecerían la construcción. Estas consideraciones se acompañan con la leyenda “todo esto incide en la economía”,²⁹⁴ añadiendo como ventaja la facilidad de drenaje de las pistas, por medio del escape directo al río y el funcionamiento mixto en distintos niveles, tanto de aviones como de hidroaviones, sin impedir la navegación fluvial de escaso calado.

Una explicación más descriptiva sería dada tiempo después:

Yo sostengo que hay que hacerlo con estructuras ultramodernas. Mi proyecto lo consulté con Nervi, tuvimos algunas reuniones y él estuvo de acuerdo con su factibilidad. [...] Las pistas tienen 3.500 metros de largo, aunque en aquel momento no se necesitaban, pero preví el desarrollo que tendrían las turbinas que los alemanes ensayaron durante la guerra. Las circulaciones no se cruzan. Sobre el río el movimiento de barcas; más arriba el camino que une el Aeropuerto con la ciudad —este camino está proyectado colgante por medio de barras metálicas de las principales estructuras del Aeropuerto—; otro poco más arriba las pistas de aterrizaje y despegue y luego todo el espacio para volar.²⁹⁵

Los croquis publicados, que refieren a distintas alternativas, manifiestan la potente imagen que propone la estructura de hormigón armado con las pistas en voladizo, que se despliegan como alas sobre el río, con el sentido simbólico que pretendía otorgarle Williams.

Así, esta obra, resuelta con pureza, tiene como ventaja fundamental: el expresar una obra humana con toda libertad poniendo, por inter-

[293]. ACUÑA, Víctor: Informe a la Secretaría de Aeronáutica de la Nación. Citado en El plan del ingeniero Víctor Acuña que se levantó sobre una laguna. *Correo de la tarde*: Buenos Aires, Argentina, 18 de enero de 1960, p. 6

[294]. WILLIAMS, Amancio. Aeropuerto de Buenos Aires. Op. Cit. p 72

[295]. ADUR, Claudio y OCAMPO. Op. Cit. p 27

medio de una técnica noble, LA PLASTICA EN TODO SU VALOR.²⁹⁶

El proyecto fue también publicado en los libros de González Capdevila²⁹⁷ y Alberto Sartoris,²⁹⁸ en tanto que las revistas internacionales que lo incluyeron, entre otras, fueron: *L'homme et le architecture*,²⁹⁹ *Techniques et architecture*,³⁰⁰ *L'Architecture d'Aujourd'Hui*,³⁰¹ *Kokusai Kentiku*,³⁰² *Zodiac*³⁰³ y *Casabella*.³⁰⁴

El episodio del aeropuerto de Buenos Aires, así como se verá con el "Edificio suspendido de oficinas", da muestras de que Amancio Williams intervenía en los debates contemporáneos, no lo hacía desde la tribuna o la prensa, sino desde lo que mejor sabía hacer, dando respuestas desde la arquitectura. De este modo es posible descartar comentarios del tipo "proyectaba en el aire" o "producía ideas para ver si conseguía un encargo", frecuentes en círculos profesionales locales, con la evidencia de que los temas que abordaba, en su mayoría, eran problemas concretos a los que encontraba motivo para desarrollarlos como invención de arquitectura y, en este caso, paisaje.

[296]. WILLIAMS, Amancio. Aeropuerto de Buenos Aires. Op. Cit. p 70

[297]. GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. *Amancio Williams*. Op. Cit. p 19-20

[298]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle - Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 385

[299]. *L'Homme et l'architecture*. [15-16]: 53-56. París, 1947.

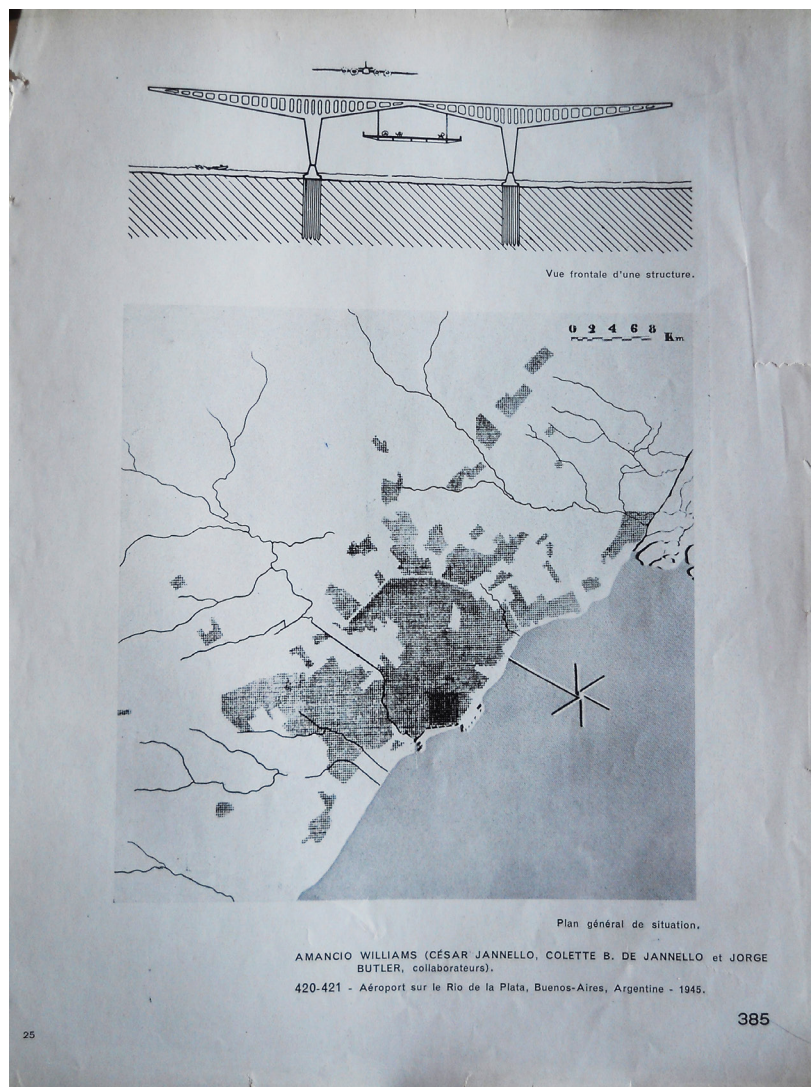
[300]. *Techniques et Architecture*, [9-12]: 506-507. París, 1947.

[301]. *L'Architecture d'Aujourd'hui* [15]: informaciones, 1947.

[302]. TAKASE Hayahiko. Amancio Williams and Modern Architecture in Argentina. *Kokusai Kentiku* [XXIV-10], Tokio, octubre de 1957

[303]. *Zodiac* [16]: 52-53. "Airport in Buenos Aires", Milán, 1966.

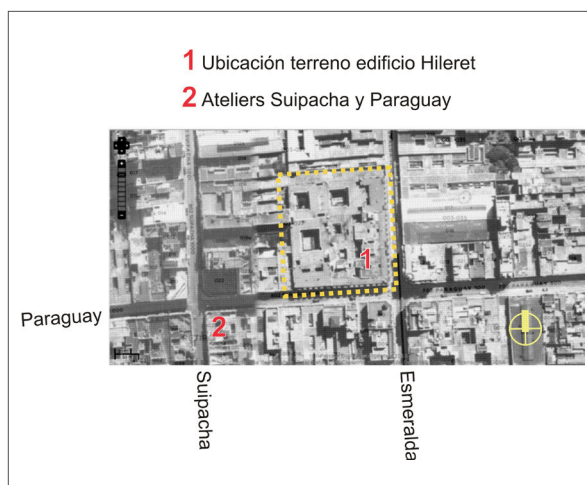
[304]. *Casabella* [285]: 40-41. "Lo sviluppo urbanistico di Buenos Aires". Milán, 1964.



Publicación del proyecto en *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat américains* de Alberto Sartoris. p. 385.



El barrio de Retiro en la década de 1920. Fotografía aérea (colección particular).



Ubicación del predio de propiedad de Hileret donde se proyectó el edificio de oficinas (Esmeralda y Paraguay, ciudad de Buenos Aires). En la esquina siguiente hacia el oeste se ubicaban los *ateliers* de Suipacha y Paraguay de Bonet, Vera Barros y López Chas (1939), una referencia de la modernidad arquitectónica. (Plano de ubicación producido por el autor sobre fotografía aérea de 1940, fuente: http://ssplan.buenosaires.gob.ar/webfiles/mapa_aereas2

Edificio suspendido de oficinas (1946)

“Al término de la guerra, el taller de Williams recibió el encargo de proyectar un gran edificio de oficinas, el que debía levantarse en una de las esquinas céntricas de la ciudad de Buenos Aires, en la intersección de las calles Esmeralda y Paraguay.”³⁰⁵ Con esa frase empieza su descripción González Capdevila, para introducir el tema de uno de los proyectos en los que la inventiva de Williams alcanzó su mayor potencia: la “Obra Buenos Aires”, que dio lugar a su reconfiguración como “Edificio suspendido de oficinas”.

Originalmente se trató de un encargo proveniente de la familia Hileret, que había sido dueña del ingenio azucarero “Santa Ana” en Tucumán (uno de los más grandes de latinoamérica) y de un emporio de industrias derivadas fundado por el francés Clodomiro Hileret. (1805-1909).³⁰⁶ Luego del temprano fallecimiento de Hileret, el ingenio quedó en manos de sus hijos, que en la década de 1930 debieron cederlo al Banco Nación para sanear las finanzas. Probablemente la única hija de Clodomiro Hileret, María Luisa (1892-1965), dueña de la estancia tucumana “La invernada”, haya visto la posibilidad de invertir en Buenos Aires una opción para la obtención de rentas con la construcción de un edificio de oficinas. Es posible deducirlo ya que algunos planos provisorios al inicio del ante-

proyecto se denominan como “Obra M.L.H”, sin duda correspondiéndose con las iniciales de María Luisa Hileret; luego, cuando el proyecto toma forma, se lo comenzará a denominar “Obra Buenos Aires”, designando como “A” y “B” las dos variantes estudiadas.

El emplazamiento, en la zona de Retiro, implicaba un compromiso adicional dado el grado de consolidación y acumulación histórica del sector; cada una de las esquinas vecinas contaba con edificios propios de las primeras décadas del siglo, de cuatro o cinco plantas más un piso bajo mansarda, cúpulas y lenguaje de composición académica; también la implantación resultaría muy próxima a la Plaza San Martín, caracterizada por los palacetes “fin de siglo” de su entorno y por la presencia de un ícono de la novedad: el edificio Kavanagh (Sánchez, Lagos y de la Torre, 1936).

El estudio Williams, tal como puede comprobarse en los planos del proyecto fechado en 1946,³⁰⁷ estaba compuesto por Colette Boccara de Jannello, César Jannello y Jorge Butler. La propuesta elaborada planteaba una ruptura absoluta con el contexto urbano, tanto en la trama del tejido como en la expresión arquitectónica: el edificio se proponía como objeto aislado, una torre despegada de las medianeras y retirada de las líneas de fachada de la esquina, que se eleva más de sesenta metros en una de las versiones y aproximadamente ciento quince en la otra (con 36 pisos, altura apenas superada por el edificio más alto de la ciudad hasta entonces (el Kavanagh, 120 m de altura).

[305]. GONZALEZ CAPDEVILA, Raúl. *Amancio Williams*. Buenos Aires : Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1955. p 18

[306]. La empresa Hileret, junto con Ernesto Tornquist (1842-1908, propietario de ingenios y refinerías y fundador del banco que lleva su nombre, entre otras firmas), definieron el rumbo de la industria azucarera en sus inicios e incluso se constituyeron en un factor de poder político y económico. Véase: SANTAMARÍA, Daniel. *Azúcar y sociedad en el Noroeste argentino*. Buenos Aires: Ediciones del IDES, 1986. p 13-16.

[307]. Sobre 7.1 - Planos 1260 y otros. AAW

De haberse construido, se habría anticipado en más de una década la presencia de esta tipología en la ciudad.³⁰⁸

Puede decirse que el ciclo de las torres comenzó el 2 de mayo de 1957, cuando el intendente de Buenos Aires, Eduardo Bergali, sancionó el decreto municipal 4110/57 por el que entró en vigencia una nueva normativa referida a los edificios de este tipo, elaborada y propuesta por la Oficina del Plan Regulador. Desde entonces las torres se designarían oficialmente como EIT o “Edificios de Iluminación Total”.³⁰⁹

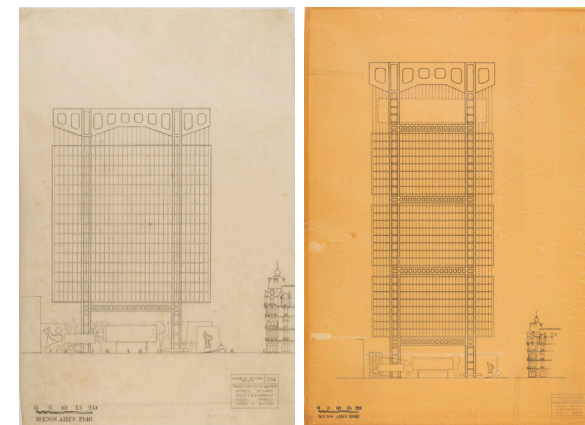
Cabe mencionar que el predio en el que debía situarse el edificio para Hileret, es ocupado actualmente por el edificio “Bellini Esmeralda” de reciente construcción (Estudio Aisenso - BMA, 2014) cuya altura es de 136,5 m, siendo que las tres esquinas restantes de la intersección aún conservan los edificios que existían en 1946 cuando Williams proyectó la torre.

Por entonces, tomando como centro el sitio donde debía emplazarse el edificio para Hileret y un radio aproximado de 1,5 km a la redonda, los puntos más altos de la ciudad, en orden de proximidad eran: el Plaza Hotel y el edificio Kavanagh (siendo este el

único que lo superaría en altura), el edificio Mihanovich, el Obelisco, los edificios Comega y Safico, la Galería Güemes, el Railway Building y el pasaje Barolo; un poco más distantes, la cúpula del Congreso de la Nación y el Edificio del Ministerio de Obras Públicas, siendo que ninguno de los mencionados alcanzaba los cien metros de altura.³¹⁰

La comparación de los datos en función de las mayores alturas construidas hacia mediados de la década de 1940 y las distancias relativas al edificio proyectado, permiten comprender que la intención era la de entablar diálogo con el Kavanagh, generando entre ambos una puerta a la ciudad en la vista desde el río, distante apenas algo más de un kilómetro.³¹¹ En el sector de Retiro serían los dos únicos edificios de mayor altura, casi equivalentes, en tanto el Plaza Hotel y el Mihanovich, si bien próximos, apenas superaban la mitad de esa elevación. Todos los demás se ubicaban al sur del eje delineado por el Comega, el Safico y el Obelisco sobre la Avenida Corrientes.

Por otra parte, la ubicación muy cercana a la zona bancaria y comercial, del puerto (un kilómetro y medio aproximadamente), de las estaciones ferroviarias de Retiro (unos quinientos metros) sería muy favorable para sus funciones, a lo que se sumaba que en la década anterior se había inaugurado la tercera línea de subterráneos de la ciudad con estaciones muy próximas, lo que aseguraba una adecuada conectividad.



Amancio Williams. Dos variantes para el “Edificio Buenos Aires”: 60 m y 115 m de altura. Fuente: AAW



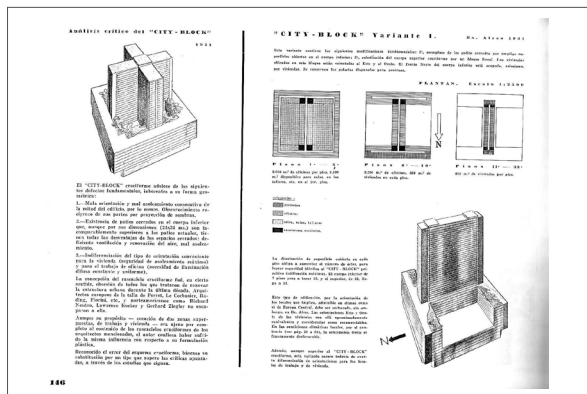
Plaza San Martín y Edificio Kavanagh (120 m), ca. 1940. Fuente: AGN.

[308]. Nota: Las primeras manifestaciones de este tipo de edificios en la ciudad serían la torre “Mirafiori” de la Fiat Concord en la avenida 9 de julio y próxima al Teatro Colón (Amaya, Devoto, Lanusse, Martín y Pieres, 1961-1964 - 67 m de altura), la “Brunetta” en avenida Santa Fe y Suipacha (Pantoff y Fracchia, 1961-1962, generalmente conocido como “edificio Olivetti” por el cartel de la empresa que ocupaba gran parte de sus oficinas - 101 m de altura) y la de Air France, ubicada en la intersección de calles Florida y Paraguay y conocida como “Galería Florida” (Bonta y Sucari, 1957-1964 - 101 m de altura).

[309]. LIERNUR, Jorge F. Torre. En LIERNUR J. F. y ALIATA F. Op. Cit. T VI p 58.

[310]. Ver: BONICATTO, Virginia. *Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)*. Tesis (Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad). Buenos Aires : UTD, 2011. - LIERNUR Jorge F. voces “Torre” y “Rascacielos” en LIERNUR J. F. y ALIATA Fernando. Op. Cit.

[311]. Nota: remitirse a la sección “Anexos” de este trabajo.



Wladimiro Acosta. Estudio "City Block". *Vivienda y Ciudad*, [1936] p. 146.



Edificio "Los Eucaliptus" en calle Virrey del Pino (Kurchan y Ferrari Hardoy, 1941). Fotografía: Luis Müller



Edificio Kavanagh (al fondo) visto desde la Av. Santa Fe. Fotografía: Horacio Coppola, 1936. Fuente: MONZÓ, Josep Vicent [Coord.]. *El Buenos Aires de Horacio Coppola*. Valencia : IVAM, Centre Julio González, 1996. p. 20.

La decisión de implantar una torre resultaría sorprendente en muchos aspectos, pero sobre todo en el modo de resolver la utilización de un lote urbano dejando un gran espacio disponible para suelo de uso público, desvinculándose de medianeras se alineaba con las ideas de los arquitectos modernos al momento de pensar la ciudad contemporánea, como lo hicieran, entre muchos otros, Le Corbusier (ejemplos como el plan de la Ville Radieuse, 1924; proyecto del "Gratte-ciel, quartier de la Marine, cité des affaires", Argel, 1938; o directamente la propuesta de un Centro de Gobierno en el Plan Director para Buenos Aires, 1940), Mies van der Rohe (proyectos para la Friedrichstrasse, 1921-1929) o en casos más cercanos Wladimiro Acosta, que había ensayado estas tipologías en su plan "City Bloc" (1936) o el retiro del frente planteado por Kurchan y Ferrari Hardoy en la obra de la calle Virrey del Pino (Edificio Los Eucaliptus, 1941), la que, según Liernur, "vendrá a mostrar la posibilidad concreta de esa transformación *privada* de la trama".³¹² Es precisamente ese el tipo de conversación que Williams pretendía establecer, sus referencias provenían un modo de interpretar la ciudad que se alejaba de la tradición del rascacielos, tal como se había venido practicando en Buenos Aires hasta el momento, en versiones primero derivadas de los modelos de Chicago y luego de Nueva York con sus formas telescópicas en escalonamiento ascendente a partir de una traza de gran superficie sobre el terreno, ocupado generalmente en su totalidad. En realidad, la relación del edificio de Williams con la calle propone una situación que tendría su más exitoso ejemplo en el Seagram Building de Mies van der Rohe (Nueva York, 1954-1958), al dejar

[312]. LIERNUR Jorge Francisco. *La red austral*. Op. Cit. p 215

a su frente un retiro a modo de plaza pública, lo que en el caso del Hileret, al estar en esquina, se producía en todo su contorno, a la vez que dejaba el sitio disponible para una exhibición de esculturas contemporáneas a cielo abierto, como lo muestran los grandes objetos geométricos dibujados en los planos.

La imagen del edificio dominando el horizonte de Buenos Aires encontraba su antecedente más próximo en el “rascacielos de oficinas” que Le Corbusier con Kurchan y Ferrari Hardoy habían propuesto para el Centro de Gobierno del “Plan de Buenos Aires, 1940”:³¹³ como contrapunto, contaría con el Kavanagh en lugar de la cúpula del Congreso.

Seguramente el impacto visual de la torre Hileret en el contexto habría sido de una potencia inusitada, destacándose no solo por su envergadura sino también por su imagen tecnológica dentro de esa escena urbana convencional en la que, apenas, habría contado con un solitario y pequeño compañero de diálogo: a una cuadra, en la esquina siguiente de la calle Paraguay en su cruce con Suipacha, en 1938 Antonio Bonet, Abel López Chas y Ricardo Vera Barros habían construido los *ateliers*, que si bien eran de una escala integrada al entorno sin poner en riesgo la integridad del lote, sus formas y materiales expresaban abiertamente la voluntad de experimentación con la técnica y con el montaje de productos provenientes de la industria contemporánea.³¹⁴

[313]. LE CORBUSIER, FERRARI HARDOY, Jorge, KURCHAN, Juan. Plan Director para Buenos Aires. *La Arquitectura de hoy*. (4): 37-38. Buenos Aires, abril de 1947.

[314]. Ver el capítulo “Arte y vida: una casa en la ciudad, una silla en el mundo”. En LIERNUR Jorge Francisco. *La red austral*. Op. Cit. pp 237- 256.



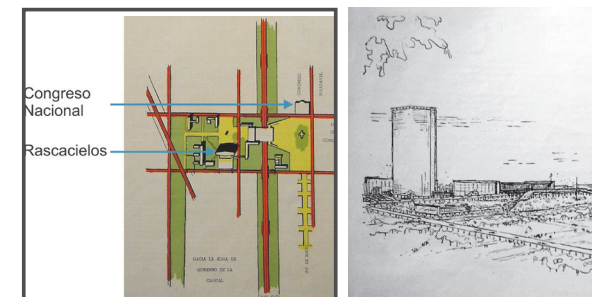
Montaje sobre una fotografía histórica (Fuente: Fundación Histarmar, recuperado de <http://www.histarmar.com.ar/>). La silueta del edificio Hileret (montada sobre el margen izquierdo), da una idea relativa de su relación con el Kavanagh en el skyline de la ciudad, vista desde la llegada al puerto.



Edificio Safico (Ing. Walter Moll, 1932-1934, 92 m) en calle Corrientes, visto desde el Comega (Arqs. Joselevich y Duillet, 1931-1934, 88 m). Fotografía: Horacio Coppola, 1936. Fuente: MONZÓ, Josep Vicent (Coord.). *El Buenos Aires de Horacio Coppola*. Valencia : IVAM, Centre Julio González, 1996. p. 56.



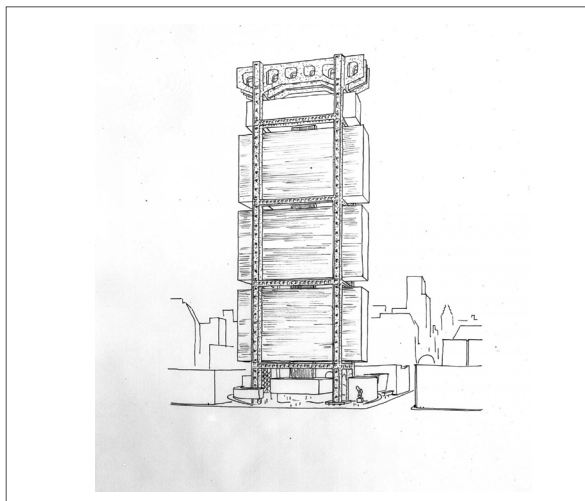
Edificio Mihanovich (Calvo, Jacobs y Giménez, 1925-1928 - 80 m). Tarjeta postal, fotografía de Gastón Bourquin (ca. 1935). Colección particular.



Ubicación y perspectiva del edificio “rascacielos de oficinas” propuesto por Le Corbusier para el Centro de Gobierno del Plan de Buenos Aires 1940, en relación con el Congreso de la Nación. *La Arquitectura de Hoy* núm. 4, abril de 1947. pp. 37-38.



Ateliers para Artistas en la esquina de Paraguay y Suipacha (Bonet, Vera Barros, López Chas, 1938). Fotografía: Luis Müller.



Perspectiva con exhibición de esculturas en la plaza a nivel de calle. Fuente: AAW.



Perspectiva del *Palais de la Découverte* con estructura de cubierta colgante. (Paul Nelson, desarrollado junto con Oscar Nitzschke y Frantz Jourdain, 1938). Láminas exhibidas en la exposición "Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo". Buenos Aires, 1949. Fuente: AAW.

La solución estructural sería también de una radicalidad absoluta: una gran estructura expuesta de hormigón armado de la que, mediante barras metálicas, colgarían los pisos de oficinas resueltos también en estructuras de metal. Según lo analizaba Williams:

El proyecto fue concebido durante la posguerra, momento en que grandes fábricas metalúrgicas quedaban sin trabajo y en que, sin impuestos aduaneros, podían importarse los materiales necesarios. Por ello resultó lógico y económico estudiar un sistema de construcción en taller para ser armado en la obra.³¹⁵

La bonanza económica en Argentina frente al escenario de la posguerra europea, hubiera hecho posible, según Williams, que las partes prefabricadas (unas once mil toneladas de hierro requeridas para su realización) hubieran sido importadas del continente europeo, sin cargas impositivas, transportadas en barcos en tandas de mil toneladas.³¹⁶

De hecho, fue realizada una consulta al gran constructor e ingeniero francés Jean Prouvé por la posibilidad de cotizar la estructura con sus talleres metalúrgicos.³¹⁷ Williams lo había conocido en su viaje a Europa de 1947 por intermedio de Le Corbusier y establecieron una relación por motivos de mutuo interés: las cuestiones técnicas, la industria de la construcción y

sus posibilidades de prefabricación. Un comentario de Prouvé puede dar indicios de estas afinidades:

Un industrial de la aviación ha dicho que si los aviones fueran contruidos como los edificios, no volarían.

Está sorprendido de que en nuestra era industrial, la cuestión de la industrialización de la construcción aún siga en debate.

Desde la era de la mecanización, solamente la construcción quedó al margen del milagro industrial, que invariablemente provoca la mejora de la calidad junto con la baja de los precios.³¹⁸

Alineado con estas ideas, el proyecto de Williams y sus socios era un inmenso artefacto que expresaría su espíritu maquinista y fabril; producto de la invención, de la ingeniería que subyacía en el *background* del arquitecto y de una era tecnológica e industrial.

En 1930, en el único número publicado de la revista *Arte Concreto*, el pintor holandés Theo Van Doesburg proclamaba: "Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos, mientras que un plano es un plano, una línea es una línea, nada más ni nada menos." Esta sentencia, que marcó el rumbo de los artistas concretos, resume también el concepto del edificio de Williams: "lo que ves es lo que es", cada elemento habla de su función estructural, cuatro columnas enormes sostienen gigantescas

[315]. WILLIAMS, Amancio. Edificio suspendido de oficinas, 1946. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p 58.

[316]. WILLIAMS, Amancio. *La Ciudad que necesita la Humanidad*. Op. Cit. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FeZuKJ6XMPk> - 33'40".

[317]. Correspondencia de Amancio Williams a Jean Prouvé. Buenos Aires, 18 de febrero de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[318]. PROUVÉ, Jean. Comunicación al coloquio de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) en Delft, septiembre de 1964. En PROUVÉ, Jean. *Une architecture par l'industrie*. Zurich : Les Editions d'Architecture Artemis, 1971. p 23.

vigas Vierendeel, los tensores cuelgan de ellas y trabajan bajo esfuerzos de tracción para retener los bloques de oficinas, realizados en obra metálica industrializada. De las dos versiones del edificio, la más alta exacerbaba esta condición al separar los grupos de oficinas en tres bloques de ocho pisos cada uno, con lo que la imagen industrial se potencia y la estructura se evidencia con mayor expresividad. En suma, pone en evidencia el esfuerzo estructural como constitutivo de la poética formal del edificio, al modo en que, en cierta medida, lo hicieron algunos arquitectos del constructivismo ruso.

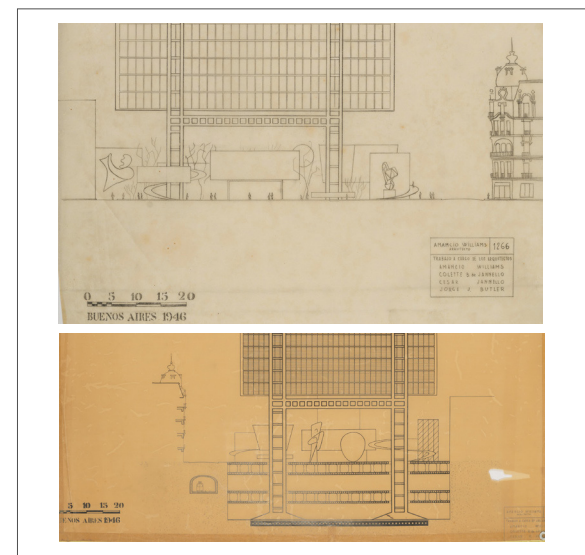
Si las estructuras de hormigón ya habían alcanzado su madurez técnica y en el país se contaba con una importante experiencia en el tema, no se podría decir lo mismo respecto de las estructuras colgantes, muy conocidas en el área de la ingeniería de puentes pero escasamente desarrolladas para la arquitectura. Algunos antecedentes considerables remiten principalmente a Paul Nelson, con el proyecto de "Casa suspendida" (1936-1938), en el que se proponía demostrar otras aplicaciones del metal en la arquitectura, o el proyecto del *Palais de la Découverte* (desarrollado junto con Oscar Nitzschke y Frantz Jourdain, 1938) en el que desde una estructura central se sostenía un gran techo circular mediante cables en tensión.³¹⁹ Otros ejemplos que se pueden mencionar se presentan en proyectos de Hannes Meyer, como la Pettersschule (con Hans Wittwer, Basilea, 1926) con sus grandes patios colgantes. De todos modos, en los ejemplos mencionados los tensores se hacen cargo de retener superficies de techos o pla-

taformas en voladizo mediante tracciones diagonales, en tanto que en la propuesta de Williams es un edificio completo lo que pende de la gran estructura externa.

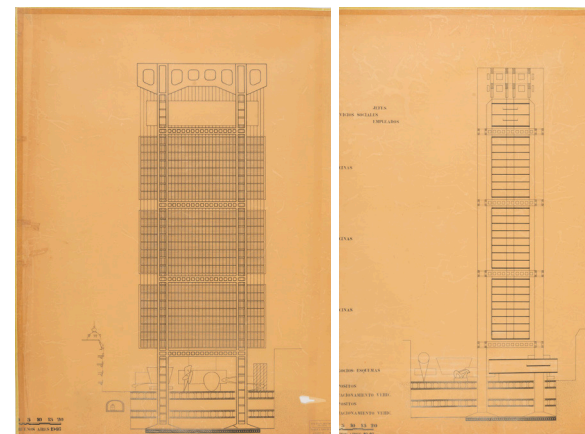
La concepción estructural y el resultado formal de las vigas que rematan la forma (producto de una serie de ensayos hasta lograr el resultado conocido, con sus huecos de aristas redondeadas), ofrecen un producto tan original como potente, que dejó improntas que serían retomadas por otros arquitectos en el futuro. De hecho, pensar el edificio del Banco de Londres y América del Sur (Clorindo Testa - SEPPA, Buenos Aires, 1959-1966) con sus bandejas interiores colgando de la cubierta, la estructura exterior de hormigón armado y sus formas caladas con una carpintería de metal y vidrio por detrás, permite establecer no pocas referencias.

La organización de las funciones también quedaban claramente expresadas: a nivel de suelo la huella era mínima, las cuatro grandes columnas exentas definían un rectángulo dentro del que se inscribe la caja vidriada del hall que contiene ascensores y escaleras, de este modo se despejaba una superficie mayor a la propia traza del edificio, dejando liberado un espacio público que esperaba ser ocupado como plaza de esculturas; hacia abajo, varios niveles de subsuelo para depósitos y cocheras y, en la torre, los tres contenedores de oficinas, sobre los que se agrega una caja más pequeña, de dos pisos, uno dedicado a servicios sociales para empleados y el superior a oficinas gerenciales; como remate se aprecia el conjunto de vigas caladas que expresan la razón de ser del sistema. El edificio es su estructura y así lo demuestra.

Al carecer de columnas internas, las oficinas encuentran solo una zona central opaca donde se nuclean ascensores, escaleras y servicios, favoreciéndose las plantas con una total libertad de funcionamiento y flexi-



Edificio Buenos Aires A y B. Detalle de las vistas de plaza a nivel de calle con la intención de general un espacio público con exhibición de esculturas contemporáneas. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Frente sobre calle Suipacha y frente sobre calle Esmeralda. Fuente: AAW.

[319]. Nota: Este proyecto, mediante planos y láminas enviadas por Nelson, sería mostrado en Buenos Aires en la exposición "Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo", organizada por Amancio Williams en 1949.

bilidad de compartimentaciones. Del mismo modo, las fachadas, liberadas de compromiso estructural, obtienen también la posibilidad de transparencia a voluntad.

Aunque no fuera construido (su realización fue impedida, según Williams, por la ley de alquileres de 1949),³²⁰ el edificio de oficinas fue publicado en el extranjero en diversas ocasiones, destacándose en el capítulo *Structure in architectural design* del libro de Leonard Michaels "Contemporary structures in architecture".³²¹ El autor, introduce esta sección mediante una frase que refleja cabalmente la instancia en que se ubica el trabajo de Williams, al decir:

El divorcio entre ingeniero y arquitecto en el siglo diecinueve desplazó a la estructura de su tradicional sitio en la evolución arquitectónica, y es solo en los últimos años que el trabajo pionero ha mostrado el modo en que el desarrollo estructural contemporáneo puede constituir la base de una nueva y vigorosa arquitectura.³²²

Sartoris en la *Encyclopédie* pone la vista y el corte a página completa, e incluye la planta en otra,³²³ mientras que de su presencia en otros medios puede destacarse su inclusión en las revistas francesas *L'architecture d'aujourd'hui* en marzo de 1947 y al año siguiente en *Techniques et Architecture*, en el artículo sobre Williams de Alfred Gellhorn en la ale-

mana *Bauwelt*,³²⁴ de agosto de 1954 y en la italiana *Zodiac*, en 1966.³²⁵

Más de dos décadas después, en 1968 la Unión Industrial Argentina abrió un concurso para su sede, a ubicarse en el sector Catalinas Norte, en el que a partir del Plan Regulador para la Ciudad de Buenos Aires de 1962, se fijaba la concentración de sedes corporativas, hoteles y oficinas, que se fueron configurando como torres aisladas y en competencia. El edificio de la UIA fue uno de los primeros y se realizó a partir del ganador del concurso, un proyecto de los arquitectos Mantecola, Santos, Petchersky, Sánchez Gómez y Viñoly. El quinto premio correspondió a la propuesta firmada por Guillermo González Ruiz, Amancio Williams y Luis Santos,³²⁶ en la que se recuperaba en parte el concepto del "Edificio suspendido de oficinas".

En la memoria descriptiva se decía: "La estructura es un sistema colgante (Nota: diseñada para otro proyecto anterior por Amancio Williams). Los pisos cuelgan por medio de barras metálicas de una estructura de hormigón armado".³²⁷

No obstante, la estructura propuesta era un tanto híbrida, carecía de la simpleza del modelo original y en la crítica del jurado esto se hizo notar:

Se valora la actitud de concebir el edificio dentro de un sistema que es su principal factor compo-

[320]. WILLIAMS, Amancio. *La Ciudad que necesita la Humanidad*. Op. Cit. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FeZuKJ6XMPk> - 34'40"

[321]. MICHAELS, Leonard. Op. Cit. p 131.

[322]. Ibid. p 127.

[323]. SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 383-384.

[324]. *Bauwelt*, [33]: 643-647. Op. Cit.

[325]. *Zodiac* (16): 58. "Suspended building for offices", Milán, 1966.

[326]. Nota: arquitecto colaborador del estudio de Williams y yerno del mismo, ya que estaba casado con su hija mayor Verónica.

[327]. SCHERE, Rolando. *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires : Sociedad Central de Arquitectos, 2008. p 336.

sitivo y que aparece expuesto en la morfología exterior del mismo. Sin embargo, la solución estructural propuesta no alcanza a justificarse a sí misma con claridad. En efecto, si bien el proyectista trata de mantener consecuentemente la idea de colgar los entresijos, en las plantas de la torre se observa duplicidad y superposición de estructuras que de ello se deriva.³²⁸

En la descripción publicada en *Nuestra Arquitectura* se aprecia un dato interesante, en ella se decía:

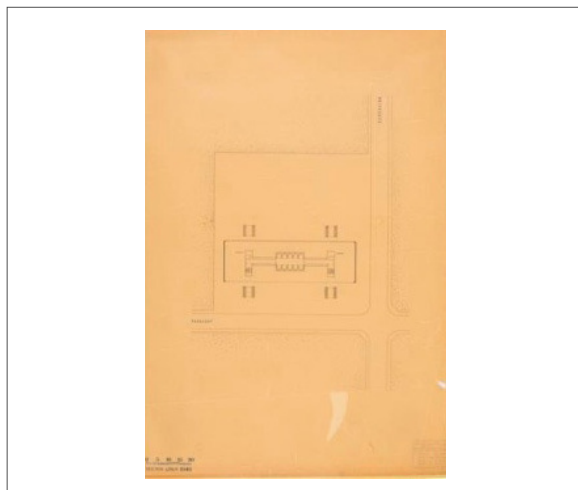
Dos estructuras complementarias principales integran este edificio: la primera en la parte superior, es una estructura de hormigón armado para la pista del helipuerto.

La segunda es una estructura de hormigón armado que cubre el basamento. Está formada por tetraedros y pirámides huecas, cubre grandes luces y apoya en las grandes columnas.³²⁹

Lo que surge de aquí es que esa estructura “formada por tetraedros y pirámides huecas” era otra reutilización de experiencias previas, en este caso se trata de un sistema de techo pensado en 1966 para el proyecto de la Fábrica Iggam. Como era costumbre, la “Factoría Williams de ideas arquitectónicas” tenía reservadas en su gabinete soluciones *prêt-à-porter*.

[328]. Idem.

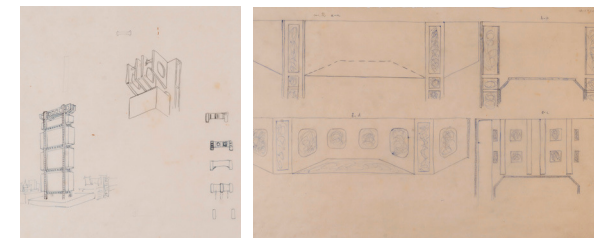
[329]. *Nuestra Arquitectura* [458]: 47. Buenos Aires, Mayo de 1969.



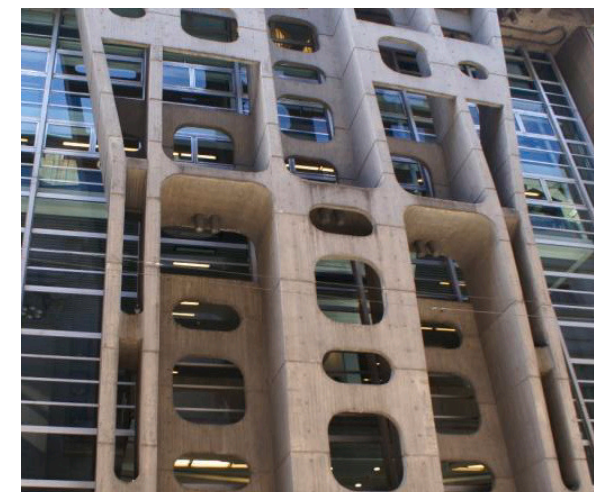
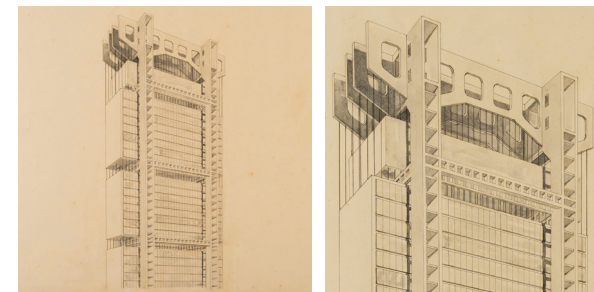
Estudio de planta tipo. Fuente: AAW.



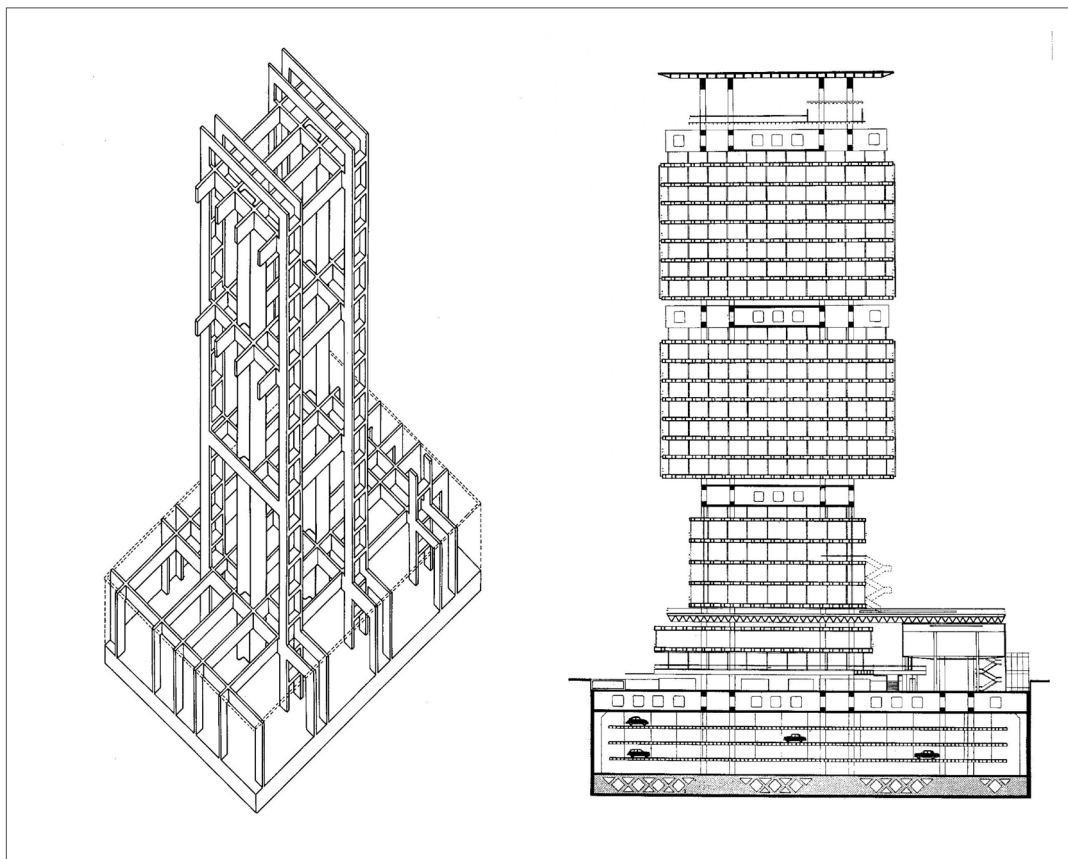
Perspectiva. Fuente: AAW.



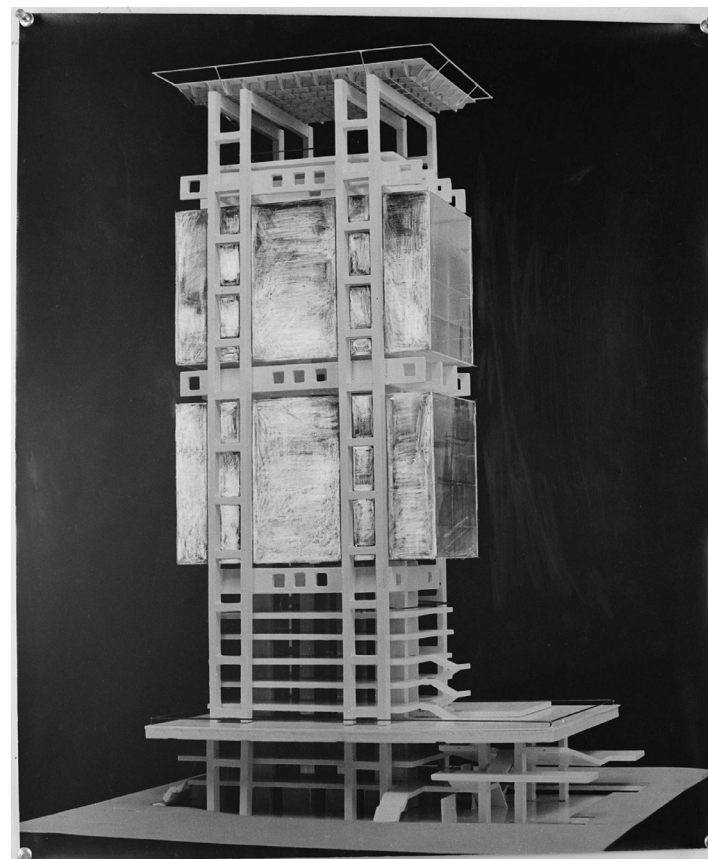
Bocetos de concepción estructural. Fuente: AAW



Perspectiva y detalle de la misma del “Edificio Buenos Aires” y detalle de la estructura del Banco de Londres y América del Sur (Testa - SEPRA, 1959-1966),



Proyecto del Concurso para el Edificio de la Unión Industrial Argentina. Amancio Williams, Guillermo González Ruiz y Luis Santos, (1968, 5º premio). Axonometría del esquema estructural, plantas y corte / vista. Fuente: AAW.



Proyecto del Concurso para el Edificio de la Unión Industrial Argentina. Amancio Williams, Guillermo González Ruiz y Luis Santos, (1968, 5º premio). Maqueta. Fuente: AAW.

CONECTAR CON EL MUNDO: VER, HACER Y MOSTRAR

Una arquitectura en transición

La Segunda Guerra Mundial implicó al campo de la arquitectura en muchos aspectos, no solo con el llamado a las filas o en la directa consecuencia sobre los escenarios bélicos, sino, como lo expresa Jean-Louis Cohen, “durante seis años la arquitectura fue puesta a prueba, por así decir, por esta guerra, con sus ideales y sus procedimientos, cuestionando sus estructuras fundamentales.”³³⁰

Si por una parte significó un intenso desarrollo de materiales nuevos y adelantos técnicos que tendrían consecuencia inmediata en la vida civil en incontables aspectos —incluyendo la construcción de edificios— la concepción ideal de una arquitectura moderna racional y progresista fue sacudida tanto como luego lo fueron la ciencia y la tecnología, que demostraron su capacidad para producir avances tan espectaculares como aterradores.

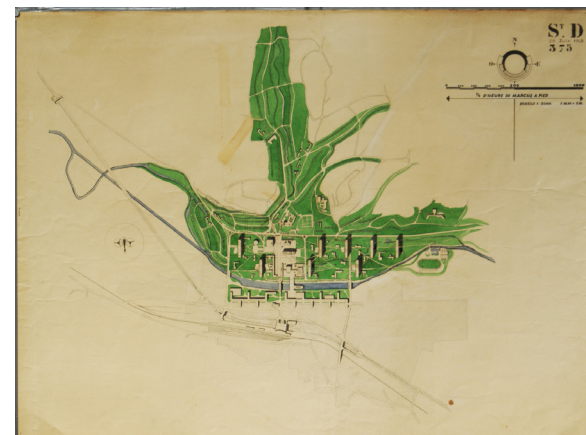
Las instituciones de la arquitectura fueron interpeladas, sus actores enfrentados a serios dilemas y sus canales de comunicación afectados o, en ocasiones, interrumpidos. Importantes publicaciones sufrieron el impacto directo debiendo restringir su circulación o cerrar, como en el caso de *L'architecture d'aujourd'hui*, que después de una década exitosa en 1940 fue interrumpida por André Bloc, su director y propietario, amenazado por las leyes racistas de Vichy.

Los CIAM pasaron una década completa sin convocar a reunión, ya que desde el V que se realizó en

París en 1937, se pasó al VI en 1947, celebrado en Bridgwater, Inglaterra. La diáspora de los arquitectos provocó nuevas relaciones y muchos debieron buscar otros destinos, entre los que se encontraron algunos centros universitarios norteamericanos que se beneficiaron con la incorporación de renombradas figuras europeas.

Los años posteriores a la finalización del conflicto hicieron visible un conjunto de oportunidades como “*occasions de la guerre*”, esto es, “las transformaciones cuantitativas y cualitativas en la cultura arquitectónica también inducidas por la guerra”,³³¹ propicias para una renovación de las formas de pensar y construir la ciudad y el territorio, no solo mediante opciones técnicas sino también culturales, las que contribuyeron a formar la arquitectura y el urbanismo de la posguerra, en muchas ocasiones ocupados en la reconstrucción de las ciudades:

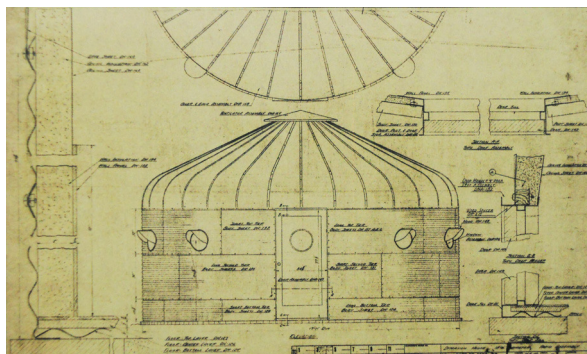
La guerra abrió una demanda sin precedentes por la experimentación y la innovación. Obligó a la innovación en la práctica general e incorporó a la vanguardia en el nuevo orden de producción. Por un lado, la industria de la construcción, habitualmente resistente al cambio, fue forzada a experimentar con nuevas formas de construcción. Por otro, jóvenes arquitectos entraron al servicio del Estado para planificar la reconstrucción durante la guerra para diseñar y



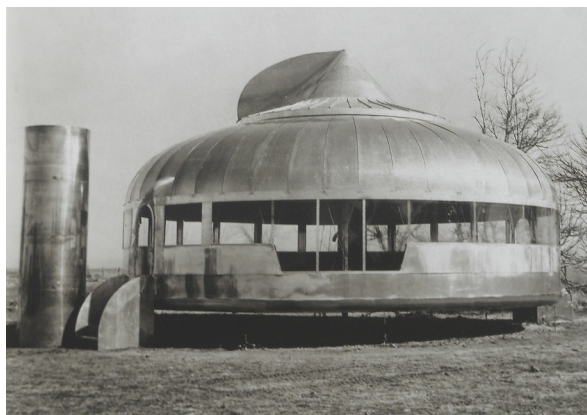
Le Corbusier, Plan para la reconstrucción de St. Dié, fecha-
do 28 de junio de 1945. Plano enviado para ser exhibido en
la Exposición “Arquitectura y Urbanismo de hoy”, Buenos
Aires, 1949. Fuente: AAW.

[330]. COHEN, Jean-Louis. *Architecture in uniform. Designing and Building for the Second World War*. Montreal : Canadian Centre for Architecture, 2011. p. 11. Texto original: *For six years architecture was put to the test, so to speak, by this war, with its ideals, its procedures, its fundamental structures called into question.* (Trad. propia)

[331]. BONIFAZIO, Patrizia; PACE, Sergio; ROSSO, Michela; SCRIVANO, Paolo. *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*. Milán : Franco Angeli, 1998. Texto original: “delle trasformazioni quantitative e qualitative indotte anche nella cultura architettonica proprio dagli eventi bellici.” (Trad. propia)



R. Buckminster Fuller. "Dymaxion Deployment Unit" (1941). Reproducido en COHEN, Jean-Louis. *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*. Montreal : CCA Canadian Centre of Architecture, 2011. p. 255.



R. Buckminster Fuller. "Wichita house" (1945). Reproducido en *Nuestra Arquitectura* núm. 350. Buenos Aires, enero de 1959. p. 27.

construir viviendas, escuelas y nuevas ciudades cuando esta hubo terminado.³³²

Entre los nuevos debates que surgieron aparecerá el tema de la "new monumentality", con la demanda por una mayor presencia simbólica y cívica de la arquitectura moderna. El idioma inglés comienza a tener una preponderancia cada vez mayor en la circulación de las ideas, revistas como *The architectural review*, desde Inglaterra, inicia la discusión sobre monumentalismo y modernidad en tanto *The architectural forum*, desde los Estados Unidos, impulsa temáticas fuertemente orientadas hacia la industrialización de la construcción, la estandarización y la prefabricación, temas que se instalarían fuertemente en la agenda. Henry-Russell Hitchcock vería esto como una ventaja relativa y una condición distintiva de su país, por lo que diría:

"el diseño arquitectónico moderno en América es hoy estandarizado nacionalmente —en el buen sentido— por la industria de la construcción. Las influencias principales son nacionales y las ideas pasan rápidamente de un área a otra".³³³

Una creciente internacionalización de las formas arquitectónicas, cuyas fronteras resultaban cada vez más porosas, visibiliza producciones poco conocidas antes de la guerra. Jean-Louis Cohen describe un contexto en el que se visualizan dos grandes polos de organización de los discursos, uno es el de la expansiva política cultural norteamericana y otro el de la soviétización, el "realismo socialista" impuesto en

los países del este después de 1948 sin mayor alcance sobre occidente. Pero también señala que:

De manera transversal a estos dos sistemas, los aparatos internacionales juegan un nuevo rol en la circulación de las problemáticas arquitectónicas, operando no tanto a modo de conspiración sino más bien como una red de influencias y ámbitos de debate. Los CIAM serán seguidos por una generación de jóvenes rebeldes, en tanto que la UIA surgida de los encuentros internacionales creados antes de la guerra por Pierre Vago se ahogará en las cuestiones institucionales.

Nuevos dispositivos aparecen también en materia de migraciones y derivas de las formas. También la arquitectura de la Europa del Norte o la de Brasil conocerán una difusión general.³³⁴

En el último párrafo citado aparece un apunte que tiene un interés particular: la mención a la arquitectura de Brasil. Hay que recordar que, como bien ha señalado Liernur, ya

"en 1943, con la publicación del libro *Brazil Builds* concluía el ciclo de construcción del 'caso brasileño' como topos fundamental del imaginario de la arquitectura del siglo XX."³³⁵

Es decir que en la posguerra se siguió alimentando algo que se había iniciado en la segunda mitad de la década de 1930, a instancias de los Estados Unidos

[332]. BULLOCK, Nicholas. *Building the Post-War World. Modern architecture and reconstruction in Britain*. London : Routledge, 2002. p. x.

[333]. HITCHCOCK, Henry-Russell y DREXLER, Arthur (Eds.). *Built in USA: Post-war Architecture*. The Museum of Modern Art : New York, 1952. p. 12.

[334]. COHEN, Jean-Louis. Avant l'après-guerre. Second conflit mondial et internationalisation de la condition du projet. En BONIFAZIO, Patrizia; PACE, Sergio; ROSSO, Michela; SCRIVANO, Paolo. Op. Cit. pp.114-115.

[335]. LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way". *El "milagro" brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)*. Block, [4]: 23-41. Buenos Aires, 1999.

con su política de “buenos vecinos”, y reforzado después de la entrada de Brasil en el conflicto bélico sumándose a las fuerzas aliadas, un rol que Argentina evitó hasta último momento y por lo que hubo de pagar un costo, quedando relegada en el nuevo escenario geopolítico regional con implicancias culturales que alcanzaron también a la arquitectura.

Sin duda el desplazamiento de las coordenadas de producción y emisión cultural en occidente desde Europa hacia los Estados Unidos, sería un factor gravitante: con epicentro en Nueva York y una institución como el *Museum of Modern Art* con una política cultural tan definida, el apoyo del Departamento de Estado a determinadas investigaciones, los programas de becas y fomento hacia precisas líneas de investigación de las universidades, todo ello no hacía más que reforzar el rol hegemónico que adquiriría la nación norteamericana en la nueva configuración global de fuerzas políticas y económicas.

En ese sentido, las grandes exposiciones sobre arquitectura (y ello implica también tanto a las investigaciones previas como a los productos derivados como libros y catálogos) tuvieron un rol preponderante en la construcción de un imaginario que se había comenzado a elaborar con la exposición *Modern architecture* (Hitchcock - Johnson, MoMA 1932), acentuada con *Built in the USA: 1932-1944* (Goodwin - Mock, MoMA, 1944), reforzada por *Built in the USA: Post war architecture* (Drexler - Hitchcock, MoMA 1953) y que adquiriría nuevo sentido con la exhibición *Latin American architecture since 1945* (Drexler y Hitchcock, MoMA NY 1955).³³⁶ Está claro que también en esa línea cobraba

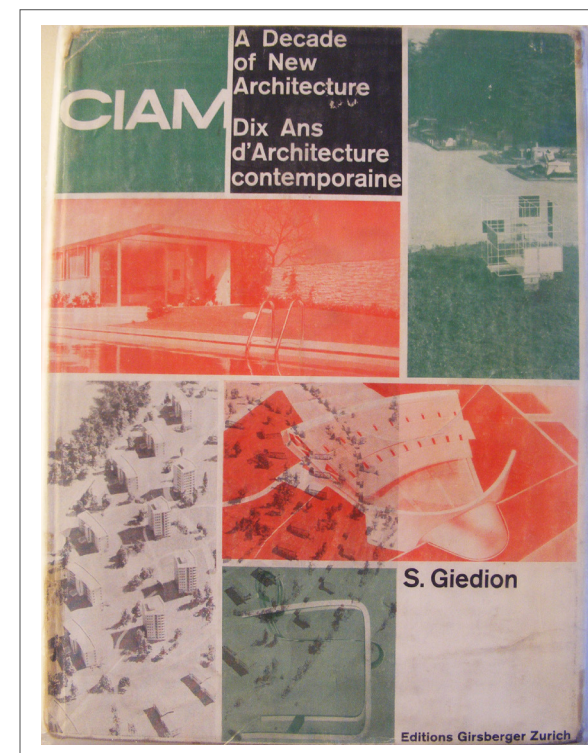
una posición central la exposición *Brazil builds*, organizada en el MoMA por Philip Goodwin en 1943.

Entonces, en los últimos años de la guerra y los siguientes a su finalización, se constituyó la nueva lectura de una arquitectura moderna que contrape-saba la producción europea con una versión americana, con dos claros focos que ejercían un baremo de comparación para el conjunto: Estados Unidos en el norte y Brasil en el sur, estableciendo una mirada “desde arriba” y que, sobre todo en *Latin American architecture since 1945*, insinuaba un interés por expandir el campo de la arquitectura moderna incluyendo producciones “regionales”, siempre que puedan ser referenciadas en el discurso dominante de la arquitectura.

Valerie Fraser lo sintetiza de este modo:

Una de las maneras más sutiles de hacer esto fue bajo el manto de la cultura - promoviendo exposiciones de arquitectura latinoamericana, y financiando a arquitectos y urbanistas para ir a dar conferencias y asesoramiento, tiempo durante el cual ellos también podían aprender y sin duda identificar oportunidades para el comercio e industria de Estados Unidos. En los años cuarenta la intención era también construir un consenso en la región a favor de las potencias aliadas, y la cultura era una manera de perseguir ese objetivo.³³⁷

La movilidad y ubicuidad que caracterizó a Le Corbusier como “arquitecto internacional” en el período de entreguerras, comenzó a incluir a un conjunto más amplio de nombres reconocidos, “expertos con pasaporte”



Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture* (publicación CIAM, Zurich, 1951).

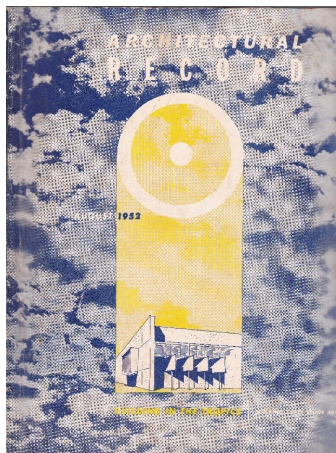
[336]. Véase: DEL REAL, Patricio. *Building a continent: the idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*. Tesis Ph.D. Nueva York : Columbia University, 2012.

[337]. FRASER, Valerie: *Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. London-New York : Verso, 2000. p. 13.

Built in USA: Post-war Architecture

The Museum of Modern Art NEW YORK

A. Drexler y H-R. Hitchcock, *Built in USA: Post-war Architecture* (New York, 1953).



"Building in the tropics". *The Architectural Record*, vol. 112, núm. 2 agosto de 1952.

consultados cada vez con mayor asiduidad en distintas partes del globo o directamente enviados en misiones oficiales o empresariales en función de los intereses expansivos de las naciones y sus corporaciones.

Este sería el caso de Richard Neutra, por ejemplo, encargado en Puerto Rico por el gobierno de Estados Unidos en 1943 para desarrollar un amplio programa de construcciones hospitalarias y educativas; en 1945 el Departamento de Estado lo comisionó para una extensa misión cultural en América del Sur, que incluyó una visita a la Argentina con Juan D. Perón recientemente electo presidente y el país en una tensa relación diplomática con la nación norteamericana.³³⁸ Estas acciones se corresponderían también con el interés creciente por definir una arquitectura adecuada para los trópicos, en coincidencia con los intereses norteamericanos por instalar subsidiarias de sus empresas en países de América Central y del Sur y de países europeos embarcados aún en aventuras coloniales. La cuestión del clima dio lugar al desarrollo de investigaciones orientadas a la adaptación de la arquitectura moderna a tales circunstancias y ocupó un visible centro de interés. No resulta casual, entonces, que la revista *The Architectural Record* de agosto de 1952 se ocupara del tema bajo el título "Building in the tropics".³³⁹

El campo de las estructuras también vivió una importante renovación, no tanto por la definitiva aceptación

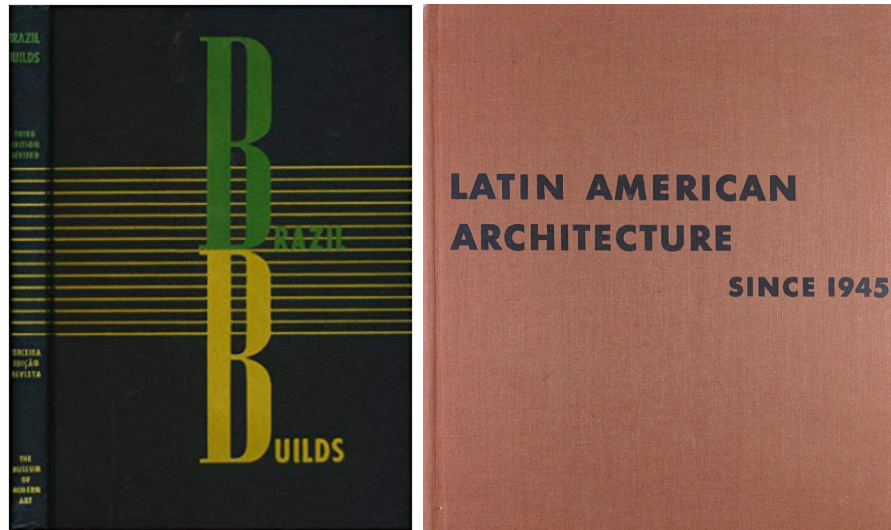
del hormigón a la vista, que con la emergencia del *New Brutalism* y las manifestaciones formalistas derivadas constituyó todo un imaginario a lo largo de la guerra fría sino, sobre todo, por la intensa exploración sobre las formas estructurales, en especial con láminas de doble curvatura y elementos en tensión.

Amancio Williams se formó e inició su actividad precisamente en ese tiempo, de un mundo en transformación y una arquitectura en transición. Sus ideas y proyectos no serían ajenos al reordenamiento de esas coordenadas, sin las cuales toda interpretación de sus trabajos resultará, por lo menos, incompleta.

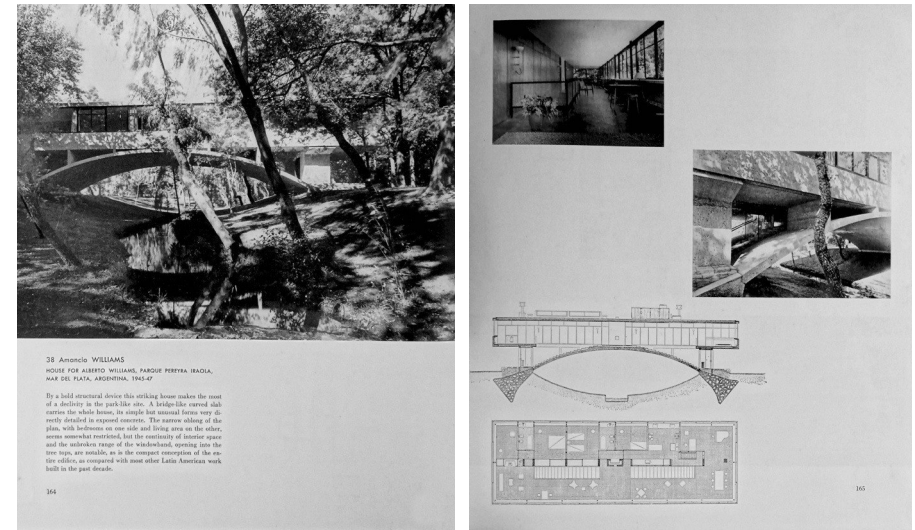
Los proyectos de los hospitales para Corrientes se verán atravesados por una serie de factores que sintonizaban adecuadamente con los temas del debate internacional: con referencia a los estudios sobre una arquitectura adecuada para los climas templados, se establece la concepción del "techo alto" y los patios; respecto de la sistematización del proyecto lo serán la organización en doble trama y la articulación de "paquetes funcionales" repetibles y acoplables en distintas configuraciones; en relación con la discusión sobre "nueva monumentalidad", se aprecia la voluntad de crear conjuntos arquitectónicos que destaquen por su condición cívica mediante su singularidad formal, escala y espacios públicos; en cuanto a la experimentación con las formas estructurales, la invención de la "bóveda cáscara" resulta un logro extraordinario.

[338]. Véase: LIRA, José Tavares Correia de. *From Mild Climate's architecture to "third world" planning: Richard Neutra in Latin America*. *International Planning History Society Conference*, 14th, 2010 (Estambul).

[339]. Véase: LIERNUR, Jorge Francisco. *Mutaciones de Cáncer a Capricornio. La construcción del discurso occidental sobre la vivienda en territorios tropicales: de instrumento colonialista a factor de conflicto en la Guerra Fría*. *Estudios del hábitat* (Vol. 13 - 1): 1-60. La Plata, junio de 2015.



P. Goodwin: *Brazil Builds*, (New York, 1943); H-R. Hitchcock: *Latin American Architecture since 1945* (New York, 1945).



La casa sobre el arroyo de Amancio Williams y Delfina Gálvez de Williams en *Latin American Architecture from 1945* pp. 164-165.

Eslabones, conexiones

“... lo conocí en París hace veinte años cuando visitó el taller de Le Corbusier. Recuerdo que nos mostró sus primeros estudios que influyeron en mí enormemente. Pensé entonces que Amancio Williams estaba llamado a ejercer una importantísima influencia en el desarrollo de la concepción de la arquitectura.”

George Candilis (1968)³⁴⁰

Si hubo una figura en cuyo espejo Williams quiso reflejarse, esa era la de Le Corbusier. La llegada al maestro suizo se produjo en la primera oportunidad en la que el argentino pudo viajar a Europa y no fue casualidad, sino un encuentro buscado y trabajado. Ese primer contacto daría lugar no solo a una relación interpersonal sostenida y con resultados profesionales, sino también resultaría una efectiva carta de presentación para abrir puertas y establecer importantes relaciones.

El contacto se inicia mediante una carta fechada el 23 de enero de 1946,³⁴¹ acompañando una carpeta de trabajos que Williams hace llegar a Le Corbusier por intermedio de una persona conocida, Jane Bathori, una destacada mezzosoprano y pianista francesa que vivió y actuó en Buenos Aires durante los años de la ocupación alemana de Francia, y regresaba a su país.³⁴² La carta transmitía la admiración que profesaba hacia

el maestro e incluía una reseña de los principios que sustentaban la tarea del estudio Williams, al que ponía a disposición para las colaboraciones que pudieran ser de utilidad y de cuya incipiente producción hacía llegar una muestra: “Viviendas en el espacio”, “Casa sobre el arroyo”, “Sala de Conciertos”, “Aeropuerto de Buenos Aires sobre el Río de la Plata” y algunas consideraciones urbanísticas y de planeamiento.

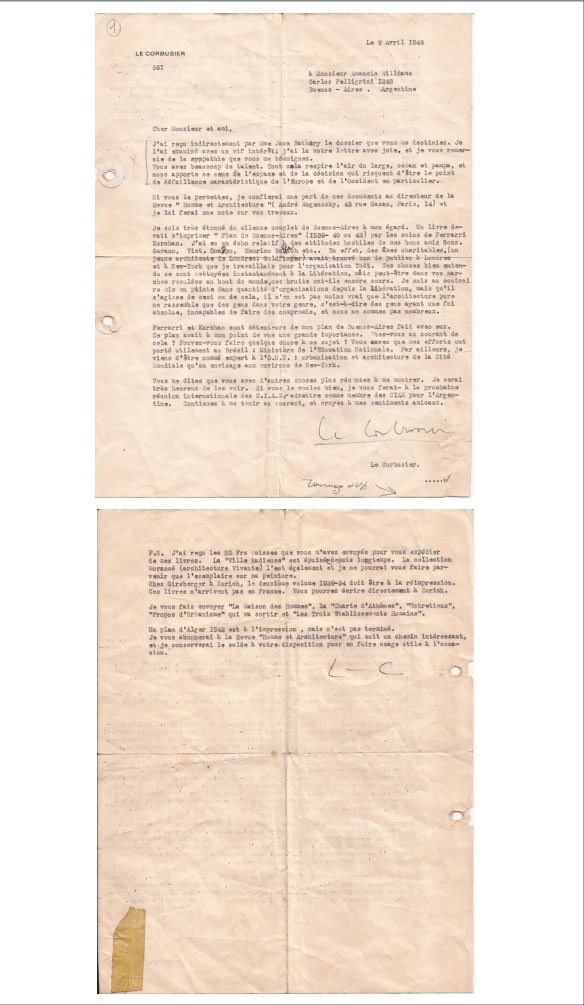
La respuesta de Le Corbusier sería emitida el 9 de abril del mismo año y no podía ser más auspiciosa: realiza elogiosos comentarios sobre los trabajos recibidos ofreciendo publicarlos en la revista *L'homme et l'architecture* con una introducción escrita por él mismo, solicita el envío de más material e incluye una invitación a participar en la próxima reunión del CIAM como miembro de Argentina:

Recibí indirectamente por la Sra. Jean Bathory la carpeta que me ha enviado. La examiné con gran interés; he leído su carta con alegría y le agradezco la simpatía que me demuestra.

Usted tiene mucho talento. Todo esto respira el aire del mar, el océano y las pampas, y nos trae esa sensación de espacio y la decisión que probablemente sea el punto débil de Europa y de Occidente en particular.

Si me lo permite, confiaré algunos de estos documentos al director de la Revista “Homme et Architecture” [André Wogenscky, 43 rue Gazan, París 14] y le haré una nota sobre su trabajo. [...]

Me dice que tiene otras cosas más nuevas que mostrarme. Estaré muy feliz de verlas. Si le parece bien, en la próxima reunión internacio-



Carta de Le Corbusier en respuesta al primer envío realizado por Amancio Williams. París, 9 de abril de 1946. Fuente: AAW.

[340]. CANDILIS George. Conferencia en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, abril de 1968. Mencionado en: WILLIAMS Claudio (Ed.) Op. Cit. p.188.

[341]. Correspondencia de Amancio Williams a Le Corbusier. Buenos Aires, 23 de enero de 1946. AAW -LC E (1943-1948).

[342]. Para más información sobre Jane Bathori, véase: CORRA-DO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires*. Op. Cit. p. 97-98.

nal de C.I.A.M. lo haré admitir como miembro del CIAM por Argentina.³⁴³

El contacto establecido con Le Corbusier, más allá de las importantes consecuencias directas que implicaría, lleva también a la apertura de otras relaciones con gran resultado en lo inmediato; la primera de ellas, la relación con André Bloc, director de *L'architecture d'aujourd'hui*.

El 30 de abril de 1946 Williams recibía una carta fechada diez días antes en Boulogne sur Seine y firmada por Bloc, que entre otros asuntos solicitaba una gestión para restablecer contacto con Ferrari Hardoy y Kurchan. El texto decía:

El Sr. LE CORBUSIER, con quien Ud. está en relaciones amistosas, nos pide que le solicitemos el favor de hacernos conocer con urgencia la dirección de los Sres. arquitectos FERRARI y KURCHAN, quienes poseen los estudios realizados bajo la dirección del Sr. LE CORBUSIER para un proyecto de urbanización de BUENOS AIRES. Incluso podría ser que usted tenga la amabilidad de solicitar a estos arquitectos, de parte del Sr. LE CORBUSIER, de tener a bien hacernos llegar directamente y con urgencia un informe lo más completo posible.

Nuestra Revista está preparando una edición en lengua española y propone, en el primer número de esta edición, presentar el plan en cuestión.³⁴⁴

[343]. Correspondencia de Le Corbusier a Amancio Williams. París, 9 de abril de 1946. AAW - LC R.

[344]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 30 de abril de 1946. AAW - LC. T

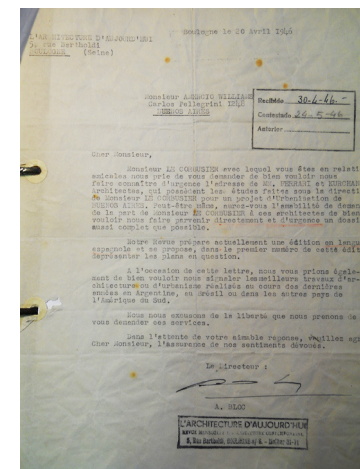
La respuesta de Williams en relación con este asunto era escueta y decía: “He recibido su carta el 30 de abril. Inmediatamente se la comuniqué a los Sres. Ferrari y Kurchan. Tan pronto me participaron de su decisión envié un telegrama a Le Corbusier para decirle que su Plan para Buenos Aires se publicará aquí.”³⁴⁵

Finalmente una versión parcial y sintética de ese trabajo, preparada por Kurchan y Ferrari (y expresamente desautorizada por Le Corbusier) fue publicada en el número 4 de *La arquitectura de hoy* (Buenos Aires, abril de 1947). Este episodio sería una señal más de la tensión que se estaba acumulando entre el suizo y su equipo argentino del Plan para Buenos Aires y señala también un cambio en la composición de relaciones. A partir de entonces, como señala Liernur: “Amancio Williams ocuparía un lugar preponderante desplazando paulatinamente las antiguas conexiones de Le Corbusier, mientras que los vínculos con el poder y los intelectuales de la década de 1930 se fueron haciendo cada vez más débiles.”³⁴⁶

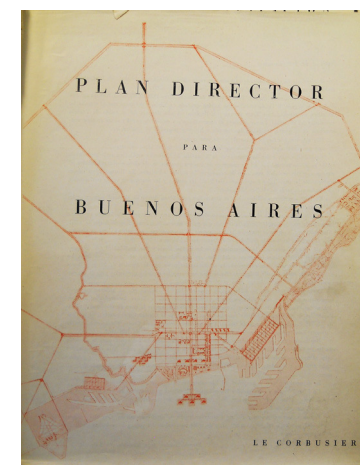
Entre tanto la relación de Williams con André Bloc se afianzaría luego de entrar en contacto personalmente, al punto de convertirse en amistad y mutua colaboración. La llegada del francés a Buenos Aires en un viaje de promoción cultural (y probablemente para organizar la futura edición de su revista en español), fue asistida y promocionada por Williams, quien escribió a los diarios *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón*, *Noticias Gráficas*, *El Mundo* y otros, anun-

[345]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 24 de junio de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[346]. LIERNUR, Jorge F. *La red austral*. Op. Cit. p. 190.



Carta de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/ Seine, 30 de abril de 1946.



Portada del “Plan Director para Buenos Aires. Le Corbusier” publicado por Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en *La Arquitectura de hoy*. núm. 4, abril de 1947.

ciando que “el día 28 del cte. llegará a ésta por avión el Sr. André Bloc”,³⁴⁷ destacando su rol como director de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui* que “es, en su género, una de las publicaciones más importantes del mundo” y dedicada “a la difusión de las más modernas ideas sobre Arquitectura y Urbanismo”. Del mismo modo destaca la actividad de Bloc como artista plástico y una vez se hubieron conocido, el intercambio sería cada vez más frecuente; Bloc se convirtió en un selecto proveedor de bibliografía y revistas, que enviaba al arquitecto argentino a partir de los giros de dinero que éste le hacía solicitando determinados títulos, y otras veces dejándole la selección a su criterio, aunque no siempre los pedidos resultaban sencillos de resolver, tal como describe Bloc ante un caso en particular: “En lo que concierne a la Ville Radieuse, es un libro inhallable, incluso a precios significativamente más elevados que el original. Sin embargo, si encontramos una ocasión favorable, estaremos encantados de enviarle un ejemplar.”³⁴⁸

Poco tiempo después (en una carta entre tantas) Williams le escribe las siguientes líneas, que revelan ya cierta complicidad basada en intereses comunes y una mutua confianza personal: “He recibido el libro de Ledoux, muy interesante, yo no lo conocía, y ‘Art Présent’. He visto una escultura tuya muy bella, que todavía me hace lamentar más que no puedas dedicarte totalmente a este arte. [...] Estoy muy agradeci-

do por tus envíos y por favor me indicas el monto.”³⁴⁹

Williams, que en tanto se estaba ocupando de organizar las cuentas de Bloc correspondientes a la distribución de su revista en Sud América, un par de meses más tarde insistiría:

Asunto libros: Recibí “Maniere de penser l’Urbanisme”, estoy agradecido por tu amabilidad de ofrecerme el libro de Nelson, sin embargo es inconveniente para mí aceptar, mientras tanto no me dices lo que te debo. Te agradecería que en tu próxima carta me digas la cantidad a poner en tu cuenta por **todos** los libros que me enviaste. Si no lo haces, no voy a cuidar más de tu contabilidad.³⁵⁰

En su visita a Buenos Aires Bloc había aportado material bibliográfico que luego Williams se encargó de ubicar en lugares clave: según consta en una carta enviado al Decano de la Facultad de Ciencias Exactas Puras y Aplicadas de la Universidad Nacional de Tucumán (donde se estaba desarrollando una de las experiencias más novedosas e interesantes en la enseñanza de la arquitectura), se hace llegar a esa unidad académica “... para ser destinados a la Escuela de Arquitectura, un ejemplar de cada uno de los siguientes libros de Le Corbusier: “Les trois Etablissements Humains” y “Propos d’Urbanisme”,³⁵¹ agregando que “...se trata de obras de valor extraordinario, recién-

[347]. Correspondencia de Amancio Williams a distintos medios periodísticos periodísticos. Buenos Aires, 25 de octubre de 1946. AAW - Carpeta 1 (1943-1948).

[348]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. AAW - Carpeta 1 (1943-1947).

[349]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 1 de marzo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[350]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 22 de mayo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[351]. Correspondencia de Amancio Williams al Ing. José G. Sorthéix, Decano de la Facultad de Ciencias Exactas Puras y Aplicadas de la Universidad Nacional de Tucumán Buenos Aires, 15 de noviembre de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

tes, agotadas en Europa e inexistentes en el país”,³⁵² solicitando a continuación que se tomen recaudos de conservación y comunicar la llegada de esos libros a profesores y alumnos.

De este modo y mediante otras acciones similares Williams se proponía salvar las distancias entre Le Corbusier y la cultura arquitectónica en Argentina. Según recordara de su tiempo como estudiante de arquitectura, a Le Corbusier no se lo mencionaba en las aulas y era inexistente en las bibliografías, siendo que recién transcurriendo el segundo año de estudios (hacia 1939-1940) se comienza a enterar de su importancia a través de un compañero, Eduardo Catalano:

Catalano entonces, fue quien primero me habló de Le Corbusier y yo le decía ¿pero cómo no se oye hablar de él acá? Bueno, silencio absoluto, ignorancia total. Entonces empecé a buscar libros de Le Corbusier y no había en ninguna parte. Hurgando y hurgando fui consiguiendo algunos en El Ateneo, estaban ahí tirados, fuera de venta, porque eran invendibles. [...] Luego empecé a revisar librerías de viejo [...], así se consiguieron los primeros libros de Le Corbusier...”³⁵³

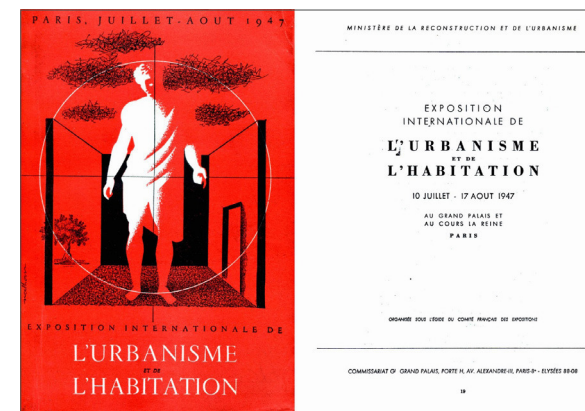
Esa sensación de olvido y vacío le llevó a transmitirle a Le Corbusier en sus primeros intercambios epistolares:

“No se sorprenda por el silencio de Buenos Aires respecto de Usted. [...] Ese silencio ha tenido una triste realidad: Buenos Aires ha olvidado

su visita. [...] Su visita a Buenos Aires no ha dejado huellas, ni consecuencias de las que usted se sintiera satisfecho.”³⁵⁴

Williams asumiría entonces esa misión como una cruzada personal, reivindicar la figura del maestro y reinstalarla en la cultura arquitectónica local, lo que seguramente colaboró en ganar la simpatía del suizo.

También a instancias de Le Corbusier comenzaría el contacto con André Wogenscky, su *chef d'atelier* y arquitecto adjunto, quien en 1945 había fundado en París la revista *L'homme et l'architecture* a la que, como editor en jefe, sostuvo por un par de años. En razón de ello las primeras publicaciones en Europa de los trabajos de Williams serían en esa revista y en *L'architecture d'aujourd'hui*, en las que tendrán cabida regularmente. Por similar motivo Wogenscky apoyaría la gestión del arquitecto argentino frente a Paul Breton, comisario general de la *L'exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation au Grand Palais* que se celebraría en París del 10 de julio al 17 de agosto de 1947 —organizada por el *Ministère de la reconstruction et de l'urbanisme*— con el resultado de obtener un stand para exhibir los trabajos de Williams, montado e instalado por el propio hombre de confianza de Le Corbusier. El material fue despachado por correo diplomático de la Embajada de Francia en Argentina con dirección al *atelier* de Le Corbusier, constando de dos paquetes: 37 copias fotográficas de 59 cms x 49 cms o 43 cms, 8 copias fotográficas de tamaño menor y 6 copias heliográficas aclaratorias para su ubicación componían uno de los bultos, en

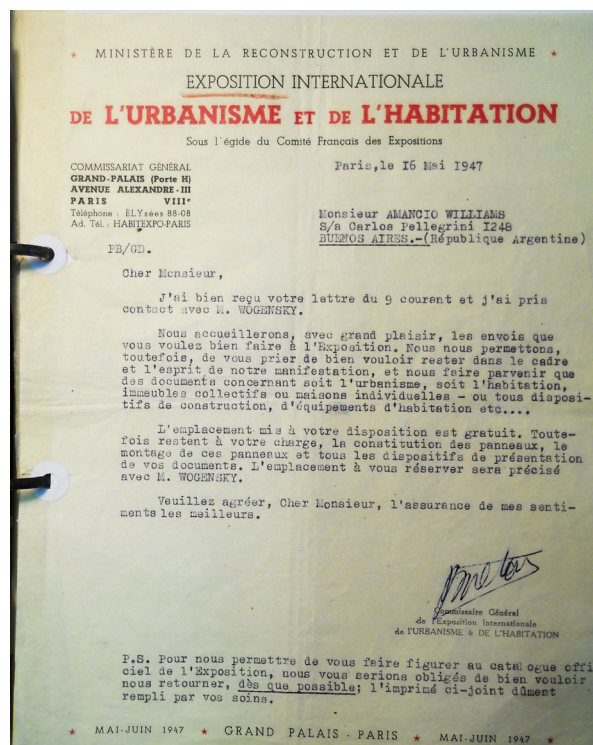


Catálogo de la “Exposición internacional del Urbanismo y la vivienda” (París, 10 de julio al 17 de agosto de 1947). Fotografía de la exhibición. Fuente: IFA Cité de l’Architecture & du Patrimoine, fondo Hermant, André. Recuperado de https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_HERAN/inventaire/objet-19772

[352]. *Ibíd.*

[353]. WILLIAMS, Amancio. *Intervención del arquitecto Amancio Williams*. En Boggio Videla J. M. (Ed.). Op. Cit. p. 62.

[354]. Correspondencia de Amancio Williams a Le Corbusier. Buenos Aires, 23 de junio de 1946. AAW - LC E.



Carta del Comisario General de la "Exposición internacional del Urbanismo y la vivienda" (París, 16 de mayo de 1947), anunciando a Williams la aceptación para exhibir sus trabajos en la muestra.

tanto que el otro contenía 15 copias heliográficas, lo que se puede considerar una muestra importante.³⁵⁵

Seguramente las publicaciones, la inclusión en la exposición de París y la invitación a participar en el CIAM VI a realizarse del 7 al 14 de septiembre del mismo año, animaron a Amancio Williams a organizar su primer viaje a Europa con Delfina. A tal efecto solicitó al gobierno nacional un subsidio y el reconocimiento oficial como representante del país en el extranjero, dado que poco tiempo antes había sido designado como asesor honorario de la Secretaría de Salud Pública. La solicitud anticipaba también un posterior viaje a Estados Unidos y se justificaba en la intención de realizar las siguientes acciones:

1º Participar como delegado argentino a los próximos congresos del C.I.A.M. [...] El año pasado Le Corbusier me ofreció el nombramiento de delegado argentino ante el C.I.A.M., ofrecimiento que acepté. De los países Sud-Americanos solamente el Brasil formaba parte del C.I.A.M. Toda mi obra y la de mi taller tiende a fijar una doctrina para nuestro país en materia de arquitectura y urbanismo, esta obra ya es conocida y apreciada en Europa y permitirá que Argentina tenga influencia en la reconstrucción de Europa especialmente a través del C.I.A.M.

2º Tener una serie de entrevistas con los hombres de más valor en esta materia (especialmente con Le Corbusier) y con algunos grupos integrados por ellos como ser "Ascoral". [...]

[355]. Correspondencia de Amancio Williams al Sr. Félix Gattegno, Agregado Cultural de la Embajada de Francia en Argentina. Buenos Aires, 20 de mayo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

3º Asistir a diversas exposiciones de mi obra y de mi taller. Estas exposiciones tendrán lugar en:

París (sin fecha). Montada y patrocinada por la revista francesa "L'Architecture d'Aujourd'hui" y por la sociedad "Réunions Internationales d'Architecture". Contará con el apoyo del Estado Francés por intermedio de la "Direction des Relations Culturelles".

Londres (sin fecha). Montada y patrocinada por la revista francesa "L'Architecture d'Aujourd'hui" y por la sociedad "Réunions Internationales d'Architecture". Contará con el apoyo del Estado de Gran Bretaña, (así se me ha asegurado).

Nueva York Aún no he decidido quien se hará cargo de la Exposición. Cuento hasta el presente con dos propuestas.

1º THE MUSEUM OF MODERN ART- propuesta de este museo para incluir mi obra en una exposición general de arquitectura.

2º THE S. R. GUGGENHEIM FOUNDATION- propuesta de esta institución para realizar una exposición en el museo de ella. Esta exposición tiene en exposición material sobre mis obras, que yo le envié, **se están exponiendo actualmente** en los E.E.U.U. en una exposición circulante del S. R. Guggenheim Museum. Además este museo me ha pedido recientemente material para su exposición permanente.³⁵⁶

[356]. Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Atilio Bramuglia. Ministro de Relaciones Exteriores y Culto. Buenos Aires, 15 de abril de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). (mayúsculas y subrayados en el original).

Con referencia a la presencia argentina en los CIAM, Williams desliza una aseveración que no resulta del todo exacta al decir que “de los países Sud-Americanos solamente el Brasil formaba parte del C.I.A.M.”; si bien las condiciones durante la guerra hicieron que se perdiera la actividad de la organización, Wladimiro Acosta había sido delegado por este país entre 1934 y 1939 y junto con su candidatura promovida por Le Corbusier, la reunión de Bridgwater haría lo propio con Jorge Ferrari Hardoy, designando a ambos como representantes argentinos para el período 1947-1951. A diferencia de las anteriores ediciones, organizadas en torno a problemáticas específicas:

el sexto CIAM, organizado en Bridgwater por invitación del grupo inglés en 1947, fue el primero de la posguerra. Convocado sin un tema preciso, su función era la de retomar vínculos perdidos durante la guerra, tomar conocimiento de la situación en cada uno de los países, reflexionar sobre los objetivos de los CIAM en la posguerra y preparar el próximo y real congreso.³⁵⁷

La solicitud de Williams se extendía en detalles sobre el material que compone las exposiciones citadas, la importancia de las personalidades que apoyan la iniciativa, exponiendo los principios rectores de su producción y las publicaciones sobre la misma. A pesar de tan detallada argumentación no consiguió un subsidio oficial; desde la Dirección de Cultura de la Nación, luego de reconocer los méritos y valía del arquitecto, se expidieron diciendo que “la petición del arquitecto Williams no puede, desgraciadamente, ser

contemplada dentro de los recursos ordinarios del Departamento de Cultura”,³⁵⁸ para ofrecer luego, a modo de compensación, que “se designe al Arquitecto Amancio Williams, Agregado Técnico a nuestro servicio exterior, por el término de un año, para estudiar las corrientes arquitectónicas predominantes en París, Londres y Nueva York...”³⁵⁹

A pesar de la negativa al otorgamiento de fondos, Williams igualmente decidió participar:

Estoy escribiendo por indicación del Sr. A. Wogenscky, *chef d'atelier* de Le Corbusier, para enviarle oficialmente mi solicitud para que se me reserve un lugar en la exposición.

No habiendo podido obtener una subvención, he decidido participar en esta exposición por mi cuenta, la Embajada de Francia ha tomado a su cargo el envío por vía aérea del material a exponer y el Sr. Wogenscky ha tenido la amabilidad de asegurarme la presentación del mismo.

Deseo un lugar donde el precio del alquiler sea muy moderado.

Mis necesidades son muy simples.³⁶⁰

A destiempo de la exposición, Williams viajó a Europa cuando esta ya había concluido, utilizando el pasaporte diplomático que se le había concedido, aunque al pa-

[358]. Nota del Sr. Atilio García Mellid, Ministro Plenipotenciario y Director del Departamento de Cultura, enviada al Subsecretario del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Buenos Aires, 10 de junio de 1947. Fuente: AAW (copia). Recibida 1943-1947.

[359]. *Ibíd.*

[360]. Correspondencia de Amancio Williams a Paul Breton [Comisario general de la *Exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation au Grand Palais*. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948).

[357]. BALLENT, Anahí. El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina. Buenos Aires : FADU UBA, 1995. p. 21.

recer un tanto demorado ya que la partida debía ser el 30 de agosto, pero se puede ver que el 15 de septiembre escribía disculpándose: “Lamento mucho no poder concurrir a la reunión anunciada, pues salgo mañana para Europa enviado por nuestro gobierno en una misión oficial. Me ha sido imposible comunicárselo antes dado que mi viaje fue decidido recién la semana pasada por decreto del Poder Ejecutivo.”³⁶¹ Por lo tanto, la partida sería el 16 de septiembre, cuando la reunión en Bridgwater ya había terminado. El viaje duró algo más de dos meses, con regreso el 9 de noviembre; de los objetivos trazados algunos de ellos no se cumplieron, en tanto que otros resultaron ampliamente beneficiosos.

Williams reconoce haber estado seis días en Londres en el mes de noviembre,³⁶² donde entabló relación con el arquitecto Clive Entwistle, colaborador de Le Corbusier y traductor de algunos de sus textos, pero evidentemente su retraso en la partida también le impidió estar en la fotografía general del CIAM celebrado en Bridgwater, en la que sí se encuentran los argentinos Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco.

En una carta a Giedion, manuscrita a tinta y pluma, en español y poco antes de emprender el regreso desde París, decía:

Le escribo desde París dos días antes de regresar a mi país la Argentina. He venido a Europa enviado oficialmente por mi país. Llegué a París

el 20 de septiembre 1947. Mi propósito era de asistir al congreso C.I.A.M., pero tuve que demorar mi partida de la Argentina. He estado en París con Le Corbusier y varios arquitectos que habían asistido a ese congreso. [...]

Le agradeceré me comunique -si le es fácil- lo que se resolvió en el congreso C.I.A.M. Tengo entendido que se tomó alguna resolución sobre la delegación argentina?³⁶³

Además de manifestar su pesar por no haberle conocido personalmente, acompaña con un material de su producción que esperaba mostrar en el congreso. La intención era hacerle llegar el envío mediante la gestión de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, mas una confusión de la dirección postal lo impidió. Tiempo después, advertido de este inconveniente vuelve a escribirle, esta vez desde Buenos Aires, en francés y a máquina, con un texto muy similar.³⁶⁴

El pedido a Giedion de información sobre lo sucedido en la reunión (incluso a pesar de haber participado en la misma su amigo Vivanco, a quien podía consultar al respecto), no deja de traslucir cierta desconfianza sobre lo que podría haber resultado de similar solicitud al otro delegado argentino, Ferrari Hardoy, con quien ya había acontecido un entredicho en el mes de agosto en Buenos Aires, en relación con el ofrecimiento de Le Corbusier hacia Williams para incorporarse al C.I.A.M. De todos

[361]. Correspondencia de Amancio Williams al Sr. Juan José de Urquiza, Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, 15 de septiembre de 1947. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948).

[362]. Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Ricardo Labougle, Embajador argentino en Gran Bretaña. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1947. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948).

[363]. Correspondencia de Amancio Williams a Sigfried Giedion. París, 7 de noviembre de 1947. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948).

[364]. Correspondencia de Amancio Williams a Sigfried Giedion. Buenos Aires, 24 de febrero de 1948. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948).



Fotografía general de los asistentes al CIAM VI (Bridgwater, 7 al 14 de septiembre de 1947). Fuente: MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge : The MIT Press, 2000. p. 176.

modos, Williams fue nombrado delegado por Argentina para el período 1947-1951 y, si bien significaba una mayor representatividad para la delegación local, no se logró consolidar un grupo con cierta cohesión interna.

El siguiente episodio da cuenta de ello con elocuencia: Ferrari Hardoy recibió una carta de José Luis Sert fechada en Lima el 31 de enero de 1948, en la que le solicitaba noticias acerca “de lo que haya podido hacer relativo a la formación de un grupo CIAM en Buenos Aires”, y solicita con urgencia que se envíe a Giedion, por pedido del mismo, material fotográfico relativo “a la participación de los miembros del CIAM argentino en la publicación que prepara para el 20º Aniversario de los Congresos”.³⁶⁵

Unas semanas después, Ferrari remite a Williams copia de la carta de Sert y una carta propia en la que lo pone en conocimiento de su respuesta al español (que era por entonces el nuevo presidente del CIAM), reproduciendo algunos párrafos significativos:

Con respecto a la formación del grupo CIAM en Buenos Aires, las cosas van aún despacio. Al regresar de Europa, hicimos una reunión con la asistencia de Williams y de la mayor parte de la gente interesada en esto y tratamos de imaginar la mejor forma de organizar aquí el CIAM. No quedó completamente definido pero parecería que la constitución de un solo grupo homogéneo es aquí imposible, por lo tanto, primó el concepto de que se formarían varios grupos. Esto no quiere decir que entre estos grupos haya diferencias fundamentales; simplemente la gente se reúne

de acuerdo a simpatías y modalidades personales. Creo que en Sud América en general la cuestión simpatía es siempre un factor importante para la asociación de personas para un trabajo.

Respetando, entonces, esta manera de ser y teniendo también en vista como objetivo el que esos grupos no sean sino partes de un gran grupo que podríamos llamar el CIAM argentino, hemos pensado que la mejor manera que esos grupos se constituyan es alrededor de **trabajos**. De manera que esos grupos no serían sino “equipos de trabajo” que podrían en ciertos casos soldarse varios o todos para realizar empresas de interés común. (Como sería por ejemplo la celebración de un Congreso CIAM en Argentina, o una exposición de divulgación de los objetivos CIAM, etc.). Esto no es sino una etapa en el camino para conseguir el objetivo final de un grupo CIAM único.”³⁶⁶

Luego de extenderse en la reproducción de algunos párrafos en los que Ferrari comenta a Sert cuestiones relativas al material solicitado por Giedion, se dirige directamente a Williams:

Amancio: Espero que estés de acuerdo con la opinión que le he expresado a Sert en esta carta. De todas maneras quisiera que más adelante tuviéramos una reunión para considerar definitivamente las posibilidades de la organización del CIAM aquí. [...]

[365]. Correspondencia de José Luis Sert a Jorge Ferrari Hardoy. Lima, 31 de enero de 1948 (copia). AAW - GR Carpeta 2 [1948-1950].

[366]. Correspondencia de Jorge Ferrari Hardoy a Amancio Williams. Buenos Aires, 23 de febrero de 1948 (subrayados en el original). AAW - GR Carpeta 2 [1948-1950].

Probablemente vos serías la persona indicada para llevar las riendas de la organización de **los CIAM** aquí. Yo me encuentro muy ocupado con el Plan de Buenos Aires, realmente me resulta un problema atender esa cuestión.³⁶⁷

La propuesta de Ferrari a Williams podía parecer generosa pero también esconder el propósito de desligarse de una misión a la que veía poco futuro y mucho esfuerzo inútil, por lo que pensaba comprometer sus energías en una tarea que le resultaba de mayor interés (y prometía resultados más productivos): abocarse al Plan de Buenos Aires.

Probablemente su mayor experiencia en los CIAM le advertía de que las condiciones no resultaban adecuadas para lograr una participación en pie de igualdad con los europeos, ya que todos los congresos siempre se desarrollaron en ciudades de aquel continente y, además, la participación en los órganos directivos requería de una cierta regularidad de asistencia a las reuniones.

El primer encuentro de la posguerra podría haberse desarrollado en continente americano, más “los esfuerzos preliminares para llevar a cabo el Congreso en Nueva York, en conjunción con el diseño de la Sede de las Naciones Unidas, fracasaron por cuestión de los costos para los miembros europeos y, finalmente, Bridgwater fue elegido como sitio”.³⁶⁸ Entonces, si los europeos no estaban dispuestos a asumir el costo del viaje transatlántico, la elección seguía reforzando una situación asimétrica de gran incidencia en el funcionamiento del conjunto, en el que los representantes

de América Latina ocuparon siempre un lugar periférico. Como bien lo expresa Anahí Ballent:

Este carácter marginal dentro de la asociación parece explicar buena parte de las desinteligenacias entre latinoamericanos y europeos, que se observan reiteradamente en la correspondencia: los grupos americanos suelen no ser estables y encuentran notables dificultades para su organización; el aporte de trabajo no satisface a la dirección de los CIAM; incumplidas promesas de asistencia a las reuniones se reiteran una y otra vez por parte de los arquitectos latinoamericanos.³⁶⁹

El relanzamiento de la organización al menos pretendió incidir en equilibrar la representatividad desde una publicación que pusiera en evidencia la producción americana; la mención de Sert al libro que estaba preparando Giedion (y para el cual solicitaba materiales de los representantes latinoamericanos con urgencia y en cantidad) iba en ese sentido. Sin duda se trataba de *A decade of New Architecture*, en el que Williams vería publicado su *Project for a Concert Hall* y su nombre puesto como referente de CIAM en Argentina, junto al de Jorge Ferrari Hardoy.³⁷⁰

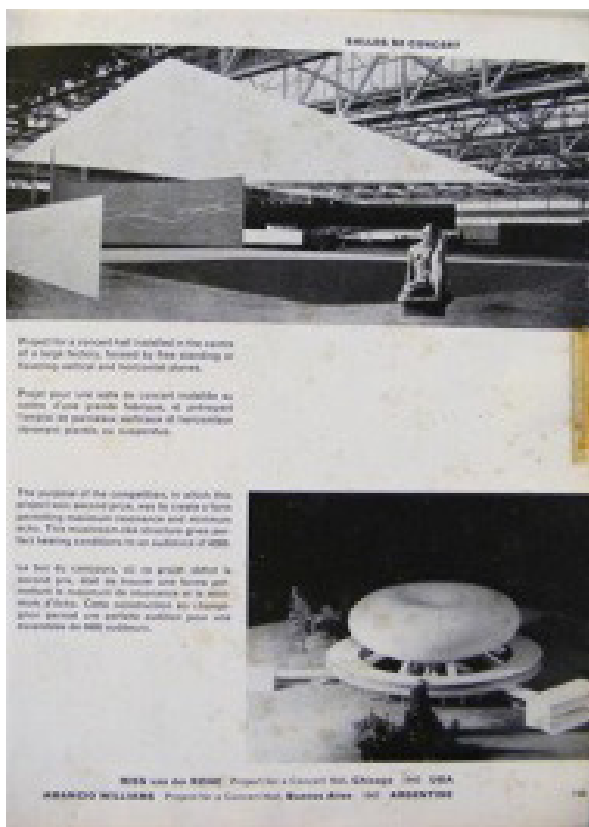
El siguiente congreso, a realizarse en Bérgamo en 1949, tenía como objetivo central la presentación de la “grilla” propuesta por Le Corbusier para sistematizar y estandarizar la información de los distintos grupos CIAM en el mundo y promover un análisis comparativo de la situación. Eso exigía una acción coordinada que los argenti-

[367]. *Ibíd.*

[368]. MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge : The MIT Press, 2000. p. 168.

[369]. BALLENT, Anahí. *El diálogo de los antípodas*. Op. Cit. p. 9.

[370]. GIEDION, Sigfried. *A decade of new architecture*. Zurich : CIAM - Girsberger, 1951. p. 149 - p. 232.



Mies van der Rohe. Project for a Concert Hall, Chicago, 1942 - Amancio Williams. Project for a Concert Hall, Buenos Aires, 1942. En S. Giedion: *A decade of new architecture*. p. 149.

nos no estaban en condiciones de realizar. La propuesta de Ferrari Hardoy a Williams lo pone de manifiesto:

Estimado Amancio:

Te envío la traducción de la última comunicación del CIAM, que supongo habrás recibido en inglés y en francés.

He recibido también un único ejemplar de la Grille, que creo que te habrá llegado a vos también y he solicitado a Europa veinte ejemplares más para repartir en Buenos Aires y en Tucumán.

Conviene ir pensando en la forma en que participaremos en el Congreso. Le escribo además hoy mismo a Honegger, en Suiza, que es el Tesorero, a fin de solucionar la cuestión inscripción para el Grupo Argentino, el pago de cuotas, etc.

Parece ser que no está decidido si la cotización debe ser por grupo o por miembro. Yo propongo que para la Argentina sea por miembro y para darle forma presentaría, si tú no te opones, el siguiente esquema:

El grupo argentino **es uno sólo**, teniendo un Consejo Directivo de tres o cuatro miembros. A los efectos del trabajo, se constituyen los subgrupos: Alfa, Beta, Gama... etc., uno de ellos en Tucumán, el otro en el Plan de Buenos Aires, el otro lo harías tú, etc. Cada uno de los subgrupos nombrará un delegado que asistirá o no —según pueda— al Congreso. Los subgrupos que no tengan delegado podrán entregar sus trabajos a cualquiera de los delegados asistentes. Las decisiones generales, independientes de las particulares de cada trabajo las tomará el Consejo Directivo aludido, cuyos miembros serán propuestos por los subgrupos. Qué opinas tú de esto? Cambiaremos ideas en la

próxima “Cena Ciam”; ya que hemos terminado las vacaciones, pueden iniciarse.³⁷¹

Con todo, a pesar de las buenas intenciones y las “cenas Ciam” que realizaban algunos representantes, el grupo argentino no llegó a constituirse eficientemente, un tanto por las diferencias internas que señalaba oportunamente Ferrari Hardoy, otro tanto por las dificultades expresadas en el análisis que hace Ballent, lo cierto es que hacia 1951 la relación con la organización daba signos de debilitamiento y pocos años más tarde sería la propia institución la que, a partir del CIAM X (Dubrovnik, 1956) enfrentaría una crisis que la encaminaba a su disolución. En estas latitudes, la intuición de Ferrari Hardoy se había confirmado y ya en 1952 le escribía a Williams dando muestras inequívocas de la situación:

Estimado Amancio:

He recibido una carta de J. J. Honegger, tesorero de la CIAM, donde me pide si podemos regularizar la cotización del grupo argentino.

Vos sabés muy bien que el tal grupo argentino no existe prácticamente puesto que los diversos posibles integrantes se han repartido por el país y pensar en reuniones y en actuar en grupo resulta utópico, por lo menos a mi parecer. De todas maneras vos y yo somos los únicos puntos de referencia que el CIAM tiene en la Argentina. ¿Qué te parece si entre los dos pagamos la cotización que nos piden sin más explicaciones?³⁷²

[371]. Correspondencia de Jorge Ferrari Hardoy a Amancio Williams. Buenos Aires, 7 de abril de 1949. Fuente: AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

[372]. Correspondencia de Jorge Ferrari Hardoy a Amancio Williams. Buenos Aires, 19 de noviembre de 1952. Fuente: AAW - GR Carpeta 3 (1951-1954).

Hacia 1955 la desconexión del grupo argentino era inocultable, esto queda claramente expuesto en la petición de Tomás Maldonado y la respuesta de Williams (con la anuencia de Ferrari Hardoy), manifiesta en un intercambio de cartas. Desde Ulm, Maldonado escribía a Williams (mecanografiando con la consabida ausencia de mayúsculas):

como usted seguramente ya sabrá, el 8 de septiembre se realizará en la sarraz una reunión del cirpac. bill y algunos otros delegados del grupo suizo desean que yo participe en esta reunión. sin embargo, yo sólo aceptaré esta propuesta - se lo he aclarado ya a bill - en el caso de que el grupo ciam argentino me otorgue algún tipo de representación. en 1949, yo fui aceptado, por moción suya, como "miembro participante" del ciam argentino. desde entonces no he vuelto a saber más nada. ¿siguen siendo usted y ferrari los delegados? en caso de que así fuere, ¿puede usted otorgarme por sí solo esa representación o es necesario que yo escriba también a ferrari? si la representación me fuese concedida ¿en qué podría ser útil en esa reunión al grupo de buenos aires?³⁷³

La respuesta de Williams pone en evidencia la escasa participación del grupo argentino e, incluso, deja traslucir cierto desinterés por los temas a tratar en la reunión programada:

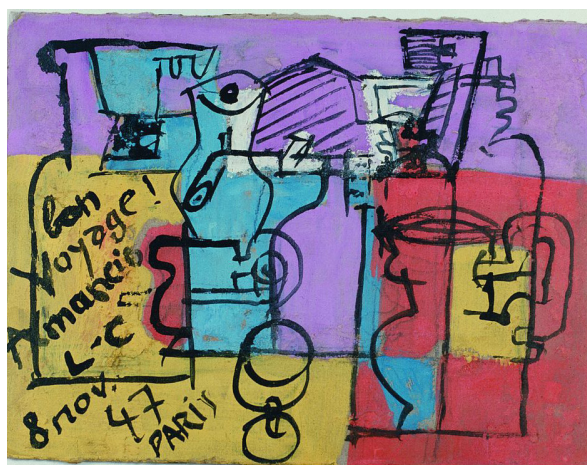
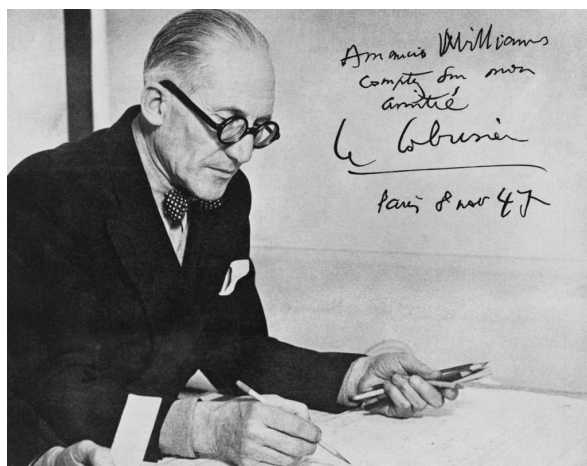
asunto CIAM, hablé con Ferrari que está de acuerdo, preparé ayer una autorización para usted, hoy se la hago llegar a Ferrari para que también la firme, él la despachará por avión. Le adjunto co-

pia de la autorización, es muy amplia. El CIAM argentino no tiene por el momento y desde mi punto de vista ningún punto especial para proponer que no esté incluido en lo que sostiene el CIAM en general, además dada la poca organización y colaboración dentro del CIAM argentino sumadas a las dificultades locales le aconsejo a usted: mantenerse en calidad de observador o acoplarse a propuestas inteligentes de otros grupos. Yo me encontré con Giedion en U.S.A. para fines de septiembre u octubre, a él lo verá usted seguramente en Europa, él es el secretario general del CIAM y actualmente está en Suiza.³⁷⁴

Considerando el devenir del "CIAM argentino" y la escasa representatividad alcanzada en la organización, se puede estimar que para Williams los mejores resultados del viaje a Europa de 1947 se habían dado a partir de los contactos con el propio Le Corbusier y el círculo que le rodeaba. Del primero, al poco tiempo recibió el mayor de los reconocimientos que podía esperar, la recomendación para colaborar en el desarrollo del proyecto y para encargarse de la obra de la casa que el Dr. Curutchet había encargado para realizar en la ciudad de La Plata. Ello se produjo en septiembre de 1948 y en consecuencia Williams estableció una relación profesional con Le Corbusier en la que no jugó un papel pasivo sino, por lo contrario, un rol activo intercambiando ideas y soluciones sobre el proyecto; su participación en la obra se sostuvo entre los años 1950 y 1951, siendo apartado de la misma por Curutchet en desacuerdo con el manejo de los tiem-

[373]. Correspondencia de Tomás Maldonado a Amancio Williams. Ulm, 25 de julio de 1955. Fuente: AAW - GR Carpeta 4 (1955-1957).

[374]. Correspondencia de Amancio Williams a Tomás Maldonado. Buenos Aires, 12 de agosto de 1955. Fuente: AAW - GE Carpeta 3 (1954-1957).



Fotografía de Le Corbusier con dedicatoria a Amancio Williams manifestando "su amistad" (fecha 8 de noviembre de 1947) y pintura que le obsequió con la misma fecha y una leyenda deseando "Bon voyage! Amancio". Fuente: AAW.

pos y su incidencia en los costos.³⁷⁵

Pero la estadía en París en 1947 no solo le había permitido lograr la confianza del maestro sino que a partir de ello entró en contacto personal con los arquitectos André Wogenscky, Jean Prouvé, Marcel Lods, Eugène Beaudouin, el griego George Candilis y el artista Fernand Léger, entre otros y con algunos llegó a consolidar una amistad duradera y un interés por promover trabajos en común, intentos que en general no prosperaron.

Williams regresó con una obra de Léger y un cuadro de Le Corbusier que le fue regalado y dedicado por él mismo. Igualmente, en su hotel parisino recibió la siguiente esquela de André Bloc: "Es para mí un gran placer poder ofrecerle uno de mis trabajos más recientes, el grupo de danzantes que le agradó especialmente. Le recordará su estadía en Francia. Por favor, acéptelo con toda mi amistad."³⁷⁶ La escultura fue enviada como encomienda y recibida en Buenos Aires.

Estas y otras acciones dan cuenta de algunas relaciones que se iniciaban y de otras que se afianzaban. Registro de ello son los intercambios de información, favores y materiales de todo tipo, documentados en la correspondencia. Incluso, dadas las condiciones de la posguerra en Europa, Williams incluso se encargaba de enviar alimentos desde "el granero del mundo"

[375]. Véase: MERRO JOHNSTON, Daniel: *El autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet*. Buenos Aires : 1:100 ediciones, 2011; y LIERNUR, Jorge F. *La red austral*. Op. Cit.

[376]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams (Hôtel du Palais d'Orsay, París). París, 23 de octubre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

a sus nuevas amistades, que atravesaban carencias propias de la posguerra.

Como cierre de una carta en la que se refería fundamentalmente a una serie de publicaciones, André Bloc escribía: "Envío de alimentos.- Tengo la gran alegría de anunciar que un primer paquete llegó en maravillosas condiciones. Ha sido muy apreciado, puedes creerlo. Agradece calurosamente a la señora Williams."³⁷⁷

Estas entregas continuaron un buen tiempo, aprovechando también viajes de conocidos o familiares; en una carta a su tío Enrique Paats, Williams solicita que no se olvide de entregarle "a André Bloc el paquete de sillones, cueros correspondientes y la manta catamarqueña, y también 5 k. de café [...] a Le Corbusier café, aceite, extracto de carne", indicando las direcciones correspondientes incluyendo la de Fernand Léger, para que se le entregue un dinero por unos dibujos que le compró y había quedado debiendo.³⁷⁸ A Jean Prouvé le escribía: "Espero pronto poder enviar alimentos, porque he obtenido un permiso para hacerlo de otro modo más simple y rápido que por encomiendas."³⁷⁹

Tal como sucedió con Bloc, sería Clive Entwistle uno de aquellos con los que se entabló una relación más cercana, lo que se hace evidente en el siguiente intercambio. Escribe Williams:

[377]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 10 de enero de 1948. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

[378]. Correspondencia de Amancio Williams a Enrique Paats. Buenos Aires, 19 de enero de 1949. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[379]. Correspondencia de Amancio Williams a Jean Prouvé. Buenos Aires, 18 de febrero de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

Querido Clive

[...]

Te envío estas cosas.

1º Un sillón desarmado - Ten cuidado! Debes acortar un poco las siguientes piezas porque están mal construidas. Mira el plano adjunto. Debajo yo hago también un dibujo.

2º Varias grabaciones gramofónicas de las obras de mi padre.

3º Comestibles. Están en dos cajas que pesan más o menos 170 kgs. No creo que sea posible enviarles comestibles de estación.³⁸⁰

Responde Entwistle:

Querido Amancio:

¿Es realmente posible que las cajas de alimentos pesen 170 kilogramos? Eso suena como un sueño para nosotros. Eres muy amable.

Espero mucho ver tu silla y escuchar la música de tu padre.

Te estoy enviando la canción de Purcell que te ha gustado, lo que parece muy pobre retribución a toda tu generosidad, pero me temo que hay muy poco que se pueda encontrar aquí que no lo tengas mejor allí. [...] Te enviaré el libro sobre Prefabricación del que te hablé.

¿Has hecho algún progreso con los libros que te di cuando estuviste aquí?³⁸¹

[380].Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[381]. Correspondencia de Clive Entwistle a Amancio Williams. Londres, 2 de diciembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

Poco tiempo después dará cuenta de la adecuada recepción de todo lo que le había sido enviado:

Mi querido Amancio:

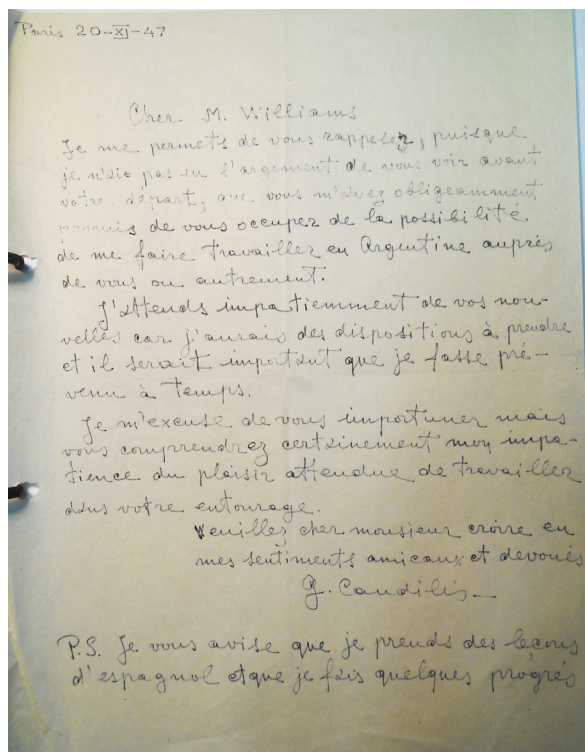
Tus cajones han llegado por fin. Yo había empezado a temer por su seguridad. Anoche Helen y yo pasamos tres horas desembalando y poniendo todo en armarios. ¡Fue difícil encontrar espacio suficiente! Nada estaba roto, y todo está en perfecto estado. Es una cantidad de comida realmente inteligente para enviar, porque es suficiente para hacer una verdadera diferencia en nuestra dieta durante mucho tiempo por delante. Cantidades pequeñas sólo estimulan, sin satisfacer, el apetito. Ya me he vuelto adicto a la Yerba Matte (sic), que es más refrescante que el té de la India. El arroz fue una excelente idea, ya que no tenemos ninguno aquí! El salami es delicioso, y estamos muy ansiosos de probar el jamón. ¡Helen transfirió toda esa miel fragante en 28 tarros de vidrio! Nunca había visto tanta miel.

Me divertí armando el sillón.*

Yo, y todo el mundo aquí, lo encontramos plásticamente hermoso y funcionalmente cómodo. El cuero es de una calidad espléndida. Cuando Helen se sienta en él, parece repetir la forma de sus propias piernas, y adquiere una cualidad muy vital.

Muchas gracias por eso. De hecho estamos muy agradecidos por todo!

Recibí de Alice un disco de 12" y tres discos de 10" de las obras de tu padre, que me expresan un gran sentido de pureza y frescura aunque sus temas sean bastante románticos. Esta es una combinación de cualidades que creo que es pe-



Carta de Georges Candilis (París, 20 de noviembre de 1947) a Amancio Williams, en la que le solicita "...occuper de la possibilité de me faire travailler en Argentine auprès de vous ou autrement" (ocuparse de la posibilidad de obtenerle trabajo en Argentina, con él o con otro). Fuente: AAW.

culiarmente argentina, y muy conmovedora. De alguna manera me recuerdan a ti.

*Tuve en cuenta tus sugerencias.³⁸²

Por lo visto, sus intercambios iban desde productos materiales a otros intelectuales como libros y música, e intentarían llevarlos también al plano profesional. Williams le proponía al embajador argentino en Londres:

Sería importante hacer conocer en la Argentina la obra de Clive Entwistle, arquitecto y urbanista inglés de gran valor. El año próximo pienso exponer en Bs. As. material recogido durante mi viaje por Europa. En esta exposición, que no tendrá carácter comercial, figurará el material de Entwistle que consistirá en planos originales. Le agradeceré que este material pueda ser enviado a través de valija diplomática de la Embajada y que después pueda volver a Inglaterra en forma igual o similar.³⁸³

Por su parte, el arquitecto inglés incluiría la "Sala de conciertos" de Williams en sus propuestas de urbanización (no realizadas) para la ciudad de Aycliffe y para el Crescent Park de Londres, ubicando tres salas de diferentes tamaños frente al hemisiciclo diseñado por John Nash a principios del siglo XIX. Williams, por su parte, lo invitaría a colaborar con su taller en Buenos Aires. Según recordaba "Pampa" Toscano, "el inglés, que era muy aristocrático, estuvo como tres, cuatro

meses en el estudio, viviendo en el estudio."³⁸⁴

Georges Candilis también intentó una colaboración, en una carta manuscrita (en francés), solicitaba a Williams:

...ocuparse de la posibilidad de conseguirme trabajar en la Argentina, con usted o de otro modo.

[...] Perdone que le moleste, pero sin duda entenderé mi impaciencia esperando el placer de trabajar en su entorno. [...] P.S. le comento que estoy tomando clases de español y ya hice algunos progresos.³⁸⁵

Y con motivo de los saludos navideños, en una siguiente carta, también manuscrita pero esta vez ya en español, cerraba con la frase: "Espero el placer de tener noticias de Ud. confiando que sean favorables."³⁸⁶

Este tipo de situaciones respondían a las condiciones emergentes de realidades opuestas, los países europeos que se enfrentaban a las tareas de reconstrucción (siendo que la demanda de servicios a los arquitectos estaba fuertemente ligada a los organismos estatales, en caso de no lograr entrar en ese circuito las oportunidades laborales resultaban escasas) y Argentina (como otros países latinoamericanos) que aún resultaban un destino promisorio donde había mucho por hacer. En ese sentido las redes interpersonales funcionaron como un tejido internacional de

[384]. Entrevista a Helvidia "Pampa" Toscano y Jacobo Saal. Luis Müller y Claudia Shmidt, Tigre, 18 de abril de 2012.

[385]. Correspondencia de Georges Candilis a Amancio Williams. París, 20 de noviembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[386]. Correspondencia de Georges Candilis a Amancio Williams. París, 2 de diciembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[382]. Correspondencia de Clive Entwistle a Amancio Williams. Londres, 15 de enero de 1947. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

[383]. Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Ricardo Labougle, Embajador argentino en Londres. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

trabajo, que aspiraba a una dispersión equivalente a los parámetros compartidos en términos arquitectónicos. Pero también aparece otro costado un tanto más humanista, que tiene que ver con la solidaridad ante la escasez de lo que podríamos llamar una “domesticidad europea de posguerra”.

Aún ante la evidencia de los desastres provocados por la técnica aplicada al campo de batalla, a diferencia de las corrientes filosóficas que señalaron la negatividad de la tecnología moderna en sus resultados aplicados, arquitectos como Williams, Entwistle, Bloc y muchos otros, sostuvieron una visión positiva sobre la relación, presente y futura, de la humanidad con la cuestión técnica. La ocasión era propicia para que en el campo de la arquitectura se asuman tecnologías industrializadas, nuevos materiales, módulos prefabricados y todo aquello que pudiera hacer posible resolver los problemas con mayor rapidez y eficiencia, así como los desarrollos aplicados a mejorar las condiciones de confort y practicidad en el espacio doméstico y ambientes de trabajo.

Luego de la experiencia en Europa en 1947 (a la que en el mismo año se añadía una exposición propia en Montevideo, organizada por el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de la República), Williams fue sumando viajes, contactos y relaciones en procura de estimular acciones conjuntas y promover la propia obra a través de publicaciones y exposiciones. Entre los acontecimientos más importantes de la década siguiente se sucederían: Invitación para ser jurado internacional en la Primera Bienal de San Pablo y viaje a Estados Unidos visitando Harvard y

exponiendo en el Robinson Hall de esa universidad (1951), a la que volvería tiempo después invitado por el Departamento de Estado de EEUU, incluyendo además conferencias y exposiciones en Massachusetts Institute of Technology, Illinois Institute of Technology de Chicago, Stanford University, Princeton University (en la que actuó como jurado de trabajo final de un curso de arquitectura), entre otras instituciones, oportunidades en las que conoció a Walter Gropius, Reginald Malcolmson y personalidades del ámbito de la arquitectura y el arte (1955/1956); el gobierno de Brasil, el Instituto de Arquitectos de ese país y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro le invitan a dar conferencias y a exponer trabajos (1956); invitaciones de HfG Ulm para dar conferencias y exponer, del CIAM para participar de la reunión XI en Otterlo, Holanda y del gobierno de Brasil para visitar las obras de Brasilia y participar del Congreso Internacional de Críticos de Arte (en el que, entre otros, también se encontraban Eero Saarinen, Alvar Alto, Richard Neutra, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Alberto Sartoris, Sigfried Giedion, Otl Aicher, Tomás Maldonado, Jean Prouvé, Charlotte Perriand, John Entenza, André Bloc y el ingeniero que fuera su colaborador, Giulio Pizzetti), oportunidad en que presenta la obra de André Bloc en el Museo de Arte de Río de Janeiro ante el Presidente Juscelino Kubitschek.

Toda esta paciente y sostenida construcción de relaciones, contactos, conexiones y redes llevó a que se produjeran condiciones de posibilidad para diversas acciones que no solo resultaron de gran importancia para la trayectoria de Williams, sino también para la cultura arquitectónica en su conjunto.



Amancio Williams en diálogo con Oscar Niemeyer en la visita a las obras de Brasilia durante el Congreso Internacional de Críticos de Arte de 1959. Fuente: AAW.

Correspondencias. André Bloc y “La arquitectura de hoy”

La arquitectura de hoy fue un proyecto editorial que podría considerarse entre los más importantes que, teniendo como foco de interés la región de América del Sur, se gestaron en la posguerra. Se trataba de la iniciativa de realizar una publicación en español de la prestigiosa revista dirigida por André Bloc, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, cuya intención era la de traducir y reproducir las principales secciones de la edición francesa, incorporando una sección dedicada a la producción de los arquitectos sudamericanos. Amancio Williams tuvo una inesperada participación en este emprendimiento; originada en un inusual pedido, rápidamente dio paso a un involucramiento que lo puso en el lugar de consejero, gestor y crítico del proyecto, con alcances de fuerte repercusión sobre el mismo. La correspondencia que articula este proceso, concentrada en unos pocos meses, resulta de gran interés historiográfico ya que de ella se desprende importante información acerca del estado de la cultura arquitectónica en la región, de la comunicación entre protagonistas y de la escasa circulación del conocimiento respecto de la producción de los países vecinos. Por ello ese conjunto de cartas trasciende el hecho de ser un medio para la organización de la revista y se constituye en una fuente histórica de primer orden, lo que amerita su reproducción en un sentido integral y sistemático, apenas evitando las saluciones de rigor para concentrar la atención en el núcleo de contenido.

La primera carta de André Bloc que recibió Williams fue en abril de 1946 y en los meses siguientes dio inicio a un intercambio frecuente e intenso, estimulando en el arquitecto argentino su faceta menos conocida: la de activista en la promoción y defensa de la arqui-

tectura moderna. En ella, como ya se ha relatado, el director de *L'architecture d'Aujourd'hui* le pedía que, en razón de una solicitud de Le Corbusier, le hiciera llegar con urgencia la dirección de Ferrari y Kurchan, anunciando que la revista estaba preparando una edición en español y que la intención era dedicar el primer número al Plan para Buenos Aires, elaborado por el suizo y los dos arquitectos argentinos. A continuación, Bloc escribía:

“Con motivo de esta carta, también le pedimos amablemente que nos informe de las mejores obras de arquitectura o urbanismo realizadas en los últimos años en Argentina, Brasil y otros países de América del Sur.

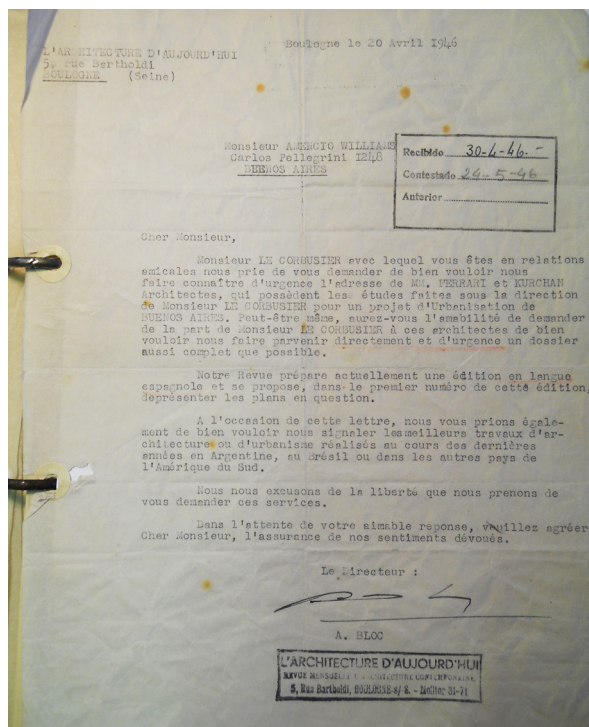
Nos disculpamos por la libertad que nos hemos arrogado al solicitar vuestros servicios.”³⁸⁷

Williams tomó la iniciativa y comenzó a gestionar entre sus contactos, escribiendo, entre otros, a Eduardo Sacriste (Dirección de Arquitectura, Tucumán):

Estimado Eduardo: esta carta es para ti, Jorge (Vivanco) y Eduardo Caminos.-

Les escribo por lo siguiente: He recibido una carta de A. Bloc director de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en la cual entre otras cosas me pide que le indique las obras de valor que se han hecho en Sud América con el objeto de publicarlas. Piensan hacer una edición de la revista en español. Yo me adelanto en avisarles que si tienen interés en publicar algunos trabajos, proyectados o realizados,

[387]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 20 de abril de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).



Carta de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 20 de abril de 1946. Fuente: AAW.

los manden directamente a la siguiente dirección:
L'Architecture d'Aujourd'hui - 5 Rue Bartholdi -
Boulogne (Seine) - París.³⁸⁸

Cartas similares, poniendo en aviso la propuesta de Bloc, hizo a Antonio Bonet,³⁸⁹ a Oscar Niemeyer solicitando enviar material sobre Pampulha,³⁹⁰ y a Enrique Gebhard, instándolo a preparar un informe sobre la actualidad arquitectónica en Chile.³⁹¹

El primero en responder fue Vivanco y su carta abunda en detalles de interés; escrita en un tono coloquial, a pluma y tinta refiere también al trabajo de planeamiento para la ciudad de San Juan, que se encontraba realizando con Ferrari, Ungar y otros.³⁹²

Me parece muy buena noticia la de Bloc, verdaderamente era una lástima tener que limitarse a tratar con los de Forum.

Actualmente trabajo, en los ratos libres, en el plano de San Juan. No sé qué pasa con Ferrari que no me escribe, pero mantengo la ilusión de que estarán terminando el texto.

Creo que conviene mandar San Juan a L'Architecture d'Aujourd'hui. Probablemente haya que cortarlo un poco porque no andaría con el estilo de la revista.

En realidad eso es lo único que tengo para publicar.³⁹³

A continuación expresa algunas consideraciones acerca de los preparativos para la creación del Instituto de Arquitectura y Urbanismo (IAU) de la Universidad Nacional de Tucumán, sobre la base de la Escuela de Arquitectura que se había fundado en 1939. Vivanco se incorporó en 1945 al equipo que el año anterior habían iniciado Eduardo Sacriste y Horacio Caminos. El 8 de agosto de 1946 se fundó el IAU que tendría un carácter autónomo similar a las facultades. Jorge Vivanco fue su primer director y junto con Sacriste y Caminos diseñaron un plan de estudios que instaló un nuevo modelo de enseñanza, basado en las concepciones de la arquitectura moderna. A esa innovadora experiencia se sumarían casi de inmediato otros arquitectos vinculados al grupo Austral: Hilario Zalba y José Le Pera y, a fines de 1947, se incorporaron los italianos Ernesto Rogers, Cino Calcaprina, Enrico Tedeschi y Luigi Piccinato.³⁹⁴

Es decir que, al momento de escribir esta carta a Williams, Vivanco se encontraba preparando la creación del IAU, y comentaba las dificultades para obtener libros y revistas actualizadas:

En la Universidad estamos estudiando mucho

[388]. Correspondencia de Amancio Williams a Eduardo Sacriste. Buenos Aires, 6 de mayo de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

[389]. Correspondencia de Amancio Williams a Antonio Bonet. Buenos Aires, 6 de mayo de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

[390]. Correspondencia de Amancio Williams a Oscar Niemeyer. Buenos Aires, 12 de julio de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

[391]. Correspondencia de Amancio Williams a Enrique Gebhard. Buenos Aires, 10 de julio de 1946. GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

[392]. Véase el capítulo "San Juan: el descubrimiento de los Planes Regionales". En LIERNUR Jorge F. *La red austral*. Op. Cit. pp. 307-340.

[393]. Correspondencia de Jorge Vivanco a Amancio Williams. Tucumán, 20 de abril de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[394]. Véase MARIGLIANO, Franco. *El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del Estado y Movimiento Moderno en Argentina (1946-1955)*. Tesis (Doctorado en Arquitectura). Madrid : Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2003.

pero todavía no hay nada listo. Para el año que viene tendremos algo concretado. [...]

¿Qué libros o publicaciones crees que pueden interesar a la universidad?

Aquí solamente llegan las revistas comunes: Forum, Arch. d'Aujourd.

Focus, Wèrk y esas otras cosas más raras ¿a quién se piden?

¿Vos estás en contacto con esa gente?

Todo lo que sepas, decímelo, y harás un bien a esta gente.

Es necesario borrar la influencia de las sinfonías tontas (y ahora en colores) made in U.S.A.³⁹⁵

La respuesta de Sacriste sería menos entusiasta, aunque no por ello carente de sentido del humor:

Estimado Amancio: he recibido tu carta del 6 del corriente.

Jorge y Caminos han quedado debidamente informados.

Te agradecemos tu atención y trataremos de hacer algo que valga la pena para aprovechar la oportunidad. Lo hecho hasta la fecha es muy modesto y tiene algo de la época troglodita: piedra, ladrillo y madera.³⁹⁶

Por su parte Williams responde a Bloc del 24 de junio. Además de notificar acerca de lo solicitado respecto de Ferrari y Kurchan, comentaba que ya había iniciado la difusión de la próxima publicación a los efectos de reunir material de interés, y realizaba una síntesis de lo que era

la escena actual de la arquitectura en Sudamérica, texto que hoy nos permite conocer cuál era su mirada y criterio de selección, tanto como el estado de su información:

En cuanto a trabajos valiosos que usted me consulta para hacerle saber, me he tomado la libertad de transmitir su interés a algunos arquitectos que han hecho algunas cosas dignas. Ellos le enviarán su trabajo y usted los publicará o no de acuerdo con su criterio. He escrito a los interesados los primeros días de mayo.

El panorama de América del Sur es el siguiente: muy poco realizado mucho en potencia

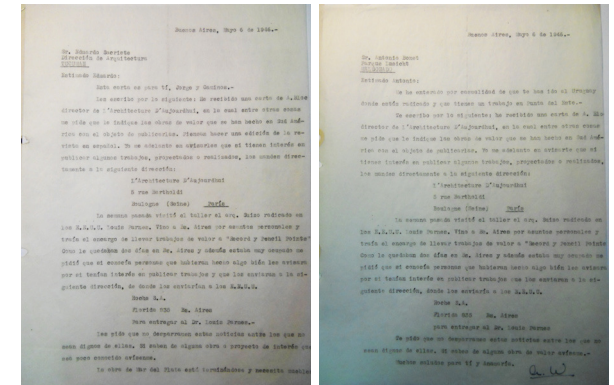
Por circunstancias internacionales, los países de América del Sur no han tenido mucho contacto, a pesar de la propaganda hecha. Creo que en todos estos países se está trabajando en profundidad. Brasil debe ser el país con más producción; usted debe tener un panorama a través de la publicación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, también hay una publicación de Niemeyer en Pampulha.

El arquitecto chileno Gebhard me visitó a su regreso de Brasil, hace 5 meses. Él trajo una gran cantidad de documentación, muchos proyectos, muchas obras de pedidos estatales a arquitectos particulares. También trajo fotografías de edificios de Niemeyer en obra, como una iglesia donde trabaja Portinari. He oído que en San Pablo se encuentra gente valiosa.

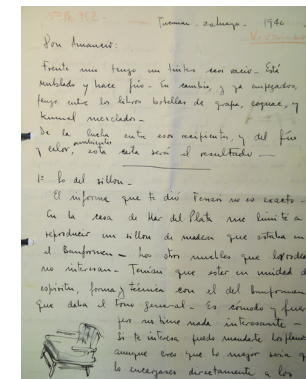
En cuanto al resto de los países de América del Sur, no tengo indicaciones de donde se encuentran las personas que piensan.

En Argentina, la realización de obras de una cierta categoría es muy baja. Aquí:

Ferrari y Kurchan, discípulos de Le Corbusier,



Cartas de Amancio Williams a Eduardo Sacriste (Tucumán), Antonio Bonet (Uruguay). Buenos Aires, 6 de mayo de 1946, enviadas, como otras, a los efectos de proponer participación en "La Arquitectura de hoy". Fuente: AAW.



Carta de Jorge Vivanco a Amancio Williams. Tucumán, 20 de mayo de 1946. La introducción da cuenta de la camaradería existente en el grupo: "Don Amancio. Frente a mí tengo un tintero casi vacío. Está nublado y hace frío. En cambio, y ya empezados, tengo entre los libros botellas de grapa, cognac y kummel mezclados. De la lucha entre estos recipientes, y del frío y calor ambiente, esta carta será el resultado». Fuente: AAW.

[395]. Correspondencia de Jorge Vivanco a Amancio Williams. Tucumán, 20 de abril de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[396]. Correspondencia de Eduardo Sacriste a Amancio Williams. Tucumán, 14 de mayo de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

tienen dos edificios de departamentos.

Vivanco, Peluffo y Bonet (este último discípulo de Le Corbusier) tienen un conjunto de tres casas en Martínez, cerca de Bs. As.

Bonet está haciendo un balneario junto al mar en Uruguay. Él construyó una casa con Zalba en Mar del Plata.

Sacriste hizo una escuela en la provincia de Buenos Aires, fue Director de Arquitectura de Tucumán, donde trabajó con Horacio Caminos y ahora está con él y Vivanco en la Universidad de Tucumán.

Vivanco dirigió un trabajo para la reconstrucción de San Juan.

Todas estas personas están advertidos de su solicitud. Usted tendría que comunicarse directamente con Yacimientos Petrolíferos Fiscales (la dirección está debajo) que construyó un gran laboratorio en el camino de Buenos Aires a La Plata. La labor del Estado en términos de elevadores de granos y represas es interesante, le haré llegar material.

En general: se hace mucho, pero académico, o pretendidamente moderno, lo que es peor.

Al final del año podré enviarle material sobre una obra que estoy construyendo en Mar del Plata. [...]

Usted puede contar conmigo para todo lo que pueda serle útil.³⁹⁷

Por lo que se aprecia de los comentarios, la actualidad de la producción de los arquitectos sudamericanos no estaba interconectada y la circulación de las novedades era escasa. Las referencias dependían, en

muchos casos, de su aparición en medios de difusión norteamericanos o europeos. Incluso, el conocimiento de los nombres personales o de las obras resultaba bastante impreciso, como puede verse en estas correspondencias que, en las presentes transcripciones han sido corregidas, pero que en sus originales tanto Bloc como Williams escriben Gebhart por Gebhard, modificando ligeramente el apellido del arquitecto chileno, en ocasiones Williams escribe Niemayer por Niemeyer y Pampluna por Pampulha, en tanto Bloc lo hace como Pampulia.

Desde Francia llegaría pronto una respuesta con una invitación tentadora:

Estoy agradecido por las amables palabras de su carta de 24 de junio que acaba de llegarme. Gracias por acceder a presentarme los mejores arquitectos argentinos, para que me hagan llegar documentación sobre su trabajo reciente o en curso de realización.

Usted tuvo la amabilidad de enviarme a través del Sr. Jorge Ferrari Hardoy una fotografía de un edificio de departamentos. Este nos pareció un edificio muy interesante y ya he pedido al Sr. Ferrari que le solicite una documentación más completa de este edificio, incluyendo fotografías complementarias, planos y una nota descriptiva. En general, asegúrese de mantenernos informados y de enviarnos elementos para nuestra publicación sobre sus trabajos.

Como sin duda ha sido informado, estamos preparando una edición en español de nuestra Revista. Será publicada por la que la imprenta de GUILLERMO KRAFT, que debe comenzar próximamente a poner nuestros primeros números en prensa. Por lo tanto, estaría muy contento de

[397]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 24 de junio de 1946. AAW -. GE Carpeta 1 (1943 - 1948). T

recibir los artículos en relación con el trabajo de los mejores arquitectos, aquellos que usted ya me ha enviado respondiendo a mi solicitud.

No ignoramos la excelente actividad arquitectónica en Brasil y yo he escrito al Sr. NIE-MEYER pidiéndole que me envíe el plano de la Iglesia de Pampulha. El excelente pintor Portinari, que se encuentra actualmente en París, sólo nos ha dado muy buenas fotografías, pero todavía faltan los planos de la iglesia. Podría estar abusando de su amabilidad pidiéndole que insista al Sr. Niemeyer de la urgencia de este envío.

Me gustaría también recibir una documentación fotográfica y técnica sobre otros trabajos recientes o en ejecución de este gran arquitecto.

Me alegró saber que estaban en contacto con el arquitecto chileno GEBHARD con quien me gustaría entrar en contacto con el fin de hacer una conexión con los principales países de América Latina.

Por otra parte, se constituyó un comité en el que quiero invitar a los mejores arquitectos de América del Sur. ¿Me haría el honor de ser parte del mismo?

También me gustaría escuchar sus sugerencias sobre los arquitectos que sería conveniente convocar para un comité de este tipo.³⁹⁸

El intercambio se intensifica y, como se puede apreciar por la respuesta de Williams, se establece ya como una colaboración que, además, ganaba en confianza:

Tengo entendido que "La Ville Radieuse" está agotado en París. Si usted me podría encontrar una

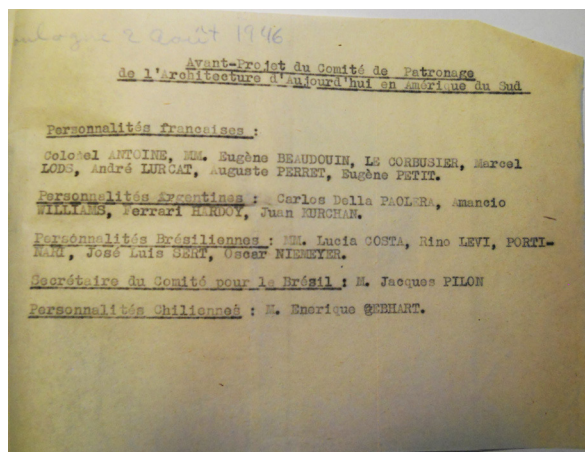
copia de segunda mano, aunque fuera a 2 o 3 veces su carta de fecha 6 de julio me llegó el día 10; el mismo día le envié a Enrique Gebhard unas líneas por avión para que se ponga en contacto con usted y le envíe un panorama de Chile y la documentación. Del mismo modo, escribí una carta a Oscar Niemeyer, el 12 de julio para insistir en su solicitud. En cuanto a la fotografía que le envió Jorge Ferrari Hardoy creo que usted ha sufrido una confusión. Esta fotografía representa un edificio de departamentos de los arquitectos Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Estos señores son los mismos que en mi carta de fecha 24 de junio de 1946, aparecen como "Ferrari y Kurchan". Ferrari recibió su respuesta y le enviará la documentación.

Le adjunto la fotografía de un dibujo de la obra que estoy construyendo en Mar del Plata, que he mencionado en mi carta de 24 de junio.

En cuanto al comité que usted está armando, con mucho gusto formaré parte del mismo. En lo que corresponde a otros arquitectos, usted podrá decidir a medida que vaya conociendo la calidad de sus trabajos.

Estoy muy contento por su visita en noviembre, desde hoy mismo estoy a su disposición para lo que pueda serle útil en Buenos Aires, y también pongo a su disposición mi estudio. Si necesita un representante o colaborador permanente en Buenos Aires, puedo recomendar una persona adecuada para esto, un arquitecto argentino muy instruido en materia de publicar, con experiencia en revistas y otras publicaciones, sabe varios idiomas y conoce muy bien el movimiento moderno, es una persona capaz y seria, que trabajó en mi taller y es profesor de materias de arte en escuelas técnicas, cumpliendo sus funciones con

[398]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 6 de julio de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).



André Bloc; propuesta de comité de patrocinio de "L'Architecture d'aujourd'hui en Amérique du Sud". Boulogne, 2 de agosto de 1946. Fuente: AAW.

un sentido moderno. Tengo un especial interés en su orientación hacia una publicación en la que se expresa nuestra época.

Podríamos aprovechar su visita a Buenos Aires para relacionar grupos y personas que trabajan en la misma dirección en Europa y América, este contacto es muy necesario y hoy en día casi no existe. Puede traer materiales para mostrar y publicar aquí. En América del Sur se sabe poco sobre el movimiento moderno. Tal vez esto pueda no ser una desventaja, ya que en América del Sur nos encontramos con la fuerza y los valores en potencia que, por ese mismo desconocimiento puede convertirse en una verdadera contribución a nuestra época, al no repetirse. Sin embargo, ha llegado el momento para la obra sudamericana de apoyarse sobre aquello que nuestra época ha dejado establecido como un valor; ella será capaz de llegar al equilibrio perfecto, única manera de alcanzar un sentido permanente.

Aparte de la publicación de mi propio trabajo, tengo la intención de dirigir una serie de publicaciones que serían traducciones de obras que en diversos campos expresan nuestra época. Esto se haría con un editor de Buenos Aires. Podría estar usted interesado? [...]

Entiendo que "La Ville Radieuse" está agotado en París. Si usted pudiera conseguir un ejemplar de segunda mano, sea a 2 o 3 veces su precio, me lo envía; yo le haré un giro.

Por favor, hágame saber con un poco de tiempo cuándo y cómo llegará usted a Buenos Aires.³⁹⁹

[399]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 20 de julio de 1946. AAW. GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

La contestación de Bloc daba por asumida la cooperación ofrecida, la que aceptaba de buen grado:

Muchas gracias por su amable carta del 20 del corriente, y le agradezco por escribir sin demora al Sr. Enrique Gebhard. Espero que él esté de acuerdo en enviar una documentación interesante sobre Chile. [...]

Estoy encantado por el entusiasmo con que amablemente ha respondido a mi convocatoria a formar parte de la Comisión patrocinadora, y agradezco enormemente el ofrecimiento que me hace acerca de poner a mi disposición su taller. Me resultará muy agradable tener un buen representante o colaborador permanente en Buenos Aires, estoy buscando preferentemente a alguien con algunas nociones de arquitectura. Espero que el representante que usted piensa tenga todas las cualidades necesarias y me gustaría establecer relación con él a mi llegada a Buenos Aires. Tal vez sin demora podría ponerse en contacto con el Sr. Guillermo Kraft, de nuestra imprenta, que va a iniciar la realización de nuestros primeros números.⁴⁰⁰

A continuación, Bloc añadía un "anteproyecto de Comité de patrocinio de l'Architecture d'Aujourd'hui en Sudamérica:

Personalidades francesas: Colonel ANTOINE, Eugène BEAUDOUIN, LE CORBUSIER, Marcel LODS, André LURCAT, Auguste PERRET, Eugène PETIT.

[400]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 2 de agosto de 1946. Fuente: AAW - Recibida 1943-1947.

Personalidades argentinas: Carlos Della PAOLERA, Amancio WILLIAMS, Ferrari HARDOY, Juan KURCHAN.

Personalidades brasileñas: Lucio COSTA, Rino LEVI, PORTINARI, José Luis SERT, Oscar NIEMEYER.

Secretario de la Comisión por Brasil: M. Jacques PILON.

Personalidades chilenas: M. Enrique GEBHARD.⁴⁰¹

La selección de nombres era una lista de arquitectos de indiscutible reconocimiento en cada representación nacional, y varios de ellos con fuerte presencia internacional, aunque en el conjunto resulta llamativa la inclusión de Sert dentro de las "personalidades brasileñas"; tal vez una explicación posible fuera que en los dos años anteriores éste se encontraba trabajando con Paul Lester Wiener en el proyecto de la "Cidade dos motores" en Brasil (1944-1945).

Williams sin duda se vería honrado de integrar ese selecto grupo y motivado para apoyar enérgicamente el proyecto editorial; advertido de que la imprenta que estaría a cargo de la revista sería el taller de la conocida Editorial Kraft,⁴⁰² con cuyo responsable,

[401]. *Ibíd.*

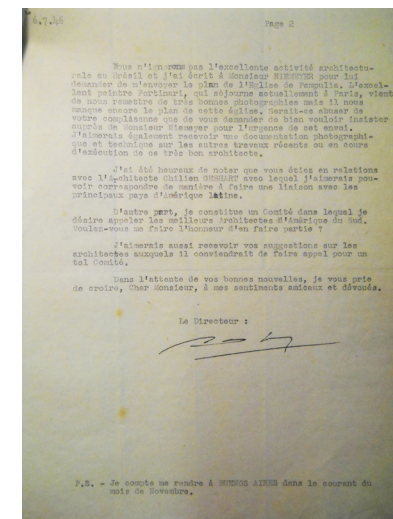
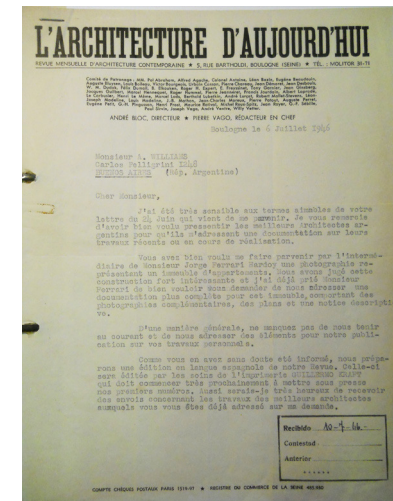
[402]. La Editorial Kraft fue fundada por el inmigrante alemán Guillermo Kraft en 1864. La empresa familiar hasta mediados del siglo XX se mantuvo a la vanguardia de la innovación técnica en la industria editorial, llegando a contar con 1.750 empleados a mediados de la década de 1940 cuando era dirigida por el nieto homónimo del fundador. Véase: COSTA, María Eugenia. Tradición e innovación en el programa gráfico de la Editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-1959). En *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. FAHCE UNLP: La Plata, 2012. [En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1927/ev.1927.pdf]

Guillermo Kraft, mantenía una relación de amistad, acudió al mismo sin demora a los fines de ampliar la información. El encuentro aportó un dato inesperado, que provocó una tensa situación en torno de la persona propuesta para dirigir la edición sudamericana. El episodio, que prácticamente deriva en un conflicto diplomático en el campo de la arquitectura moderna, se expresa cabalmente en la carta que, inmediatamente, le escribe a Bloc el 15 de agosto:

He recibido el día antes de ayer su carta de fecha 2 de agosto.

La persona que recomiendo a usted para que le represente en Buenos Aires, es el arquitecto Rodolfo Moller. Como tengo un especial interés en ayudar y apoyar todo lo que se relaciona con el movimiento moderno, visité ayer mismo a este señor, Guillermo Kraft, con quien tengo relación de amistad. Durante las conversaciones que hemos sostenido, Kraft me informó que la edición sudamericana de *L'Architecture d'Aujourd'hui* estará compuesta: 1º por la traducción de la revista francesa, 2º por un suplemento de contribución sudamericana. Me hizo saber también que esta publicación será dirigida por el arquitecto Alejandro Bustillo. Esto me sorprendió mucho, pero él confirmó sus palabras, añadiendo que es cosa decidida, convenida con su representante.

Usted ya sabe, a través de nuestra correspondencia, que nunca he querido insistir en el nombramiento de las personas para colaborar en su revista, pero siempre le he dicho que estaría para usted, a medida que reciba y conozca de los arquitectos sudamericanos, para elegir entre los mismos los de la más alta categoría. Pero en lo



Carta de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 6 de julio de 1946.

que se refiere a la intervención del Sr. Bustillo, estoy obligado a informarle que:

Alejandro Bustillo representa en nuestro país el movimiento académico en sus formas más pervertidas. Es a su trabajo que se debe el número de obstáculos formidables que el movimiento moderno encuentra en Argentina. Se las arregló para convertirse en una especie de arquitecto oficial y utiliza este poder para llevar adelante lo que se entiende por academismo. Las más grandes obras de arquitectura que se realizan en Argentina (grandes en volumen y costo), están a cargo de este arquitecto. Entre ellas, hay dos enormes edificios en Mar del Plata, con carácter de palacio, uno un casino, el otro un hotel municipal, ambos similares, de estilo Luis XIII degradado. En Buenos Aires construyó el edificio del Banco de la Nación, que se construye en dos etapas, la primera está terminada, un edificio de estilo académico, corintio, con mansardas, etc. Adjunto con esta carta la documentación de estas obras que tengo a mano, para que pueda juzgar usted mismo. Espero que este asunto de la dirección de esta publicación **moderna** por este arquitecto será sólo un error subsanable y que allí quedará.

Si no fuera así, esto sería considerado una traición al movimiento moderno sudamericano y del mundo entero, que aprobaría y sería cómplice de la penetración del academismo contra el que todos luchamos. Como podrá comprender, en ese caso ya no habría ninguna colaboración mía con ustedes, yo me negaría pertinentemente. Y, sin ninguna duda, los arquitectos modernos de América del Sur adoptarían la misma actitud.

Puedo decirle estas cosas no sólo basado en la autoridad que me da la verdad, sino también en la que me otorga mi obra. Como no se conoce mucho, adjunto unas fotografías (una o dos) de cada trabajo, para que pueda conocerla. (Entre paréntesis, muchas gracias por sus palabras sobre mi obra en Mar del Plata). Cuando vea este conjunto de trabajos, comprenderá lo que está en marcha aquí en América del Sur y lo que significaría que una revista extranjera de carácter moderno, penetrase en la obra sudamericana con una traición semejante.

Espero que no vaya a tomar a mal mi franqueza, y espero también, repito, que se trate de un error.

En cuanto a la lista de personalidades, francesas, argentinas, etc., que van a apoyar su revista, y en cuanto a su pregunta sobre si, en mi opinión, falta alguna persona de valor, le sugiero que agregue al Sr. arquitecto Jorge Vivanco, que es una de las pocas personalidades dignas de figurar en una lista de categoría.⁴⁰³

El carácter contundente de la argumentación, acompañada por fotografías de los edificios de Bustillo, no dejan duda de su posición, a partir de la que se asume como adalid de una causa que considera justa y actuando en representación de un colectivo de colegas a quienes, en su mayoría, no conoce, pero en el convencimiento de que llegado el caso se manifestarían en sintonía con sus principios. Rápidamente Williams escribirá a Jorge Vivanco y a Enrique Gebhard, solicitando apoyo y llamando a cerrar filas contra la desig-

[403]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 15 de agosto de 1946. AAW. GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

nación de Bustillo al frente de *La arquitectura de Hoy*. La carta dirigida a Vivanco tiene la complicidad propia de una comunicación entre amigos:

Querido Jorge: te adjunto copia de una carta que le envié a André Bloc. Te va a interesar.
¡Qué me dices de Bustillo!
Tené mucha discreción en este asunto, no conviene comentarlo por ahora, si Bloc te escribe, como me lo imagino, te pido que me apoyes.⁴⁰⁴

Al día siguiente le escribe a Gebhard, a quien se dirige con mayor formalidad, aunque sin ceder en sus propósitos:

Espero que haya recibido mi carta de fecha 10 de julio de 1946. En ella le decía que se pusiera en comunicación con Bloc, director de "L'Architecture d'Aujourd'hui".
Bloc me ha escrito hace poco, me adjuntó una lista de personas francesas y sud americanas para patrocinar la edición sud-americana de "L'Architecture d'Aujourd'hui". Entre esas personas figuraba usted. Quizás ya Bloc se lo ha hecho saber.
Al hacer una gestión que me pidió Bloc ante la editorial Kraft, me enteré por su presidente, Guillermo Kraft, que la edición sud americana de "L'Architecture d'Aujourd'hui" (la revista francesa y un suplemento sud americano) sería dirigida por el arquitecto Alejandro Bustillo "quien daba su prestigioso nombre para la revista". Esto me extrañó mucho pero Kraft me lo confirmó diciéndome que era un asunto definitivo y convenido con el representante de Bloc. Inmediatamente le escribí

a Bloc (vía aérea), le hice ver que este señor representa el academismo más perverso, le envié documentación sobre ello y le dije que esperaba que esto fuera un error y que si no lo era no contara conmigo como colaborador para su revista y que seguramente esa sería la posición de los demás arquitectos modernos sud americanos.

Yo, no estoy seguro que esto no sea un error, en los tiempos que corren estas cosas son corrientes. Le pido encarecidamente que le escriba a Bloc enseguida apoyándome, esto urge muchísimo porque pronto saldrá la revista. Esto es un asunto que nos interesa a todos.⁴⁰⁵

La respuesta de Bloc no tardaría en llegar, desactivando el conflicto del mejor modo posible:

Me apresuro a responder su carta del 15 del corriente, que he leído con gran interés.
Hizo bien en enviarme las fotografías, muy representativas, del arquitecto Alejandro BUSTILLO. Yo ignoraba totalmente que el Sr. Guillermo KRAFT se había anticipado con el Sr. Bustillo y le escribiré hoy mismo para pedirle que evite intervenir en aquellas cosas de la redacción de nuestra revista que podrían ofender innecesariamente a los arquitectos que pudieran colaborar con nosotros. Espero que el Sr. KRAFT tendrá la oportunidad de arreglar las cosas sin incidentes. Las tendencias de nuestra revista son bien conocidas como para uno malinterpretar nuestras intenciones. El comité de redacción en formación

[404]. Correspondencia de Amancio Williams a Jorge Vivanco. Buenos Aires, 20 de agosto de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

[405]. Correspondencia de Amancio Williams a Enrique Gebhard. Buenos Aires, 21 de agosto de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

muestra bien el espíritu con el que tenemos la intención de hacer nuestros números.

Gracias por el envío de la serie de fotografías de su trabajo personal tan interesante, nos aseguraremos de reservarle un buen lugar en la edición francesa y la edición sudamericana.

Espero salir de París el 20 de octubre en avión y me pondré en contacto con usted tan pronto como llegue a BUENOS AIRES, de manera de organizar enseguida la puesta a punto de la traducción, y el suplemento sudamericano.

En cuanto a la colaboración del arquitecto Rodolfo MOLLER, estaré muy contento de conocerlo por su intermedio.

Ayer vi al Sr. LE CORBUSIER que me prometió un artículo para el primer número de la edición en español. Según su indicación, voy a contactar al arquitecto Jorge VIVANCO para formar parte del consejo de redacción.

Le agradezco por habérmelo indicado.⁴⁰⁶

Una vez disipada la tensión provocada por el incidente, la mutua confianza ganó terreno y Williams, animado por la circunstancia, propuso la posibilidad de ampliar la experiencia de Bloc en su visita a la Argentina y ofreció colaboración para las traducciones:

Me alegra mucho saber que el caso Bustillo era un error. Lo esperaba, pero le escribí, realmente afligido, en la seguridad dada por Kraft de ser algo decidido y acordado con su representante. No he visto a G. Kraft porque él me dijo que se iba

al extranjero por unos veinte días. [...]

Será un placer para mí serle útil en lo que sea.

Si usted dispone de algún tiempo, lo invito a hacer un corto viaje a Mar del Plata. Voy continuamente a inspeccionar mi trabajo, y podemos alojarnos en una casa de mi padre. Esto puede ser muy útil, para que conozca así en la pampa, una ciudad que, tiene el interés de un desarrollo de fuerza desbordante, y muchas cosas que registrará como valores negativos.

Si todavía tuviera un día o dos disponibles, le haré conocer algún establecimiento rural donde se puede ver lo que era y lo que es la verdadera vida del campo argentino, que los extranjeros (y muchos argentinos) ven rara vez, ya que se les muestra aquello que es pretencioso y sin carácter.

Sin poder asegurarle, creo poder encontrar una persona muy apropiada para traducir la revista, que es a la vez un excelente escritor en español y arquitecto de ideas modernas, y domina perfectamente el francés y el inglés, y que no ejerce la arquitectura por razones personales, tal vez puede tomar a su cargo esta traducción.

Voy a preparar con gusto la documentación que me solicita de mi obra en Mar del Plata. Este trabajo estará terminado a su llegada. En cuanto al resto de mi trabajo, lo verá aquí. Hay mucho material publicado.

No deje de hacerme saber cuándo y cómo has llegará aquí, porque quiero ir a recibirlo.⁴⁰⁷

Sin nombrarla, la persona que estaba propo-

[406]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 28 de agosto de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

[407]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 22 de septiembre de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948). T

niendo para realizar las traducciones era, sin duda, Delfina. Su esposa reunía todas las características expresadas en la carta: arquitecta, moderna, culta, experimentada en la escritura y en el manejo de diversos idiomas. Además, la mención de que “no ejerce la profesión por razones personales” coincide con lo expresado por ella al ser consultada respecto de su actividad como arquitecta: “yo trabajé en el estudio solamente un año o dos, porque nos mudamos al Tigre y empecé a tener un hijo por año... tuve ocho en doce años...”⁴⁰⁸ Por otra parte, reconoce que “...para *La Arquitectura de Hoy* trabajé mucho y me pagaron poco, no me pagaron mejor dicho. Revisaba prácticamente todos los artículos que venían en francés, algunos venían traducidos y los revisaba porque venían plagados de errores, otros los traducía. También escribía todas las cartas en francés enviadas a André Bloc. Amancio hablaba francés regular, inglés más o menos y alemán muy bien, pero no sabía escribir en ninguno de esos idiomas; en su casa se hablaba alemán porque la señora de Alberto Williams, que era Paats, era hija de holandés y alemana”.⁴⁰⁹

A medida que se aproximaba la fecha del viaje de Bloc a Buenos Aires, la frecuencia de la correspondencia se intensifica y los envíos se superponen. Williams encuentra en esta relación un modo de vehiculizar su proyecto de exponer en Europa y aprovecha también la circunstancia para tratar de obtener bibliografía de su interés:

Le escribo para solicitar de su amabilidad un

servicio: la Revista “L’Homme et l’Architecture” me comunicó que algunos de mis trabajos aparecerán en este número, precedido de una nota de Le Corbusier sobre ellos: si este número apareció antes de su partida hacia Argentina, le agradeceré que me traiga un ejemplar, ya que la correspondencia y los envíos por mar tienen un retraso de casi 80 días. Por la misma razón yo también le agradecería si, mediante una o más librerías, usted me hiciera enviar los libros que detallo por separado; voy a pagar en francos o pesos, transfiriendo a su revista, o a usted mismo aquí en Argentina.

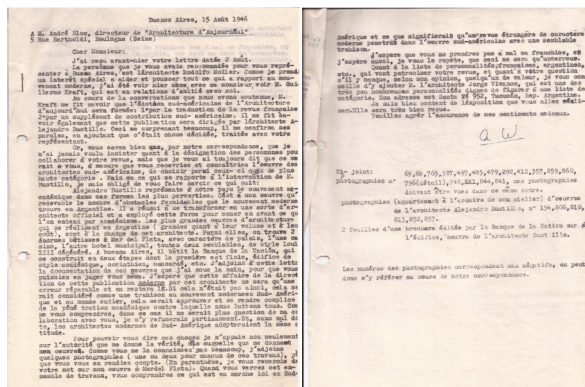
Quiero pedirle que no abandone, a pesar de las dificultades, su exposición en Buenos Aires. Trate de obtener en Francia, la mayor suma de dinero que sea posible; y cuando se encuentre en Buenos Aires, veremos qué tipo de ayuda se puede obtener aquí.

Tengo el proyecto de hacer dos exposiciones de mi trabajo y de aquellos de mi taller, una en París y otra en Londres.

Estas exposiciones no serán espectaculares, por el contrario, quiero que sean muy simple, porque lo que interesa es mostrar el trabajo con claridad. Estas obras son la expresión de principios generales y su aplicación en diferentes órdenes. Creo que el conocimiento en Europa de los trabajos realizados en América del Sur durante la guerra, puede significar una contribución de interés. Quiero aprovechar esta oportunidad para preguntarle si usted o “l’Architecture d’Aujourd’hui” podrían estar interesados en el montaje de la exposición en París, y/o en Londres. El material que se enviaría sería:

[408]. MÜLLER, Luis y SHMIDT Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams. Op. Cit.

[409]. *Ibíd.*



Carta de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 15 de agosto de 1946. Fuente: AAW.

- 1) copias fotográficas de planos, dibujos y maquetas.
- 2) copias heliográficas en líneas negras sobre fondo blanco, dibujos y planos.
- 3) Algunos dibujos originales.
- 4) textos dactilografiados, en Inglés y Francés.
- 5) indicaciones precisas para el orden de los dibujos, planos, textos, de cada trabajo.

(Teniendo en cuenta que usted no conoce el número de fotografías, también le agradecería que me envíe el precio, en Francia, de ampliaciones, de todos modos, si fueran muy superiores a los de Argentina, encargaría el trabajo aquí).

Si estuviera interesado en esta propuesta, la organización de la presentación, el montaje, la ampliación de fotografías, textos, etc. y el local estarían a su costo y usted me puede confeccionar un presupuesto del trabajo de organización. Si bien cuento con ayuda económica por parte del Estado Argentino, para estas exposiciones, quiero evitar dificultades contingentes y complicaciones administrativas, (veo lo que sucede con su exposición en Buenos Aires), por lo que creo que sería mejor que me hiciera la planificación de dos tipos diferentes de exposición.

Tipo 1: Exposición Económica, local sencillo (200 mts cuadrados mínimo, con 2 o 3 asistentes bien preparados, con paga modesta.

Tipo 2: Exposición mejor presentada, local de 400 mts. cuadrados o más grande, más cantidad de asistentes, mejor pagados, folletos impresos, fotografías más grandes y en mayor cantidad, etc.

De todos modos, 15 días antes de la inauguración, mi taller enviaría una persona muy al tanto del trabajo para atender todos los detalles de la exposición.

Si no pudiera hacerse cargo de la organización de las exposiciones (de una o de ambas exposiciones), yo estaría muy agradecido si me indicara quien podría hacerlo bien y responsablemente. Por favor, querido señor tenga en cuenta todas estas ideas y propuestas, espero su respuesta personalmente en Buenos Aires.⁴¹⁰

La carta emitida en Buenos Aires se cruzaría con la de Bloc que anuncia la confirmación de la fecha de su viaje:

Tengo el agrado de hacerle saber que finalmente la fecha de mi partida está determinada con exactitud. Tomo el avión para Buenos Aires el 27 de octubre por la mañana para llegar el 28 a la noche.

Llevo los elementos necesarios para la preparación de varios números de L'Architecture d'Aujourd'hui (edición española).

Yo estaría contento de verlo tan pronto como sea posible para que podamos estudiar juntos la mejor manera de presentar nuestra publicación.

También me complace poder editar las obras que usted amablemente me reserva para su publicación.⁴¹¹

Esta superposición llevaría a que Bloc deba emitir una última correspondencia antes de viajar, para dar respuesta a lo solicitado por Williams:

Gracias por su amable carta del 15 del corriente.

[410]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 15 de octubre de 1946. Fuente AAW. Enviada 1943 - 1948. AAW - GE Carpeta 1 [1943-1947].

[411]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 18 de octubre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 [1943-1947].

Revista L'HOMME & L'ARCHITECTURE.– El número que contiene su trabajo aún no se ha publicado, de lo contrario habría sido un placer llevarle una copia.

Libros varios.– La mayoría de los libros que usted pide se han agotado. Sólo puedo llevar:

- Les Trois Etablissements Humains,
- Entretien avec les Etudiants
- Propos d'urbanisme

También voy a informarme si podemos conseguir el trabajo de Morancé sobre las pinturas de LE CORBUSIER.

Exposición de su trabajo en París y Londres.– L'Architecture d'Aujourd'hui podría perfectamente encargarse de la organización, tanto en París como en Londres, en total acuerdo con los Encuentros Internacionales de Arquitectos. Yo le daré una visión general de los gastos, que no son muy costosos.

Exposición de Arquitectos Franceses en Buenos Aires.– Al presente no he conseguido alguna participación de las Relaciones Culturales Francesas, que en razón de las circunstancias podría facilitar mi tarea. Sin embargo, llevo la documentación de las obras de LE CORBUSIER y podría ser posible hacer una exposición de LE CORBUSIER. También lo hablaremos.

En general, llevo un importante material, suficiente para los tres primeros números de la edición de L'Architecture d'Aujourd'hui en español. No escribo de una manera más detallada porque tomo el avión el domingo próximo, para llegar según lo convenido el lunes a Buenos Aires.⁴¹²

[412]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 24 de octubre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

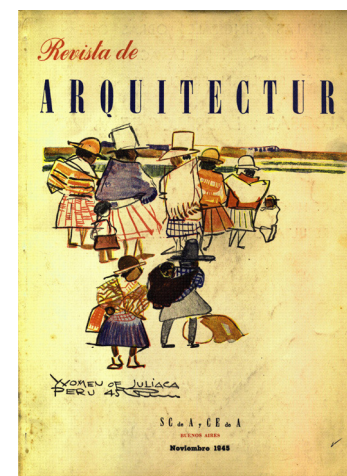
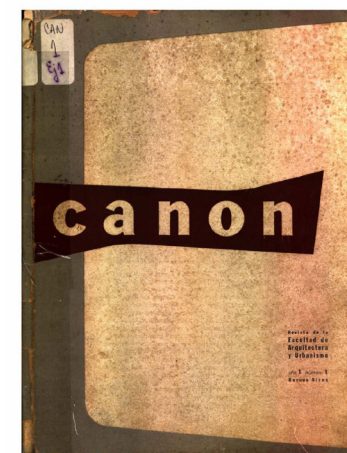
La llegada de André Bloc a Buenos Aires permitió afianzar la relación iniciada por correspondencia. Respecto de las exposiciones, emite un presupuesto fechado esta vez en Buenos Aires y, a diferencia de las anteriores comunicaciones escritas en papel membretado de "L'Architecture d'Aujourd'hui", esta vez ya lo hace en una hoja con membrete impreso de "La Arquitectura de Hoy":

Después de nuestra conversación, le confirmo que usted contaría, con muy buena predisposición, con el patrocinio de "L'Architecture d'Aujourd'hui" y de las "Reuniones Internacionales de Arquitectura" (Sede Grand Palais, París) para la organización de una exposición de su trabajo (diseño y realización) en París y Londres. Sin duda también tendría el apoyo de la Dirección de Relaciones Culturales en París.⁴¹³

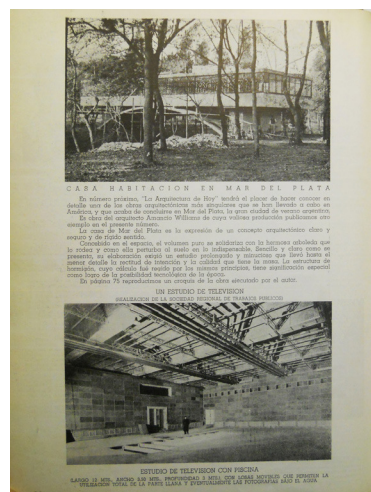
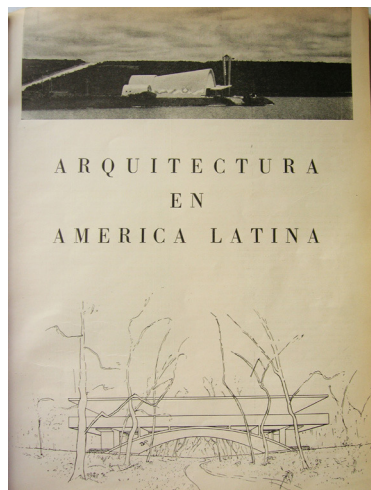
A continuación, detalla un estimado de los costos y algunas variantes posibles.

Pero lo trascendente en lo que respecta al motivo de su viaje, es que la coordinación de la revista, a partir del tercer número quedaría a cargo de Rodolfo Möller, como "Secretario de la versión castellana" sumando su nombre a los de André Bloc como Director general y de Alexandre Persitz, Redactor en jefe en reemplazo de Pierre Vago, quien se había ocupado de los dos primeros números. Con ello la recomendación que hiciera Williams fue más allá de la figura de un colaborador, como originalmente lo había propuesto. Möller era, según recordaba Delfina, "un compañero de

[413]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Buenos Aires, 8 de noviembre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).



Dos publicaciones en las que tuvo importante participación Rodolfo Möller: Canon (tapa del núm. 1, dic. de 1950) y Revista de Arquitectura (tapa del núm. 299, nov. de 1945).



La Arquitectura de Hoy, núm. 1, Buenos Aires, enero de 1947. Portada de la sección "Arquitectura en América Latina" y p. 86 anunciando la próxima publicación de la Casa sobre el arroyo, de Amancio Williams.

estudios que luego fue muy amigo nuestro",⁴¹⁴ y tenía ya cierta experiencia sobre publicaciones dado que en diciembre de 1943 había sido designado Secretario del Comité de la *Revista de Arquitectura*, posición que le fue renovada en 1945 y que ocupó hasta 1947.⁴¹⁵ Más adelante, agotada la experiencia de *La Arquitectura de hoy*, Möller volvería a estar vinculado con publicaciones de arquitectura: entre 1950 y 1952 fue Secretario de Redacción de *Canon*, órgano de difusión de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, que apenas logró la salida de dos números, y hacia 1957 participó nuevamente en la Sociedad Central de Arquitectos como vocal de la Subcomisión Publicaciones y Revista.⁴¹⁶

El primer número de *La Arquitectura de hoy* está fechado en enero de 1947 y la sección sudamericana contiene la Iglesia en "Pampulia" (sic) (Brasil) de Oscar Niemeyer y el proyecto de edificio suspendido para oficinas de Amancio Williams. La revista tuvo un derrotero un tanto azaroso, publicando catorce números de manera irregular durante dos años (1947-1948).

Amancio Williams, por lo que se puede inferir, una vez puesto en marcha el proyecto editorial, dejó de intervenir en la gestión, el principal objetivo, que era bloquear la presencia de Bustillo, se había cumplido. Probablemente hubiera podido ejercer un rol directivo en la publicación, pero según diría Delfina, su mujer, "Amancio no quería hacer nada que fuera ajeno a

la arquitectura. No era para dirigir revistas".⁴¹⁷ Pero sin duda fue el más publicado entre los arquitectos sudamericanos, todos sus trabajos importantes aparecieron en esas páginas, en algunos casos con un destaque especial, como en el segundo número cuya sección de Sudamérica fue dedicada íntegramente a la Casa sobre el arroyo en Mar del Plata, ocupando quince páginas, en una producción en la que destacan las fotos encargadas por Williams a Grete Stern.

Sin embargo, no dejó de ejercer una mirada crítica y comunicársela a Bloc, a quien ya entonces podía considerar un amigo, expresándole, por ejemplo:

Estoy muy impresionado por la importancia extraordinaria que le damos a Auguste Perret. Siento que los franceses tienen los ojos vendados y no ven que el mundo marcha hacia adelante con una gran fuerza creativa, y que es una contradicción querer imponer soluciones académicas. Lo digo tanto para "Art Présent" como para "Arquitectura de hoy". Esto hace muy mal a nuestros países jóvenes y llenos de vigor, que pueden resultar frenados por esta propaganda.⁴¹⁸

En esas líneas manifiesta, no solo voluntad por defender el espacio de sudamérica como horizonte de renovación creativa, sino también su propia convicción acerca de la necesidad de soltar amarras y dejar atrás las rémoras de un pasado cercano que tuvo fuerte in-

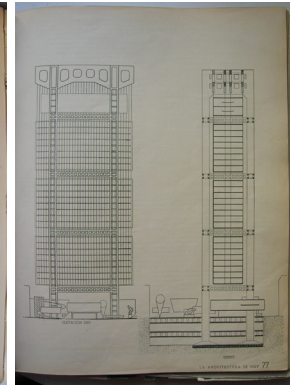
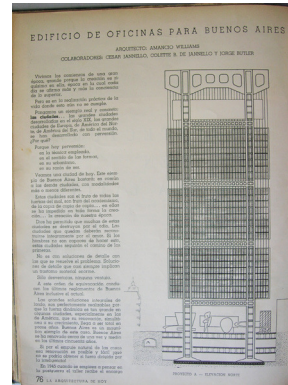
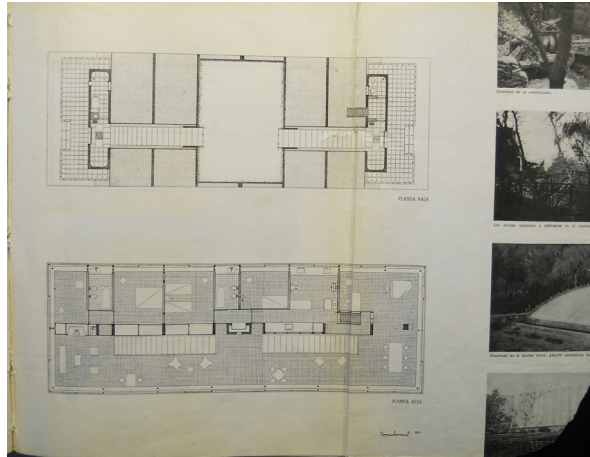
[414]. MÜLLER, Luis y SHMIDT Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams. Op. Cit.

[415]. Fuente: Legajo de correspondencia entre la Sociedad Central de Arquitectos y el Arq. Rodolfo Enrique Möller. Biblioteca SCA.

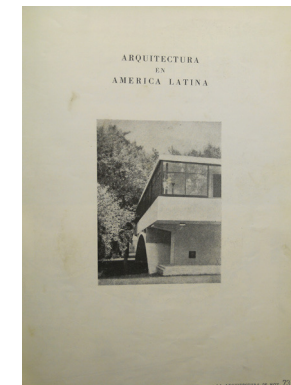
[416]. *Ibíd.*

[417]. MÜLLER, Luis y SHMIDT Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams. Op. Cit

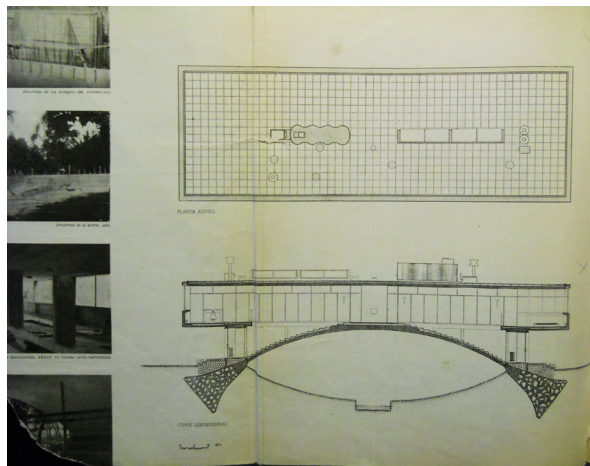
[418]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 1 de marzo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).



Edificio de oficinas para Buenos Aires, Amancio Williams. *La Arquitectura de Hoy*, núm. 1, Buenos Aires, enero de 1947. pp. 76-77.



Portada de la sección "Arquitectura en América Latina" (dedicada íntegramente a la Casa sobre el Arroyo) y página de inicio del artículo "Casa en Mar del Plata". *La Arquitectura de Hoy*, núm. 2, Buenos Aires, febrero de 1947. pp.73 y 75.



La Arquitectura de Hoy, núm. 2, Buenos Aires, febrero de 1947. pp.77 y 78 con desplegable.



Iglesia en Pampulia (sic), Oscar Niemeyer. *La Arquitectura de Hoy*, núm. 1, Buenos Aires, enero de 1947. pp. 80-81.

cidencia en la formación de los arquitectos de su generación. El llamado a olvidar a Perret dice mucho de su propia experiencia como alumno del “perretiano” René Karman y de la fuerte presencia que sus principios tuvieron en la enseñanza de la arquitectura, entendiéndolo como un lastre que se debía desacoplar.

En otra oportunidad, aconsejaba a Bloc:

Le sugiero que tome medidas respecto de la impresión de “L’Architecture d’Aujourd’hui” aquí. Es muy mala, y esta es la impresión general entre los principales arquitectos y también entre los otros arquitectos. Muchos han resuelto abandonar sus suscripciones. Además no he encontrado la revista en las principales librerías. [...]

Le sugiero que venga de nuevo a Bs. As. y permanecer unos meses hasta que ponga en marcha la revista. Obviamente estoy escribiendo estas cosas de una manera estrictamente confidencial, por lo tanto evíteme inconvenientes con el Sr. Kraft.⁴¹⁹

La revista tuvo, como se ha dicho, una vida corta en comparación con la larga trayectoria de la original francesa y de las grandes publicaciones europeas o norteamericanas o, remitiéndonos al plano local con *Nuestra Arquitectura*, pero en relación con otros proyectos editoriales surgidos en el país, catorce números resulta ser una producción considerable. En el breve período de esos dos años el entusiasmo de André Bloc disminuyó gradualmente en la medida en que los problemas de cumplimen-

to con la impresión por parte de Kraft, o los tiempos de la coordinación de Möller (de todo lo cual hace llegar sus preocupaciones y descontentos en comentarios realizados a Williams en distintas cartas) hicieron mella en la continuidad, hasta que finalmente se decidió a cancelar la versión sudamericana en español, frustrándose con ello una experiencia editorial que significaba un importante aporte a la cultura arquitectónica de la región. Además de ofrecer los artículos y novedades que se traducían al español de la versión original francesa, se publicaron textos, obras y proyectos de arquitectos de y para Sudamérica con amplia cobertura gráfica. Los cuatro primeros números cuentan con una sección “Arquitectura en América Latina”, que luego desaparece como tal, para dar lugar a obras de la región entremezcladas con otras de distintos continentes.

En términos generales, los ejemplos latinoamericanos destacados en arquitectura serían: Oscar Niemeyer, (Iglesia de Pampulha, núm. 1); Antonio Bonet (Punta Ballena, Uruguay, núm. 3); Le Corbusier y Pierre Jeanneret (Plan para Buenos Aires, núm. 4); Horacio Caminos (El pensamiento del siglo XX, núm. 4); Eduardo Sacriste (Escuelas en Tucumán y en Suipacha, núm. 5); Concurso de anteproyectos para el edificio de la Secretaría Aeronáutica Argentina (núm. 6); Jorge Kalnay (Vivir y habitar, núm. 6); Héctor Velarde (La tercera dimensión del arte, núm. 7); Marcelo, Mauricio y Milton Roberto (Departamento en Brasil, núm. 7); Presentación de Argentina en la Exposición Internacional del Urbanismo y la Habitación en el Grand Palais de París, 1947 (con la “Sala de Conciertos” de Amancio Williams, núm. 8).

[419]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 24 de abril de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

La salida de la revista fue regular en los primeros once números, consecutivos a partir del mes de enero de 1947, luego ya su régimen se hizo imprevisible. A partir del sexto (junio de 1947) comenzaría a decantarse por proponer números integrales temáticos, en esta oportunidad dedicado al "Equipo de la habitación" tratando aspectos del mobiliario y equipamiento doméstico en el que se publica el "Asiento desarmable" que Williams diseñó recreando un modelo tradicional, junto con otros productos de arquitectos argentinos: una silla de César Janello y el ya por entonces internacionalmente difundido diseño de Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy, el sillón Butterfly, conocido también como BKF. El séptimo (julio de 1947) sería complementario del anterior. El octavo (agosto de 1947), fue dedicado al tema "Exposiciones".

La única edición doble 9-10 (septiembre-octubre de 1947) fue íntegramente dedicada a Brasil, con una introducción histórica y presentando las obras del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (L. Costa, O. Niemeyer, A. Reidy, C. Leao, J. Moreira), el Pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Nueva York en 1939 (L. Costa, O. Niemeyer, P. L. Wiener), el conjunto de Pampulha con el desarrollo de los edificios (O. Niemeyer), Jardines de Nuevo Espíritu R. (Burle Marx), una serie de proyectos de Oscar Niemeyer: Yacht Club Botafogo en Río de Janeiro, Proyecto de un Centro de Esparcimientos, Proyecto de Estadio Olímpico, Proyecto de Hotel de Montaña, Casa Cuna, Hotel en Ouro Preto y su propia casa, Park Hotel São Clemente (L. Costa, R. Burle Marx), de los hermanos M. M y M. Roberto la Colonia de Vacaciones en Gavea, Escuela Profesional para aprendices de industria en Río de Janeiro, Edificio de la Asociación Brasileña

de Prensa, el Edificio del Instituto de Reaseguros de Brasil, el Aeropuerto en Río de Janeiro y un Inmueble de la Compañía de Teléfonos de Río de Janeiro; Aeroestación Santos-Dumont en Río de Janeiro (A. Correa Lima), Proyecto para una aeroestación en Belem do Pará (A. Vital Brazil), Instituto Vital Brazil (A. Vital Brazil), Pabellón en Araxá (F. Bolonha), Proyecto del Edificio de la Dirección de los Ferrocarriles de Río Grande del Sur (A. Reidy, J. Machado Moreira); de Rino Levi el Instituto Superior de Filosofía, Ciencias y Letras y un Establecimiento de Torrefacción y Depósitos; Edificio Comercial en São Paulo (K. De Mello), Proyecto de Estación de Contralor Sanitario (R. Soeiro, R. Dos Santos, J. Ferreira, T. Estrella), Proyecto de Escuela Presidente Roosevelt (A. Henriques Toledo), Proyecto de Country Club en Petrópolis (S. Bernardes). Como se puede apreciar, la panorámica presentación de la arquitectura brasilera era extensa, como correspondía a la pujante producción modernista en ese país, el número cerraba con un apartado de información sobre la reconstrucción de San Juan en Argentina.

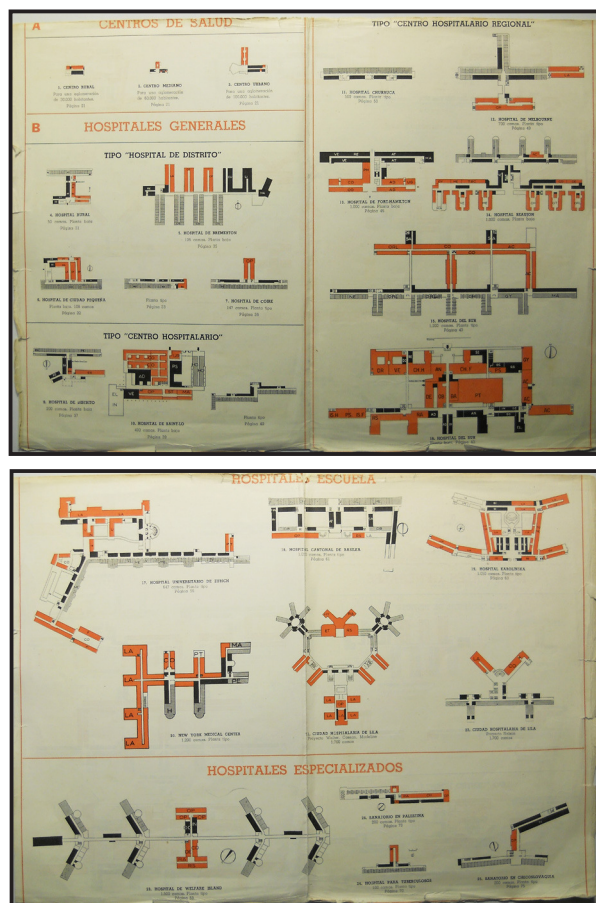
La serie seguiría con el once (noviembre de 1947) dedicado a la "Salud Pública" (Primera parte: Principios de Organización) en el que prevalecen ejemplos europeos y se incluye el "Plan Sanitario Argentino, Informe de la Secretaría de Salud Pública" con una maqueta del Centro de Salud de Catamarca (M. R. Álvarez), un artículo sobre el Reacondicionamiento del Sistema de Salud en Argentina, y el Hospital Churrucá en Buenos Aires (A. U. y O. Vilar, M. Noel, M. Escasany, P. Fernández Saralegui, y el número doce (s/f.) dedicado a "La vivienda colectiva" en el que Argentina se encuentra representada por la Casa de Departamento en Buenos Aires (W. Acosta, edificio en Av. Figueroa Alcorta) y Vi-



Silla "W" [César Janello] - Sillón desarmable [Amancio Williams] - Sillón BKF [Bonet, Kurchan, Ferrari Hardoy]. *La Arquitectura de Hoy*, núm. 6, Buenos Aires, junio de 1947. pp. 55 - 57 - 61.



Número doble dedicado a Brasil, con láminas a color. Entre otras: Ministerio de Educación y Salud Pública (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfredo Reidy -sic-, Carlos Leao, Jorge Moreira); Yacht Club de Pampulha (O. Niemeyer); Jardines (Roberto Burle Marx). *La Arquitectura de Hoy*, núm. 9-10, Buenos Aires, septiembre / octubre de 1947. pp. 13 - 28 - 37.



Láminas dobles con esquemas organizativos de distintos hospitales. *La Arquitectura de Hoy*, núm. 13 (La salud pública, segunda parte), Buenos Aires, s/f.

viendas en el Espacio, Conjunto de Blocs (A. Williams) y Brasil por un Hogar para Señoritas y una Casa de departamentos en Río de Janeiro (Hnos. Roberto), Casa de departamentos en São Paulo (H. Mindlin), Edificio Prudencia en São Paulo (R. Levi), Barrio Residencial Parque Eduardo Guinle (L. Costa, O. Niemeyer), proyecto de Inmueble en un parque (A. Vital Brazil), proyecto de Edificio Tejeroba (G. Warchavchik).

El número trece (s/f. año II) retoma el tema de la "Salud Pública" (Segunda parte: Las unidades de espacio) con ejemplos europeos y norteamericanos, destacando con una amplia documentación del Hospital de Saint Lo, de Paul Nelson e incluyendo el proyecto para la Maternidad Universitaria de São Paulo (R. Levi) como caso sudamericano relevante; la edición se complementa con la publicación de la Ley Argentina de Propiedad Horizontal y la reseña de una exposición de arte abstracto en las Galerías Van Riel, "Nuevas realidades", mostrando fotografías de obras de Del Prete, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Yente (Eugenia Crenovich) y Tomás Maldonado. El último número en salir, el catorce (s/f. año II) se dedicó a "La vivienda individual", en el que, entre ejemplos de Estados Unidos, Suiza, Italia, Holanda y Francia, latinoamérica se manifiesta a través de las representaciones de: Argentina, mediante una Vivienda Experimental de Tipo Económico (E. Sacriste, H. Caminos), proyecto de Casa moldeada de madera terciada (E. Catalano), proyecto de Vivienda en los alrededores de Buenos Aires (A. Williams), Vivienda en Hurlingham (J. Casasco y T. Martini), Viviendas prefabricadas de madera (A. Casares y A. González Gandolfi) y por Brasil Casa Capanema en Río de Janeiro (O. Niemeyer), un anteproyecto para una residencia (S. Bernardes), Villa en São Paulo (R.

Levi), Casa de vacaciones a orilla del mar (G. Warchavchik) y otras de D. Calabi, L. Korngold y F. Saldanha, y México por trabajos de S. Greenham y C. Lazo. La edición incluye, además, un apartado de Centros Sanitarios para la Secretaría de Salud Pública de Argentina, presentando información sobre las acciones emprendidas por la gestión y el proyecto del Centro Sanitario de Catamarca (M. R. Álvarez, G. Breyer y E. Santoro) junto con el Dispensario Antituberculoso de Tucumán (E. Sacriste).

Williams, que a juzgar por la correspondencia mantenida con colegas de distintos países invitando a hacer llegar sus trabajos para publicar, tuvo mucho que ver en la selección de los mismos, además de en las ocasiones mencionadas fue destacado con la publicación extensa del proyecto de Edificio de oficinas para Buenos Aires (núm. 1), Casa habitación en Mar del Plata (núm. 2), Aeropuerto para la ciudad de Buenos Aires (núm. 4). Por su parte, Williams había anticipado el interés por coordinar una línea de publicaciones de libros traducidos al idioma español. La experiencia acumulada en la editorial familiar "La Quena" y el valioso aporte de Delfina en las tareas de traducción, a lo que se sumaba el hecho de contar con el apoyo de una persona de reconocimiento en el campo editorial como lo era André Bloc, le impulsaron a intentar obtener los permisos legales de algunas de las obras de Le Corbusier para su edición en Buenos Aires, con la aprobación del autor.

En noviembre de 1948 recibiría respuesta de la editorial "Librairie Plon" (París), que, dirigida a "Ascencio William" (sic), decía: "A solicitud del Sr. Le Corbusier, con quien usted acordó los derechos de traducción al español de su obra titulada "La carta de Atenas",

le enviamos adjunto un contrato en dos ejemplares para cederle los derechos en español de ese título.”⁴²⁰ Esta gestión se realizaba con la intervención de Walter Hylton Scott, vinculado a la Editorial Contémpera de Buenos Aires a través *Casas y jardines* y *Nuestra Arquitectura* revistas que dirigía y eran publicadas por esa editorial. Contémpera, además, desde hacía años venía distribuyendo libros de Le Corbusier y otros autores extranjeros, y publicando compilaciones con trabajos de arquitectos argentinos.

La gestión tuvo un largo proceso, la Editorial Contémpera finalmente envió a Plon los contratos firmados a fines de noviembre de 1949,⁴²¹ aunque los pagos correspondientes tuvieron una demora adicional.⁴²²

Finalmente, la obra fue publicada en 1954, con traducción de Delfina Gálvez de Williams y arte de tapa por Alfredo Hlito, como lanzamiento de la colección “Documentos del siglo veinte” dirigida por Amancio Williams, serie que no logró continuidad.⁴²³ Sin duda Delfina se encontró con una difícil tarea, tal como lo expresa en la “Nota del Traductor”:

[420]. Correspondencia de “Librairie Plon” a Amancio Williams. París, 5 de noviembre de 1948. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

[421]. Correspondencia de “Editorial Contémpera” a “Librairie Plon” (copia). Buenos Aires, 22 de noviembre de 1949. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

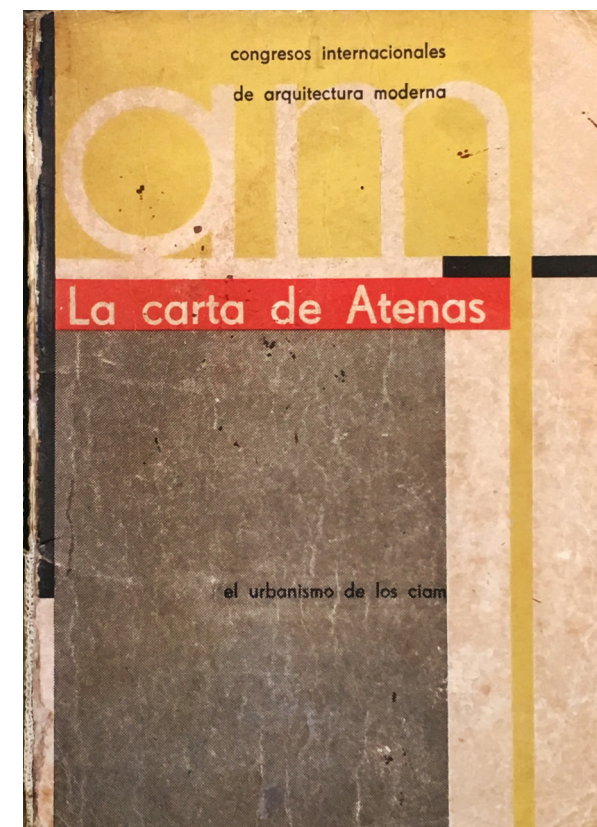
[422]. Correspondencia de “Editorial Contémpera” a “Librairie Plon” (copia). Buenos Aires, 24 de enero de 1950. AAW - AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

[423]. CIAM. *La carta de Atenas*. Buenos Aires: Contémpera, 1954.

La traducción se ciñe estrictamente al texto conservando su carácter y su preocupación de claridad por sobre la preocupación literaria. Cada oficio tiene su jerga, y el de urbanista moderno tiene la suya, no teniendo inconveniente en usar cualquier neologismo que precise para expresarse mejor.⁴²⁴

Con ello Amancio Williams terminaba por integrar un triángulo de relaciones que se había iniciado por Le Corbusier, lo había vinculado con André Bloc mediante una intensa correspondencia y lo retornaba al punto inicial, al del maestro suizo por quien había asumido una misión personal: la de difundir su obra y mantener su presencia viva en el campo cultural y profesional de la arquitectura local, a la vez de promover una defensa de la arquitectura moderna y su difusión en el medio.

[424]. *Ibíd.* p. 6.



Edición de *La carta de Atenas* en español coordinada por Amancio Williams, traducción del francés de Delfina Gálvez de Williams y diseño de Alfredo Hlito. Buenos Aires, Editorial Contémpera, 1954.

Mediaciones. “Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo” (1949)

Desde su regreso del viaje a Europa de 1947 Amancio Williams se había propuesto realizar una exposición en Buenos Aires, que diera cuenta de los desarrollos de la arquitectura y el urbanismo de las últimas décadas en el ámbito internacional. Algunos materiales ya vinieron en su equipaje, entregados por las nuevas amistades establecidas y otros fueron solicitados más tarde a tal efecto, pero la concreción de la muestra tardó más de un año en consumarse.

Aquella no sería la primera de sus participaciones en la organización de eventos no correspondientes a su propia obra. Anteriormente había participado de una comisión que se proponía llevar adelante un “proyecto de exposición de arte moderno francés”⁴²⁵ y se dirigía a la Comisión Nacional de Cultura solicitando apoyo:

Con motivo de la reciente visita a Buenos Aires del Señor André Bloc, director de la revista “L’Architecture d’Aujourd’hui”, un grupo de argentinos y de residentes franceses se ha constituido en comisión provisoria para pedir a los gobiernos argentinos y franceses la organización de una exposición que podría inaugurarse en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires a principios del mes de junio y que comprendería: 1º) los trabajos recientes de los mejores arquitectos franceses; 2º) las pinturas y esculturas de los más grandes artistas contemporáneos franceses o de artistas que trabajen en Francia; 3º) las más importantes tapicerías realizadas recientemente en Francia que constituyen un verdadero renacimiento de ese arte; 4º) otros aspectos de arte.⁴²⁶

A continuación se detalla que la comisión estaría integrada por “los señores: Guillermo Kraft, Valerio Peluffo, Emilio Petorutti, Eduardo Sacriste, Lino Spilimbergo, Jorge Vivanco, Amancio Williams”, agregando que “a su regreso a París el señor André Bloc formará una comisión provisoria paralela, integrada desde ya, entre otros artistas, por los señores: Le Corbusier, y Fernand Léger”.⁴²⁷

Sin duda la comisión estaba conformada por personalidades notables de la arquitectura, el arte y la cultura y la propuesta merecía la atención de las autoridades, aunque finalmente no prosperó.

La acción de Williams por mostrar sus trabajos y fomentar exposiciones era incesante, en paralelo a esa gestión había fotos de sus trabajos en una muestra de la Solomon Guggenheim Foundation en el Carnegie Hall de Nueva York a la que había conseguido acceder y a la que había propuesto ir por más, con una exposición individual. La respuesta de la curadora, Hilla Rebay era la siguiente:

... incluiremos fotos en nuestro programa actual y podremos agregar unas seis más si tiene algunas. Nuestro próximo calendario es muy incierto, puede que tengamos que interrumpir nuestras exposiciones de invitados ya que pronto estaremos en un edificio nuevo y permanente. Por lo tanto, será mejor si usted solicita a alguien más para esta exposición, ya que nosotros realmente solo patrocinamos pintura abstracta.

¿Por qué no se dirige personalmente al Museo de Arte Moderno..? ⁴²⁸

[425]. Correspondencia de Amancio Williams y otros al Dr. Ernesto Palacio, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, 9 de diciembre de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948).

[426]. *Ibíd.*

[427]. *Ibíd.*

[428]. Correspondencia de Hilla Rebay a Amancio Williams. New York, 13 de noviembre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).

Consecuente con su propósito, envió sus materiales al MoMA, considerando la realización de una muestra de “arquitectura moderna argentina”, que tampoco prosperó, aunque obtuvo una elogiosa respuesta del curador del Departamento de Arquitectura, Philip Johnson:

Estoy muy impresionado por la calidad de su trabajo y siento que es de tal importancia que sin duda debemos exhibirlo. Sin embargo, en lo que respecta a dar una “exhibición de un solo hombre”, sería muy difícil.

Hasta ahora solo hemos dado tales exhibiciones con Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, y estamos planeando hacer lo mismo el próximo año para Mies van der Rohe.

Por otro lado, ¿piensa que sería posible tener una exposición argentina, incluyendo a usted mismo y a cualquier otro arquitecto de ideas afines que se pudiera convocar?⁴²⁹

Tal vez los intentos resultaron infructuosos en su momento, pero dejaron abiertos contactos a futuro, de hecho sería convocado para la exposición *Latin American Architecture since 1945* que realizó el MoMA y en la que se le incluyó, viéndose muy bien documentada, la casa de su padre en Mar del Plata en el libro-catálogo correspondiente.⁴³⁰

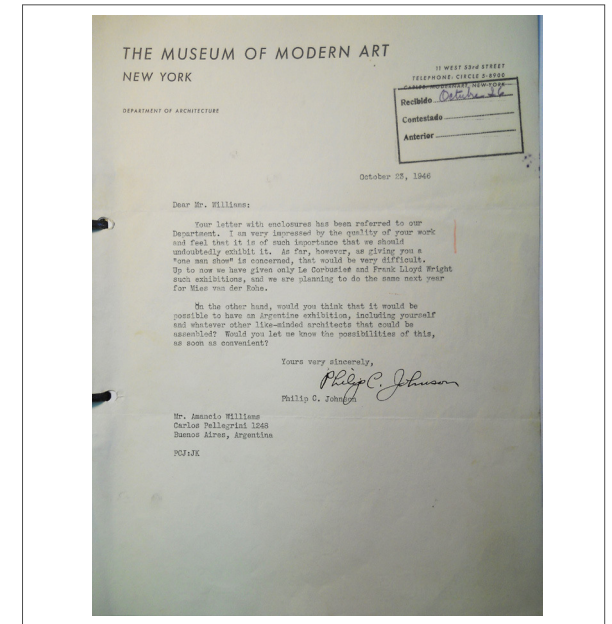
Generalmente ante esas movilizaciones provocadas en pos de organizar o intentar ser incluido en exposiciones, convocaba también a un puñado de

colegas con los que compartía convicciones sobre lo que debía hacerse en arquitectura y, con algunos de ellos, amistad; por lo general estos eran Antonio Bonet, Jorge Vivanco, César Jannello, Eduardo Sacriste y Horacio Caminos.

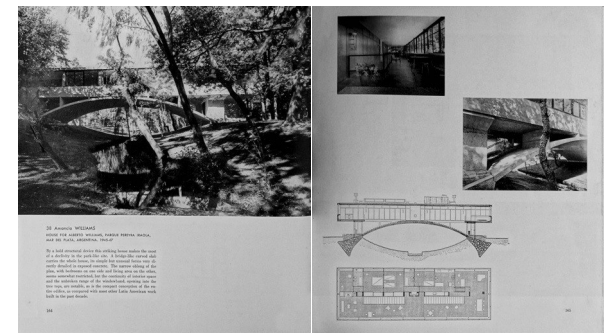
Convencido de que así como era necesario mostrar fuera del país la producción de los arquitectos modernos argentinos, también lo era el hecho de difundir en la escena local lo que sucedía en términos semejantes en otros países, la idea de montar una exhibición con el material que le habían entregado en el viaje a Europa se fue haciendo cada vez más consistente.

La búsqueda de un local apropiado se orientó hacia la sede de la asociación “Amigos del Libro” ubicada en calle Florida 681 de la ciudad de Buenos Aires, propiedad de la familia Kraft. Para ello se dirigió en varias oportunidades tanto a la asociación como a Guillermo Kraft (cuya empresa editorial por entonces se estaba encargando de la publicación de la revista “La arquitectura de hoy”), un trámite que tomó varios meses de idas y vueltas, según puede leerse en esta carta dirigida al citado Kraft solicitando el salón para junio de 1948:

Vuelvo a escribirte por el asunto de las exposiciones que deseaba realizar en el local de ustedes de Florida. Te recuerdo el asunto: pedí a Gálvez que me lo gestionara, creyendo que el local era cedido por la comisión de amigos del libro; Gálvez habló con Capdevila quien le contestó que no dependía de ellos. Te escribí nuevamente con fecha diciembre 23 pidiéndote directamente el local, y me contestaste que les sería imposible cederlo para dos exposiciones, pero que podrían hacerlo para una. Quisiera poder contar con el



Carta de Philip Johnson a Amancio Williams. New York, 23 de octubre de 1946. Fuente: AAW.



La casa Sobre el arroyo en *Latin American Architecture since 1945*. pp. 164-165.

[429]. Correspondencia de Philip Johnson (Department of Architecture, MoMA NY) a Amancio Williams. New York, 23 de octubre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 [1943-1947].

[430]. HITCHCOCK Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. Op. Cit. pp. 164-165.

local para el mes de junio de este año.

La exposición será pues una de estas dos:

1) Trabajos de mi taller (arquitectura y urbanismo). Muestra tal vez completada con la colección de arte popular de Eduardo Muñiz y sra.

2) Material que he traído de Europa. Dibujos, pinturas, una escultura, planos originales, fotografías, etc. de arquitectura, urbanismo, decoración, etc. de grandes autores contemporáneos, y colección 200 fotos de arte de Oceanía y África. Cualquiera de ellas tendría que durar dos o tres semanas.⁴³¹

La fecha solicitada para junio finalmente no se concretó, y tampoco otra que había sido pautada para el mes de noviembre, por lo que debió pasar al año siguiente, situación que Williams comunicaba a la Comisión Directiva de Amigos del Libro en diciembre confirmando las fechas:

Tengo el agrado de dirigirme a Uds. para solicitarles, de acuerdo a lo conversado con el secretario honorario de "Amigos del Libro" Dr. Ezequiel Bustillo, el salón para la 2ª quincena del mes de abril del año 1949 con el objeto de realizar la exposición del material de Urbanismo y Arquitectura traído por mí de Europa.

Esta exposición debió de haberse realizado en el salón de Uds. en la 1ª quincena del mes de noviembre de 1948 (Ver cartas mías del 11 y 19 de junio 1948, y la de Uds. del 14 de junio de 1948).

De acuerdo a lo conversado con el Dr. Ezequiel Bustillo quiero hacerles presente que debido a la

cantidad de material a exponer, necesitaré disponer de todo el salón.⁴³²

En tanto las fechas se postergaban, la idea sobre qué tipo de exposición realizar (si sobre el trabajo de su taller y artesanías populares, o la del material traído de Europa complementada con fotografías de arte de África y Oceanía) había madurado y cobrado otra dimensión, alcanzando mayor coherencia interna. Williams había definido el criterio de concentrar la exhibición en arquitectura y urbanismo, con ejemplos de arquitectos europeos relevantes y seleccionados dentro del contexto CIAM. Pero como ya había percibido, el material disponible en primera instancia era insuficiente a los efectos de alcanzar el volumen necesario para sostener una muestra por sí mismo, por lo que fue solicitando el envío de materiales adicionales, y para ello escribió a Eugène Beaudouin, Marcel Lods y Pierre Jeanneret, entre otros, cartas similares con las mínimas variantes correspondientes a cada pedido:

Hace tiempo que no tengo noticias tuyas. Muchas veces me acuerdo de la visita a su estudio y sus obras, con mucho interés.

Hoy le escribo porque tengo la intención de hacer, en la primera quincena de noviembre, una exposición para comunicar a mis amigos y al público en general los documentos y obras de arte que he traído en mi viaje oficial a Europa. Me gustaría añadir un algo de lo suyo, especialmente su bloque de viviendas. Así que le pido que me envíe copias tan pronto como sea posible, por lo cual estaré agradecido.⁴³³

[431]. Correspondencia de Amancio Williams a Guillermo Kraft. Buenos Aires, 2 de marzo de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[432]. Correspondencia de Amancio Williams a la Comisión Directiva de "Amigos del Libro". Buenos Aires, 28 de diciembre de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[433]. Correspondencia de Amancio Williams a Pierre Jeanneret. Buenos Aires, 17 de junio de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

Para completar, se agregaban los datos correspondientes al envío, a través del servicio de valija diplomática y a ser recibido por la Embajada de Francia en Buenos Aires. De este modo Williams logró reunir un conjunto excepcional de documentos, planos y fotografías que le permitieron montar una exhibición como no se había visto antes en Argentina.

La preparación del evento incluyó la producción de un breve catálogo. En marzo de 1949, el mes previo a la exposición, Williams escribía a Clive Entwistle: "Hay gente nueva trabajando en mi estudio, gente joven. Entre ellos Tomás Maldonado, un artista de gran valor, que pasó parte del año pasado en Europa y dio algunas conferencias allí."⁴³⁴ Sin duda la tarea de Maldonado en esas instancias era la de preparar el diseño del catálogo; finalmente, los créditos impresos dirán: "esta exposición ha sido auspiciada por **amigos del libro** - su montaje y la tipografía de este catálogo fueron realizados por **tomás maldonado**".⁴³⁵

El diseño de tapa es una composición geométrica sin duda inspirada en la obra de Mondrian (y que en cierto modo anticipa lo que sería la primera tapa de "nv nueva visión"), aunque la gama cromática se limita a tres colores de impresión (rojo, negro y gris) y utilizando también el blanco de la cartulina. La concepción tipográfica remite al diseño gráfico de las escuelas suiza (Max Bill) y alemana (Bauhaus), de tipos de cuerpos redondos, *sans serif*, con líneas uniformes y continuas; todos los textos están compuestos sin utilizar mayúsculas.

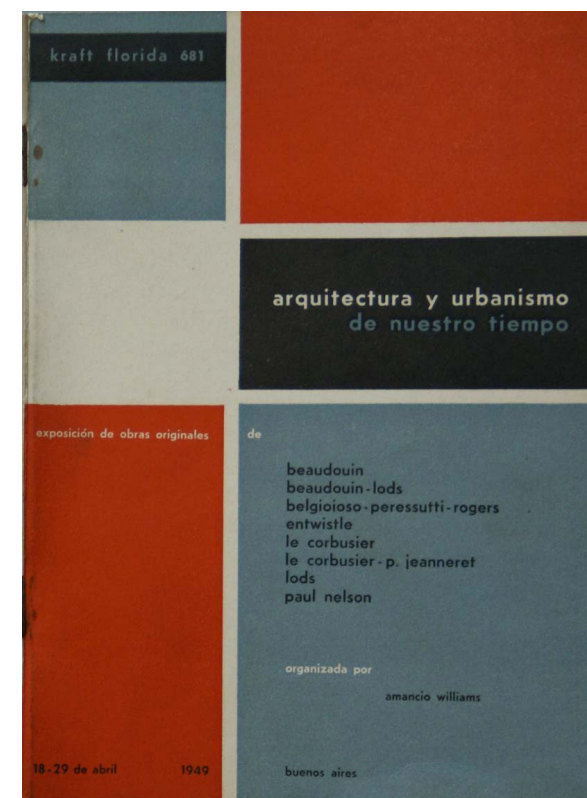
[434]. Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 2 de marzo de 1949. AAW - GE Carpeta 1948-1953.

[435]. Catálogo de la exposición "arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo". Buenos Aires : Kraft, 1949. (minúsculas y negritas en el original).

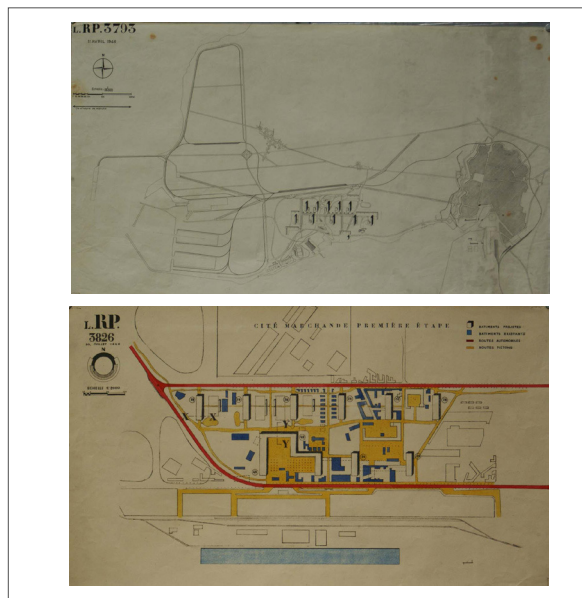
Entre los colaboradores de la muestra, entre otros, figuran los arquitectos Juan Manuel Borthagaray (escrito como "m. bortagaray") y Jorge Goldenberg, Eduardo Polledo (un grupo de jóvenes que estaban comenzando a despegar en sus carreras y cobrarían gran relevancia en la década siguiente), y los artistas Lidy Prati y Alfredo Hlito, ya con su trayectoria iniciada como fundadores de Arte Concreto - Invención.

La primera página está ocupada por un texto de Williams a modo de manifiesto, que reúne todas las consignas a las que refirió su propio accionar desde un inicio y consecuentemente en toda su vida:

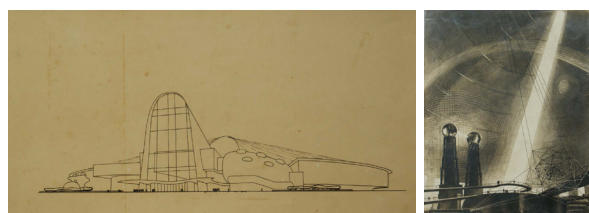
crear nuestra época.
ordenarla hacia el bien.
permanente preocupación.
crear nuestra época en orden al bien, implica en cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica; en cuanto al fin: la dirección hacia lo permanente y la perfección.
época nueva - formas nuevas
formas nuevas - formas nunca vistas, gracias a la inmensa riqueza de materiales nuevos, de técnicas nuevas, de conocimientos nuevos.
una época termina. otra época nace.
creación, invención, descubrimiento, palabras maravillosas que designan hechos maravillosos.
crear, inventar, descubrir: funciones, las más nobles de los hombres.
el objeto: armonizar . . . armonizar la vida de los hombres.
los hombres que crean, inventan, descubren, no por simple placer de ejercer sus dotes, ni por capricho, ni gloria, ni interés, sino que lo hacen basados en el conocimiento profundo, en la búsqueda



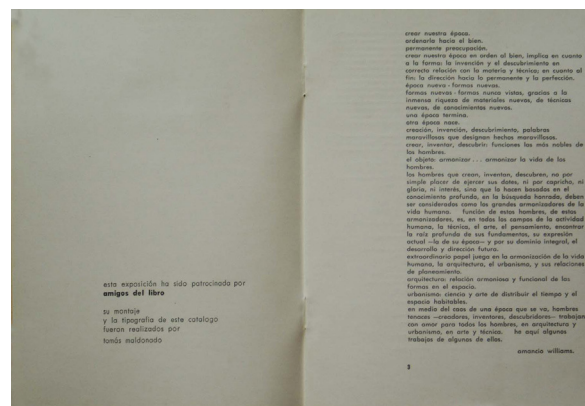
Catálogo de la exposición "arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo", 1949. Diseño: Tomás Maldonado. Fuente: AAW.



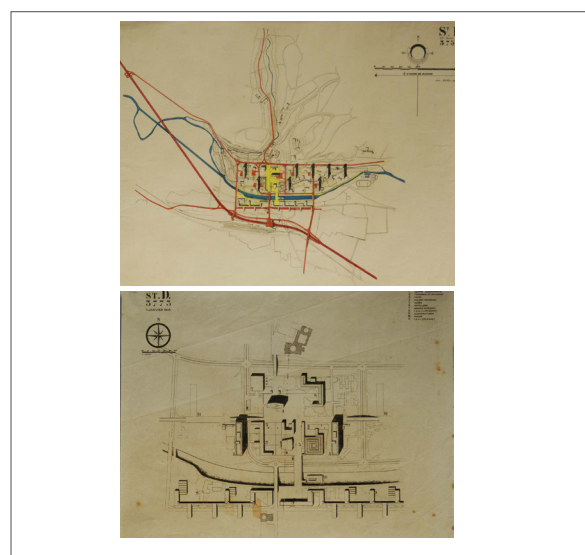
Le Corbusier. Plan de reconstrucción para La Rochelle. Fuente: AAW.



Paul Nelson, Nitzschké y Jourdain. Palacio del descubrimiento (1938). Fuente: AAW.



"Manifiesto" de Amancio Williams en el catálogo de la exposición de 1949. Fuente: AAW.



Le Corbusier. Plan de reconstrucción y área central de Saint Dié. Fuente: AAW.

queda honrada, deben ser considerados como los grandes armonizadores de la vida humana. función de esos hombres, de estos armonizadores, es, en todos los campos de la actividad humana, la técnica, el arte, el pensamiento, encontrar la raíz profunda de sus fundamentos, su expresión actual —la de su época— y por su dominio integral, el desarrollo y dirección futura. extraordinario papel juega en la armonización de la vida humana, la arquitectura, el urbanismo, y sus relaciones de planeamiento. arquitectura: relación armoniosa y funcional de las formas en el espacio. urbanismo: ciencia y arte de distribuir el tiempo y el espacio habitables. en medio del caos de una época que se va, hombres tenaces -creadores, inventores, descubridores- trabajan con amor para todos los hombres, en arquitectura y urbanismo, en arte y técnica. he aquí algunos trabajos de algunos de ellos⁴³⁶

Esta puede considerarse la manifestación de principios más concreta y elocuente que haya dejado Williams, todas sus convicciones están presentes: la relación del hombre creador con su época, el valor de la invención, el sentido de la técnica, la razón de ser de la arquitectura.

El cuerpo central del catálogo funciona como una guía para el recorrido e interpretación de la exhibición y, a través del mismo, podemos saber qué materiales

[436]. WILLIAMS, Amancio. Catálogo de la exposición "Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo. Op. Cit. p. 3 (Minúsculas en el original. Se conserva la división de párrafos original).

fueron exhibidos. Una breve introducción sobre cada autor presenta al lector la trayectoria y producción arquitectónica y bibliográfica con comentarios valorativos, seguida de una secuencia de numeración consecutiva que, subdividida de acuerdo a las obras presentadas, indica las piezas correspondientes que, entre láminas, planos y fotografías, completaban un total de 108 entre todos los autores.

La secuencia era la siguiente:

Le Corbusier: Unidad de viviendas en Marsella, Francia (es el trabajo más ampliamente mostrado, con treinta y cuatro piezas, de las cuales seis eran fotografías de la obra construcción tomadas en 1948 y las restantes eran planimetrías, detalles y perspectivas) - Proyecto de reconstrucción de la ciudad de Saint Dié - Proyecto de reconstrucción de la ciudad de St. Gaudens - Proyecto de reconstrucción de la ciudad La Rochelle - Tres láminas de dibujos realizados por el maestro en una conferencia dada en París el 21 de octubre de 1947 - Proyecto de una bonetería en la ciudad de Saint Die.

Le Corbusier y Pierre Jeanneret: Casa de las 3 bóvedas - Casa en Mathes.

Paul Nelson: La casa suspendida - Palacio del descubrimiento (con Nitzschké y Jourdain).

Belgioioso, Peressutti y Rogers: Monumento a los caídos en Milán.

Clive Entwistle: Centro nacional en el Crystal Palace, Londres - Estudio de un teatro prototipo - Kirkleatham (ciudad de 17.000 habitantes) - Aycliffe (ciudad de 20.000 habitantes).

Eugène Beaudouin y Marcel Lods: Plan de remodelación urbana de la Ciudad del Cabo, Sudáfrica - Anteproyecto para una nueva ciudad universitaria en París

- Proyecto de remodelación de un gran liceo en Montpellier, Francia.

Marcel Lods: Plan de remodelación de la ciudad de Maguncia, Alemania.⁴³⁷

Como cierre, se puede leer:

esta exposición no pretende tener un carácter exhaustivo, sólo unas pocas obras de unos pocos autores están presentes. faltan desgraciadamente las de otros grandes arquitectos y urbanistas de nuestro tiempo. con todo, creemos que esta exposición, aunque fragmentaria, contribuye en alguna medida a familiarizar a nuestro pueblo con la moderna técnica del bien habitar.⁴³⁸

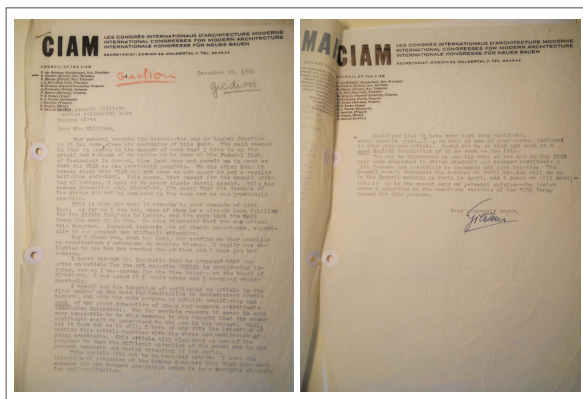
El episodio, que finalmente se desarrolló entre el 18 y el 29 de abril de 1949, muestra la capacidad de Williams para articular y producir, y en este caso se puede decir que logró la invención de un acontecimiento. El ambiente de la arquitectura tuvo a su disposición un conjunto de ejemplos de la arquitectura europea de preguerra y posguerra, casos de reconstrucción de ciudades y planificación de otras nuevas. Los concurrentes pudieron apreciar en carácter de primicia la obra de Le Corbusier en Marsella, con profusa información planimétrica y, en su conjunto, la exposición pudo tener cierta condición pedagógica hacia el gran público. Sin embargo, a pesar de que podría suponerse que hubo alcanzado un alto grado de repercusión, al menos en el campo de la cultura arquitectónica,



Marcel Lods. Plan de remodelación de la ciudad de Macuncia.
Fuente: AAW.

[437]. *Ibíd.* pp. 4-16

[438]. *Ibíd.* p. 16



Carta de Sigfried Giedion a Amancio Williams. Zurich, 22 de diciembre de 1950. Fuente: AAW.

según Delfina Gálvez “pasó desapercibida”.⁴³⁹ Más allá de esta apreciación, quedaría la constancia de que los estudiantes de arquitectura la habrían aprovechado, según se desprende del comentario de Ermete de Lorenzi, por entonces Decano de la facultad:

Oportunamente he recibido su invitación personal para asistir a la inauguración de su exposición de “Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo”, acto al que concurrí entusiasmado auspiciando, además, como amigo, Profesor y Decano entre los estudiantes y Profesores la concurrencia a la misma.

Me ha resultado sumamente interesante la exhibición de trabajos así como los comentarios que sobre algunos de ellos Ud. me formulara y, si bien es cierto que en algunos casos estamos ante la investigación pura, que motiva consideraciones especiales y puntos de vista de apreciación distinta según el sentir de cada uno, lo evidente es que la exposición, justamente por ello, se ha presentado sumamente interesante y con un alto valor para la consideración de las más avanzadas ideas en arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo.

Al felicitarle sinceramente por su feliz iniciativa hago voto para que el ejemplo cunda, en beneficio de nuestra profesión y de su mayor apreciación por parte del público en general.⁴⁴⁰

Williams se había ocupado de difundir ampliamente la exposición y también envió ejemplares del catálogo a distintos medios especializados y personalidades

del extranjero, algunos de los cuales se hicieron eco y lo comentaron. Por ejemplo, Alfred Roth, desde la redacción de la revista *Werk* (Suiza) decía: “Le agradezco por el envío del catálogo de su exposición de arquitectura contemporánea. Encontrará en el número del mes de septiembre una breve nota sobre el evento, que yo saludo calurosamente.”⁴⁴¹ Pero, entre todos ellos, tal vez el reconocimiento más significativo se encuentre en estas líneas que, casi dos años después, recibiría de Sigfried Giedion:

Permítame darle las gracias, demasiado tarde, por enviarme su folleto sobre arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo. Realmente estuve encantado de ver cómo trató el problema y espero que haya tenido éxito. [...]

Tengo en todo caso la intención de escribir este artículo [...] con las obras y manifiestos de jóvenes arquitectos. Este artículo tendrá también como uno de sus propósitos mostrar la difícil situación del joven en la actual situación económica y social del mundo.

Este artículo no será una acción aislada. Tengo la intención de proponer en el Congreso de Londres que CIAM muestre más preocupación por la generación más joven, que está en una terrible lucha por su autorrealización.

¿Le gustaría tener el largo manifiesto de su página, “crear nuestra época ...”, así como una de sus obras, incluida en este artículo propuesto? ¿Sería tan amable y enviarme una **buena** traducción al inglés de la misma tan pronto como sea posible.⁴⁴²

[439]. MÜLLER, Luis y SHMIDT Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams y Claudio Williams. Buenos Aires, 17 de agosto de 2012.

[440]. Correspondencia de Ermete De Lorenzi a Amancio Williams. Buenos Aires, 3 de mayo de 1949. AAW - GR Carpeta 2 [1948-1950].

[441]. Correspondencia de Alfred Roth (Revista *Werk*) a Amancio Williams. Zurich, 3 de agosto de 1949. AAW - GE Carpeta 2 [1948-1950].

[442]. Correspondencia de Sigfried Giedion a Amancio Williams. Zurich, 22 de diciembre de 1950. AAW - GR Carpeta 2 [1948-1950].

Con la gestión y realización de la exposición, Williams había logrado varios propósitos: logró dar visibilidad a una importante cantidad de proyectos de referentes europeos con lo que se supone que el campo de la cultura arquitectónica local debió verse activado e interpelado, o al menos interesado en promover reflexiones y debates; no es un dato menor que se hayan expuesto materiales preparados al efecto (muchos de ellos inéditos) lo que permitió tomar contacto directo con piezas originales realzando el sentido de la muestra; en lo personal, estrechó lazos con los colegas europeos, la mayoría de ellos pertenecientes al CIAM, lo que le valió un reconocimiento y fortaleció su lugar como interlocutor, en tanto que frente a los colegas del ambiente nacional se elevó su posicionamiento como referente internacional. Por último, y tal vez como resultado no previsto en este sentido, el manifiesto que abre el catálogo permitió hacer explícito y poner en circulación un conjunto de ideas que condensan el pensamiento y propósitos de Williams, con una claridad conceptual y síntesis que, siendo tan escasa su producción escrita, se convierte en una fuente documental de un gran valor interpretativo.

El taller como laboratorio

*Toda mi obra y la de mi taller tiende a fijar una doctrina para nuestro país en materia de arquitectura y urbanismo*⁴⁴³

Amancio Williams

Llama la atención que Williams refiera a “su obra y la de su taller” como si se tratase de dos entidades diferenciadas, dado que es frecuente encontrar menciones acerca de su personalidad en las que se lo caracteriza a partir de una fuerte percepción auto referencial. Seguramente tendría una elevada auto estima, un factor que lo empujaba a correr los límites como prueba de sus capacidades, pero la mención a “su taller”, más allá del término posesivo, incluye una variante, la de distinguir aquello que se produce y asume como acto individual, de lo que surge como una creación conjunta. Con todo, corresponde con justicia que pueda arrogarse un lugar central, ya que fue la figura en torno a la que orbitó una gran cantidad de jóvenes arquitectos en busca de ampliar su práctica y participar de una experiencia a la que escasamente tendrían acceso de otro modo: explorar la arquitectura con el espíritu del investigador, ensayar los alcances de la experimentación y probar las posibilidades de la invención.

Leyendo el contexto en el que la frase citada fue escrita (dirigida al Ministro de Cultura de la Nación con el objetivo de solicitar un subsidio para exponer trabajos en el exterior) queda claro que la intención de “fijar doctrina” en materia de arquitectura y urbanismo era un propósito asumido, pero que sus efectos era de es-

[443]. Correspondencia de Amancio Williams al Ministro de Relaciones Exteriores y Culto. Buenos Aires, 15 de abril de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).



perar que trascendieran los límites de “nuestro país” —tal como se expresa en esa contingencia—, para instalar esos principios en un debate sin fronteras.

La estructura del taller centrado en la figura del “maestro” tenía su principal referente contemporáneo en el *atelier* de Le Corbusier, en el 35 de la rue de Sèvres, París, un sitio de peregrinación para arquitectos de todo el mundo. Las principales sedes del taller de Williams estuvieron primero en la calle Carlos Pellegrini 1248 de la ciudad de Buenos Aires y luego en la casona paterna del barrio de Belgrano, en la intersección de 11 de septiembre y Virrey Loreto, sitio que ocupó hacia 1958 después de fallecidos sus padres.

Sobre el estudio de calle Carlos Pellegrini, comentaba Jorge Gazaneo:

Aún hoy recuerdo la gran escalera al fondo, y mirando hacia un costado, una gran arcada que daba a un ambiente pintado de blanco, de 10m x 5m x 4m de altura, con suelo de pinotea lustrada y un cuadro que después fue reproducido en la tapa de la publicación argentina de la Carta de Venecia. Hacia el fondo, un amplio ventanal abría a un jardín con palmeras. En esta sala se distribuían los tableros de dibujo, iluminados con artefactos industriales. Sobre el suelo, unos contenedores de vidrio, cubos perfectos (de laboratorio de química), contenían objetos de distintas texturas junto a plantas de jardín.⁴⁴⁴

El estudio de Williams oficiaba como un espacio de producción y condensación de la cultura arquitectónica del momento y, si bien por sí mismo nunca tuvo

[444]. En: MERRO JOHNSTON, Daniel. *La casa sobre el arroyo*. Op. Cit. p. 43.

actividad académica institucionalizada, ese ámbito de trabajo era tomado como un lugar de aprendizaje paralelo a las aulas de la Facultad de Arquitectura, atrayendo a estudiantes y arquitectos motivados por el ambiente de trabajo, tal como lo recordaba Horacio Pando, quien trabajó con Williams entre 1948 y 1960:

Fui uno de los primeros alumnos de la Facultad de Arquitectura que trabajó con Amancio –creo que el primero– en momentos en que se desarrollaba el primer equipo de trabajo con Jannello y Butler. Esto sucedió en 1948, cuando Amancio tenía treinta y cinco años y ya había desarrollado varios de sus trabajos más importantes. Lo llevé poco tiempo después a Manolo Borthagaray, y al poco tiempo comenzó a circular una corriente incesante y discontinua de aprendices.⁴⁴⁵

Con estos colaboradores la actividad se distribuía entre los trabajos por encargo y las exploraciones que, derivadas de ellos o por propia iniciativa, Williams emprendía involucrando a sus ayudantes. Este segundo grupo de desarrollos más exploratorios, probablemente sería el tipo de productos que atribuía a los resultados de “su taller”, entendido como un laboratorio de ideas. La lista de allegados incluiría a Pando, Borthagaray, Jorge Butler, Jorge Gazaneo, Jacobo Saal, Helvidia “Pampa” Toscano, entre muchos otros, y algunos ocasionales que, ya con una carrera propia en marcha, se incorporaban para proyectos especiales, como Delfina Gálvez en los primeros años, el arquitecto catalán Antonio Bonet, Jorge Vivanco, César

Jannello y su mujer Colette Boccara, en los años de la década de 1960 a Emilio Ambasz, y también aportes del campo artístico tales como Tomás Maldonado, Lidy Prati o Alfredo Hlito.

La labor de proyecto se complementaba con la gestión de actividades diversas: publicaciones, exposiciones, conferencias y otros eventos, en los que la colaboración se ampliaba. El taller era un lugar por donde circulaban trabajos, ideas, libros y personas. Las ideas llegaban a veces en forma de textos, y otras veces transmitidas directamente por sus autores. Helvidia Toscano (“Pampa”) una arquitecta que ingresó al estudio muy joven y que, permaneciendo desde 1950 hasta 1968 puede contarse entre los colaboradores más fieles, al ser consultada por sus recuerdos sobre las personalidades que visitaban el lugar respondía: “...todos, todos los grandes pasaban por allí, venía Torroja (Eduardo) por ejemplo, y me lo hacía atender a mí, y yo me pasaba tres o cuatro horas con Torroja... Nervi (Pier Luigi)... Entwistle (Clive)...”⁴⁴⁶

Con frecuencia se recibían solicitudes de jóvenes arquitectos y estudiantes extranjeros, con propuestas para realizar una estadía de trabajo y aprendizaje. La respuesta dada a un joven hindú en 1950, por entonces en residencia de estudio en Chicago, es elocuente referencia de este tipo de relación:

Mi estudio no funciona como una institución comercial, como seguramente lo hacen la mayoría de los estudios en Estados Unidos. Es un centro

[445]. PANDO Horacio. Pensamiento y obra de Amancio Williams. En AAVV *Cuadernos de historia* N° 7. Buenos Aires : Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”, FADU/UBA, 1996. p. 93.

[446]. Entrevista a Helvidia “Pampa” Toscano y Jacobo Saal. Luis Müller y Claudia Shmidt, Tigre, 18 de abril de 2012.



Amancio Williams con jóvenes arquitectos en su estudio del barrio de Belgrano. Fuente: AAW.

de investigación y creación, dirigido a la realización, y no se permite ningún compromiso, concretar eso es muy difícil hoy en día. Las dificultades se incrementan aún más por la situación económica argentina que está comenzando una crisis. No obstante, hago todo lo posible para lograr algunas realizaciones.

Mi estudio está en un edificio de tres pisos en el centro de Buenos Aires. Su organización se asemeja a la de Le Corbusier, en el sentido de que cuenta con personas que estudian allí, y que hay arquitectos que ofrecen su trabajo extraordinariamente barato por el solo hecho del trabajo en sí mismo.

Por primera vez, obtuve tres buenos contratos con el gobierno para la realización de 3 hospitales. Ya comencé el primer proyecto y puedo decir que van a ser muy interesantes. Pero la inestabilidad y la inseguridad de las cosas aquí me impiden hacer arreglos monetarios con cualquiera hasta que se me haga algún pago importante.

Le propongo, si está realmente interesado en venir aquí, venir a trabajar en mi estudio sin ninguna responsabilidad de mi parte. En caso de que demuestre ser una persona eficiente y en el caso de que las obras me permitieran pagarle un salario, lo haría con gusto.

En caso de que usted venga, desearía que me envíe de antemano algunas referencias tuyas, del Instituto de Diseño, etc.

Queriendo darle una idea de las dificultades de nuestro país, le informo que probablemente tendré que mudar mi estudio de Bs. As. porque 8 im-

portantes manzanas de esa ciudad, donde se aloja mi estudio, deben ser demolidas para la Avenida 9 de julio, y prácticamente no hay lugar en Bs. As. como para trabajar ni espacio para vivir.⁴⁴⁷

En este caso se trataba del arquitecto Vanu G. Bhuta, quien de regreso a la India, entre 1956 y 1957 construiría el memorial Mahatma Gandhi en Rajghat, Nueva Delhi, mediante un concurso promovido por el gobierno.

El ambiente del estudio Williams tenía la dinámica propia del taller constituido por maestro y discípulos, y también regido por ceremonias. En distintas ocasiones tanto Jorge Gazaneo como Horacio Pando referían a una situación que proponía una experiencia ampliada, como instancia de aprendizajes diversos, que quedó grabada en la memoria de todos quienes la vivieron:

La idea de los alemanes de la Bauhaus estaba muy presente en Amancio, la idea de la obra de arte total, a tal punto que en esas horas del té, Amancio cuidaba todos los detalles [...] era todo un placer estético. Pero no era una pose, no era teatro, era una demostración de lo que debía ser el contexto de una vida lograda a través de la apreciación del diseño.⁴⁴⁸

...nada quedaba fuera de la previsión de Amancio, ni siquiera el té de las 5 de la tarde que se convertía en una especie de seminario en el que convivíamos con los grandes diseñadores. Allí nos

[447]. Correspondencia de Amancio Williams a Vanu G. Bhuta (Chicago); Buenos Aires, 6 de febrero de 1950. AAW - Carpeta 2 (1949-1953).

[448]. Citado en MERRO JOHNSTON Daniel. *La casa sobre el arroyo*. Op. Cit. p. 46.

leía cartas de Gropius, Entwistle, Malcolmson, Le Corbusier. Trabajábamos como en un convento, apartados de la historia pero a su vez, observándola rigurosamente y trabajando para ella”.⁴⁴⁹

Dos cuestiones resultan notables de esta última cita. La primera: la voluntad del maestro aplicada al fomento de la creatividad, la disciplina y la formación de sus discípulos, poniéndolos en relación directa con el pensamiento de los grandes referentes que constituían su amplia y densa trama de contactos; la segunda es en cuanto a la relación con la historia; por un lado, asumir una situación apartada del tiempo en la que el acto creativo discurría por canales propios, sin concesiones a modas o circunstancias pero aprendiendo del pasado y, por otro, la noción de estar “trabajando *para* la historia”. Williams, desde un principio, fue consciente del lugar que ocuparía en la historia futura y construyó ese sitio con perseverancia.

Como recordaría Gazaneo: “...nos reuníamos, no en un estudio, sino en un laboratorio, y esa idea radicó en todos nosotros: una arquitectura surgida de un laboratorio de reflexión, de experimentación, de prueba y error.”⁴⁵⁰

Por su parte, Francisco Bullrich, quien colaboró en los proyectos de los hospitales para la provincia de Corrientes, recuerda: “...las mesas de dibujo debían quedar acomodadas, con un plástico celeste tapábamos todos los papeles, nada debía quedar fuera de lugar, cuando nos íbamos al final del día. Entonces, si lo conocías a él, co-

nocías a Delfina, y así conocías a mucha otra gente”.⁴⁵¹

El propio Williams describe su funcionamiento en una carta de respuesta a un estudiante europeo recomendado por Beaudouin:

En vista de la excelente recomendación de su maestro y si usted decide venir, escríbame, yo podría tomarlo si en ese momento dispongo de lugar para usted en mi taller y si los trabajos me permiten pagarle un sueldo para que usted pueda vivir (sin lujo). [...]

Mi taller mantiene una línea de extraordinaria pureza, la transacción no existe, está dedicado a la investigación científica y a la realización de ella con arte. Esto significa que no hay holgura económica, sin embargo esa conducta científica del taller le está dando grandes posibilidades.⁴⁵²

Pero para algunos de ellos esa experiencia podía resultar difícil de transferir al ejercicio de la profesión en “la normalidad” de la vida ordinaria. A ese distanciamiento refería Pando al relatar su propia vivencia:

Después, al dejar el taller, al dejar ese nivel de excelencia, me costó mucho acomodarme a la realidad cotidiana. Tuve que adecuar todas esas cosas que en algún momento pensé que podían haber sido perniciosas para mí, que era un nivel

[449]. Citado en MERRO JOHNSTON Daniel. *El autor y el intérprete*. Op. Cit. p. 43.

[450]. Citado en MERRO JOHNSTON Daniel. *La casa sobre el arroyo*. Op. Cit. p. 46.

[451]. SHMIDT, Claudia y ADAGIO, Noemí. Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años. (Entrevista del 11 de julio de 2011). En ADAGIO, Noemí (ed.) Antología. *La biblioteca de la arquitectura moderna: Argentina 1929-1963*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2012. p. 358

[452]. Correspondencia de Amancio Williams a Henry Seljak (Francia). Buenos Aires, 16 de marzo de 1951. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

demasiado elevado, demasiado intelectual, demasiado internacional, demasiado bueno, y que no daba para mis posibilidades en la práctica real de las veinticuatro horas del día.⁴⁵³

¿Realmente se podía ser “demasiado” elevado, “demasiado” bueno, “demasiado” internacional, como para no tener cabida en el espacio productivo de la arquitectura en Argentina? Visto desde otra perspectiva, ¿escapaba Williams a una realidad que prefería fijar un estándar medio de aceptable conformidad, para refugiarse en su propia concepción de la creación arquitectónica? Una posible respuesta podría encontrarse en la opinión de Graciela Silvestri:

El peligro de la exactitud olímpica está representado por Amancio Williams, cuya obra debiera constituir una lección: la exquisitez de sus trabajos tempranos aparece velada por su negativa a enfrentar el mundo real.

Esto no sólo afecta la posibilidad de construcción de los proyectos; afecta en la larga duración la propia “obra”.⁴⁵⁴

Es posible entonces que Williams, en la obsesiva búsqueda de la perfección, haya experimentado una deriva que gradualmente lo alejó de la concreción de muchas ideas. Pero también cabría plantear otra pregunta: ¿no sería que su lugar en la historia tendría que estar junto a aquellos como Boullée, Ledoux, e incluso Buckminster Fuller, entre otros de dificultosa inserción en sus contextos? Visto desde esa perspectiva, su labor resultó más productiva para la cultura arquitectónica (ya no

solo en Argentina) desde el lugar de la invención, de la experimentación, de la obsesión por llevar el proyecto hasta un horizonte difícilmente accesible en su momento, que si se hubiera adaptado a las condiciones del medio a cambio de construir a gran escala.

Amancio Williams construyó un espacio propio al que puso en circulación en múltiples relaciones: con expresiones del campo del arte, con la cultura arquitectónica local e internacional y con el mundo de la técnica. Esa ecuación elaborada y sostenida por su talento y por una permanente actitud inventiva, le permitió destacarse como un referente insoslayable de la arquitectura moderna; si sus proyectos son prueba de ello, también lo son las representaciones de los mismos, sus láminas, fotografías, fotomontajes, documentos que registran un modo de ver, de pensar y de actuar.

Por un lado podemos considerar que Williams como arquitecto produjo “invenciones”, pero también por otro es posible decir que con ellas “intervino” en su contexto: aportando propuestas arriesgadas que produjeron formas nuevas, ofreciendo soluciones originales, explorando posibilidades inesperadas, cumpliendo un rol activo de promoción y difusión de sus ideas y las de hombres como él, empeñados en “crear, inventar, descubrir”, ilusionados con transformar el mundo y empujar más allá el horizonte de la disciplina. Tales in(ter)venciones debían ser transmitidas mediante un lenguaje visual correspondiente: el análisis de las láminas, montajes y fotografías permite inferir que, además, fueron acciones inscriptas en coordenadas estéticas cuidadosamente seleccionadas y alineadas con sus convicciones; en sus propias palabras: “época nueva - formas nuevas”.⁴⁵⁵

[453]. PANDO, Horacio. En BOGGIO VIDELA, Juan (Coord.). Op. Cit. p. 85.

[454]. SILVESTRI, Graciela. El primero entre los carpinteros. Notas sobre las relaciones entre técnica y arte desde la mirada del arquitecto. En *Revista de Arquitectura* (225): 131. Buenos Aires : junio de 2007.

[455]. WILLIAMS, Amancio. Catálogo de la exposición “arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo”. Op. Cit. p. 1.

Fotografías: más que un registro

Recordar los estudios de ingeniería y la actividad como piloto aeronáutico de Williams no resulta anecdótico, sino que revela un interés central en su matriz de pensamiento: la cuestión técnica. Ambas ocupaciones fueron aproximaciones al mundo de la técnica moderna, de los materiales, las estructuras, de la funcionalidad de las formas y de la mecánica. Por su parte, la aviación aportó unas experiencias que por entonces no estaban al alcance de muchos, contribuyendo a ampliar sus percepciones del espacio, los puntos de vista, la mirada sobre el territorio y la ciudad desde las alturas.

Su afición por los aparatos que surgían al ritmo de los avances técnicos y el goce estético por las imágenes complementaban y en un *hobby* de características plenamente modernas: la fotografía. No solo practicaba la toma fotográfica con frecuencia sino que lo hacía con conocimiento técnico y una mirada entrenada.⁴⁵⁶

Pero, del mismo modo en que —consciente de sus limitaciones como dibujante— encargaba sus láminas de presentación a colaboradores calificados, algo similar sucedía con las fotografías destinadas a ser publicadas. La “Casa sobre el arroyo”, por ejemplo, fue fotografiada por Grete Stern⁴⁵⁷ y más tarde por Ricardo Aronovich;⁴⁵⁸

también son conocidos sus propios retratos tomados por Horacio Cópola. Así, tanto la obra como el autor fueron fotografiados por los mayores exponentes de la vanguardia fotográfica en el país, con los que Williams además tenía amistad y trato frecuente.

Para referir a sus propias habilidades como fotógrafo, es posible acudir a la serie realizada en julio de 1948 en la provincia de Corrientes, ejemplificada mediante una selección de cuatro imágenes.

Las fotografías fueron tomadas con un propósito, en principio, utilitario. Sin embargo los resultados ofrecen mucho más que una sencilla y simple descripción de los lugares visitados. Como afirma Boris Kossoy, “cualquiera sea el asunto registrado en la fotografía, esta documentará también la visión del mundo del fotógrafo”,⁴⁵⁹ y las fotografías tomadas por Williams son elocuentes.

El motivo que llevó al arquitecto hasta algunas localidades del interior del territorio provincial (Mburucuyá, Esquina, Curuzú Cuatiá), se encuentra en el encargo para proyectar los tres hospitales que debían ser localizados en esas poblaciones.

Las bases de contratación de esos equipamientos de salud encargados por el Ministerio de Salud Pública de la Nación (distribuidos en distintas provincias con proyectos de diversos arquitectos), comprometían a los proyectistas a participar en la elección de los emplazamientos. Hacia allí partió Williams equipado con su cámara Rolleiflex y obtuvo una serie de imágenes que le resultarían útiles para el reconocimiento del terreno y su posterior análisis a la hora de tomar decisiones. Pero a la vez muchas de ellas dan cuenta

[456]. Véase: MÜLLER, Luis. Ver y mostrar. Planos, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966). En: *Anales* (45): 215-230. Buenos Aires, IAA FADU UBA, 2015.

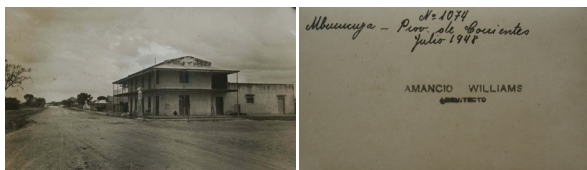
[457]. Véase: *La arquitectura de hoy* [2]: 73-89. Kraft. Buenos Aires : febrero de 1947.

[458]. MÜLLER, Luis. Entrevista a Helvidia Toscano, Jacobo Saal y Claudio Williams. Tigre, Argentina, 21 de octubre de 2010. En la ocasión Jacobo Saal lo menciona como “Armando Aronovich”, (probablemente por un fallo de la memoria), aunque hecha la consulta se verificó que se trata de Ricardo Aronovich (Buenos Aires, 1930-*), director de fotografía que a lo largo de su carrera internacional ha trabajado con algunos de los más prestigiosos directores cinematográficos.

[459]. KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires : La marca, 2001. p. 42.



Amancio Williams. Fotografía, Pcia. de Corrientes, 1948.
Fuente: AAW.



Amancio Williams, fotografía. En el reverso se lee: "Nº 1085. Casa de 2 pisos - Itatí - Prov. de Corrientes julio 1948".
Fuente: AAW.

de información relevante sobre las poblaciones, sus habitantes, modos de vida, costumbres y paisajes, con aguda percepción y refinamiento estético.

Todas las fotografías correspondientes a esa serie son blanco y negro y están anotadas en su reverso con la leyenda "Corrientes. Julio de 1948", a la que ocasionalmente se agrega una información concreta de localización, o algún detalle de interés. Algunas, incluso, presentan anotaciones sobre la misma fotografía, con indicaciones referidas al sitio fotografiado.

Una de ellas llama la atención porque se aleja del propósito descriptivo para dar paso a la actitud contemplativa ante un paisaje que, en términos de la historia del arte, podría calificar en la categoría de "lo sublime": el campo de la imagen está dividido entre cielo y tierra por una línea de horizonte ubicada algo más abajo del centro; así, el primer plano del territorio vacío destaca su horizontalidad mientras una oscura línea de árboles bajos establece la mediación con un cielo empastado, cargado de nubes y una iluminación dramática.

Más allá de la fuerte carga expresiva de la toma, pueden inferirse algunos aspectos que impactaron al arquitecto imaginando la situación de sus proyectos: la soledad y aislamiento de aquellos parajes, la llanura inabarcable y la omnipresencia del cielo, condiciones que, en conocimiento del clima de la región, subtropical, con fuertes lluvias y sol inclemente en el verano, eran factores que sin duda debían ser controlados por sus arquitecturas.

La imagen del centro de la localidad de Mburucuyá da cuenta de la condición rural de estas localidades: una gran plaza apenas insinuada por árboles bajos, la presencia dominante de la iglesia (detrás de cuya línea de fachada no se insinúa mayor prolongación de la traza urbana), amplias calles de tierra removida y

las huellas marcadas por los carros. El primer plano muestra una carreta tirada por bueyes (en otra toma similar se puede apreciar que se trata de un tiro de tres yuntas), el punto central es ocupado por un jinete que se aleja al paso y el sector derecho de la imagen contiene dos datos de interés: un paisano vestido a la usanza tradicional y una galería que cubre la vereda ocupando todo el frente de la manzana.

En suma, una población de condición humilde, relativamente aislada y escasamente dinámica. Allí se conjugaba la esencia del ambiente cultural al que debían responder los hospitales aportando no solo salud pública sino también modernización, aspecto que apenas se hace presente mediante la línea eléctrica que atraviesa la calle, sosteniendo la única lámpara que ilumina el sector. Obviando ese detalle, la escena bien podría representar el mismo lugar un siglo antes.

En la serie hay un motivo que capta la atención del arquitecto devenido fotógrafo y que aparece reiteradamente: las galerías, que ocupan un centro de interés inocultable: en ese dispositivo arquitectónico tradicional se cifra la clave de interpretación para obtener el registro adecuado en la nueva arquitectura a proyectar, la adaptación de lo construido por el hombre a través de siglos como protección y su relación con el clima de la región.

La galería, como puede verse en la imagen que muestra un cruce de calles, es omnipresente, recorre toda la extensión de la esquina y ofrece la posibilidad de circular a cubierto en todo su largo, proveyendo también amarras donde atar los caballos. De construcción sencilla, pies derechos de madera y techos de tejas, se constituye en un lugar de sociabilidad, negado por las "construcciones modernas" que asoman esporádicamente, como esa casa "a la italiana" que se implanta enfrente en una

ochava despojada, pero que seguramente tendría sus propias galerías hacia el patio interno.

Finalmente, la última imagen seleccionada nos interpela por sus contrastes en una doble clave: el contraste entre la luz y la sombra en un claroscuro intenso, y el contraste entre la tradición y los “tiempos modernos”, expresados por la galería y los hombres a caballo por un lado y, por otro, un automóvil “último modelo” circulando en sentido contrario y en dirección hacia una “casa moderna”, concentrados en sectores definidos por las columnas del pórtico.

Era esa difícil conjunción la que debía integrar Williams en sus proyectos, que resolvió dando a sus hospitales todos los atributos de una arquitectura de su tiempo, moderna sin concesiones, pero en la que reinterpretó las galerías tradicionales a través de una invención: las “bóvedas cáscara” con las que pensaba cubrir los edificios con un techo alto que, controlando la incidencia del sol y posibilitando la libre circulación del aire, permitiera generar un “medio clima”, como gustaba referir el arquitecto a tal condición.⁴⁶⁰

[460]. MÜLLER, Luis y SHMIDT, Claudia: entrevista a Helvidia Toscano y Jacobo Saal (Cit.). La expresión “medio clima” fue referida por “Pampa” Toscano en referencia al modo en que Williams aludía a dicha situación.



Amancio Williams, fotografía. En el frente se lee: “Creo que esto es aproximadamente el 68. Plano municip. Esquina” y en el reverso, “1095 Prov. Corrientes, Esquina. julio 1948 Terreno S.P.N. “. Fuente: AAW



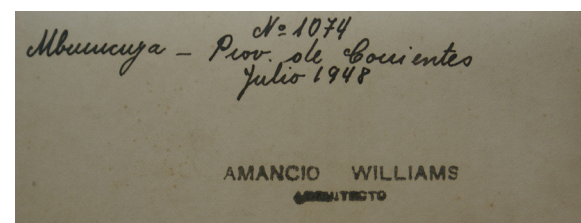
Amancio Williams. Fotografía. Plaza de Mburucuyá (diferentes tomas), Prov. de Corrientes, 1948. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Fotografía. En el reverso se lee: “Nº 1071. Mburucuyá - Prov. de Corrientes Iglesia julio 1948”. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Fotografía. En el reverso se lee: "1087. julio de 1948. Itatí - Prov. de Corrientes. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Fotografía. En el reverso se lee: "1074 Mburucuyá - Prov. de Corrientes - julio de 1948". Fuente: AAW. Debajo del sello, en el ángulo inferior derecho, a lápiz se inscribe "N.V", por Nueva Visión. La imagen fue reproducida en el núm. 9 (1957), de la revista, en el artículo "Tres hospitales en la provincia de Corrientes, para mostrar las galerías como motivo de la arquitectura local. El epígrafe dice: "Una típica vereda-galería en la provincia de Corrientes". p. 12.



Amancio Williams. Fotografía. Calle de Mburucuyá con galerías. Prov. de Corrientes, 1948. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Fotografía. Esquina de Mburucuyá con galerías, dos tomas diferentes. Prov. de Corrientes, 1948. Fuente: AAW.

Conexiones. Una estética de lo concreto

El arte concreto es un arte de INVENCIÓN.

(Tomás Maldonado, 1946)⁴⁶¹

*creación, invención, descubrimiento, palabras
maravillosas que designan hechos maravillosos.
crear, inventar, descubrir: funciones, las más nobles
de los hombres.*

(Amancio Williams, 1949)⁴⁶²

Amancio Williams se situó en un lugar propio, construido a semejanza de sí mismo. Mejor dicho, fue el creador de su imagen, elaborada pacientemente con la misma dedicación que aplicaba a sus trabajos. Construyó un mundo propio, de formas, ideas, relaciones, representaciones. En ese mundo procuró interlocutores con quienes compartir inquietudes y ampliar horizontes.

Sin pretender forzar paralelismos ni lecturas lineales (y reconociendo que tanto la especificidad disciplinar de la arquitectura como del arte poseen métodos, prácticas y resultados que les son propios) en este caso se trata de considerar la obra de Williams en tanto producción referida al ambiente cultural y al clima de ideas en que se inscribe y, en particular, su proximidad con la idea de “invención” impulsada por el grupo de artistas concretos (Tomás Maldonado,

Lidy Prati, Alfredo Hlito, Edgar Bailey, entre otros]. Procurando iluminar aspectos que hacen evidentes sus búsquedas personales mediante un permanente proceso de exploración e invención, y poniendo foco sobre este registro particular de la representación arquitectónica, se hace notar que posiblemente Williams haya elaborado algunas ideas desde una mirada matizada por su relación con este grupo de artistas. La correspondencia entre ciertos términos de los procesos creativos sería señalada por Liernur:

...la búsqueda de un método común al arte y los productos del diseño basados en un manejo objetivo de los datos técnicos sin ningún tipo de ilusión aplicada o de componentes externas alcanzaría su expresión más aguda en el trabajo de Amancio Williams.⁴⁶³

Tanto la acción de Maldonado como la de Williams son una muestra del intenso momento que atravesaba la producción cultural en el país, movilizada por actores con una clara vocación internacionalista, tal como lo describe María Amalia García:

“los artistas que promovieron el arte concreto articularon sus proyectos como agentes activos de la transformación cultural de los países latinoamericanos durante la segunda posguerra: involucrarse y transformar la vida del hombre moderno fueron prioridades en sus programas”.⁴⁶⁴

[461]. MALDONADO, Tomás: “Los artistas concretos, el “realismo” y la realidad. En *Arte Concreto Invención* N° 1, Buenos Aires, agosto de 1946.

[462]. WILLIAMS, Amancio: Catálogo de la exposición *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*. Op. Cit. p. 1.

[463]. LIERNUR, Jorge F. *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. 1a. ed. Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2008. p. 231.

[464]. GARCÍA, María A. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires : Siglo veintiuno, 2011. pp. 17-18

Como se ha visto, en la exposición “Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo” el montaje y la puesta tipográfica del catálogo tuvieron diseño de Tomás Maldonado, y el mismo Williams escribió un breve manifiesto al modo de una poesía concreta en el que, como muestra el fragmento citado a continuación, señalaba rumbos para transformar la realidad a través de la invención:

crear nuestra época.
ordenarla hacia el bien.
permanente preocupación.
crear nuestra época en orden al bien, implica
en cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en
correcta relación con la materia y técnica; en
cuanto al
fin: la dirección hacia lo permanente y la perfección.
época nueva - formas nuevas.⁴⁶⁵

Estas menciones resultan útiles para poner en perspectiva algunos aspectos que hacen al interés de las hipótesis planteadas: la estrecha relación que sostuvieron Williams y Maldonado en esos años, y la sintonía con algunas convicciones y formas presentes en el ideario del grupo Arte Concreto - Invención, tuvieron paralelismos que permite ubicarlos como expresiones coetáneas y afines.

En 1948, en que están reunidos en torno a la preparación de la exposición “Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo”, Amancio Williams tenía 35 años, Tomás Maldonado 26. Esos nueve años de diferencia si bien no marcaban una distancia generacional, eran suficientes para otorgar una diferente consideración

inicial para la posición de ambos: la carrera profesional de Williams, a pesar de su juventud, se encontraba en un franco proceso de consolidación, en tanto que la de Maldonado, que se había iniciado precozmente, comenzaba a despegar con ímpetu.

En aquel momento los matrimonios constituidos por Maldonado con Lidy Prati (artista y también integrante de Arte Concreto Invención) y el de Williams con Delfina Gálvez, consolidaron una amistad que se tradujo en una actitud de apoyo al joven Maldonado, deseoso de abrirse al mundo.

En ocasión del primer viaje del artista a Europa, en 1948, Williams escribió para presentarlo al influyente historiador suizo Sigfried Giedion, quien además de ser el primer Secretario General de los CIAM había afianzado su predicamento mediante el impacto teórico causado por la publicación del libro *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, editado en 1941. La carta de Williams decía:

Ahora tengo la oportunidad de hacerle llegar esta carta a través de los buenos oficios del señor Tomás Maldonado, joven pintor moderno que tiene mucho talento y fue a Suiza e Italia para hacer contacto con artistas modernos. Estará muy feliz de conocerle. Lleva a Europa sus trabajos para darlos a conocer, espero que los encuentre de interés.⁴⁶⁶

Fueron diversas las colaboraciones mutuas y recomendaciones por parte de ambos. Williams abrió oportunidades a Maldonado en el campo del diseño gráfico encargándole el trabajo para la exposición, o



Portada y primera página de la revista *Arturo* núm. 1. Buenos Aires, Verano de 1944.

[465]. WILLIAMS, Amancio. *Catálogo*. Op. Cit. p. 1.

[466]. Correspondencia de Amancio Williams a Sigfried Giedion (Zurich). Buenos Aires, 21 de marzo de 1948. AAW - GE Carpeta 2 (1948-1950).



Portada de la revista *arte concreto* núm. 1. Buenos Aires, agosto de 1946.

recomendándolo para realizar la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura en 1948. Francisco Bullrich contó, con gracia y buena memoria, el episodio en que conoció a Maldonado a instancias de Amancio Williams. Decía Bullrich:

Yo era secretario de actas de la comisión del *Centro de Estudiantes de Arquitectura*. En tal carácter publiqué el primer boletín del CEA [...] Ese boletín lo imprimí en Lanús (en una imprenta de barrio) con los pocos pesos que me dieron para hacerlo y se lo llevé a Amancio Williams que en ese momento estaba desarrollando los planos de la casa Curutchet y donde trabajaban dos amigos míos (Eduardo Polledo y Juan Manuel Borthagaray) [...] Amancio me dijo que estaba todo muy bien, pero que era un boletín parroquial, que así no podía ser, y me sugirió ir a ver a Tomás Maldonado, me dio su teléfono y fui a verlo a su casa de calle Evaristo Uriburu. Me recibió un gigante, alto, rapado, negro y además vestido de negro. Me dijo que la gráfica moderna era otra cosa, bla, bla... Y nos pusimos de acuerdo con otros amigos, Polledo, Baliero, Alfredo Casares y Borthagaray en que iríamos una vez por semana a la casa de Maldonado y su mujer Lidy [Prati], quien también era una artista del grupo concreto, y con la que fuera mi mujer, Alicia Cazzaniga. Hacíamos reuniones, llevábamos empanadas... y allí lo conocimos a Alfredo Hlito, Enio Iommi y otros miembros del grupo concreto que en el 1948 hicieron una importante exposición en la Galería *Van Riel*.⁴⁶⁷

[467]. SHMIDT, Claudia y ADAGIO, Noemí. Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años. (Entrevista del 11 de julio de 2011). En ADAGIO, Noemí (ed.) *Antología. La biblioteca de la arquitectura moderna*. Op. Cit. p. 352-354.

El relato de Bullrich reseña la estrecha vinculación personal de un pequeño círculo de arquitectos y artistas en una instancia germinal, que poco tiempo después se desarrollaría en diferentes campos del diseño, la edición, el arte, la arquitectura constituyendo, en distintos agrupamientos, algunas de las experiencias más relevantes de la cultura de Argentina en la época de la posguerra. Una década más tarde, en 1959, el arquitecto Williams sería invitado para dictar conferencias en la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm en la que el artista, diseñador y teórico argentino estaba ya instalado como docente y en la que escalaría posiciones hasta llegar a ser su director.

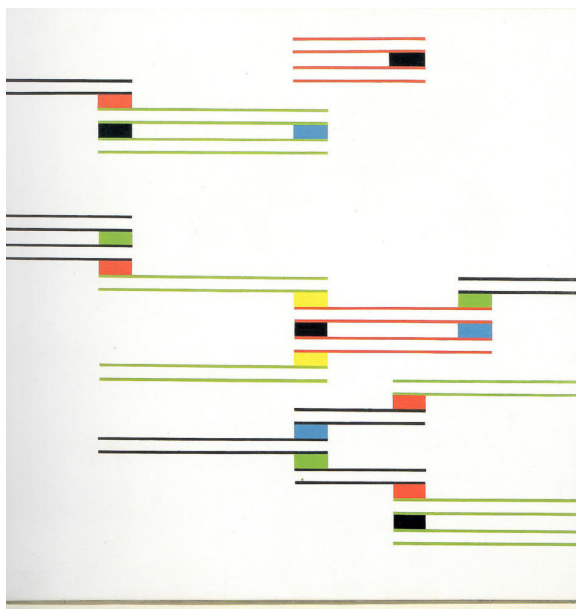
En junio de 1955, a instancias del aviso dado por Williams sobre sus intenciones de viajar a Estados Unidos y Europa, y desarrollar una experiencia en la escuela, Maldonado da una respuesta que permite aproximarnos a la lógica interna de la institución:

he conversado con bill sobre su proyecto de visitar ulm y también sobre su propuesta de realizar en la escuela algunos estudios de investigaciones estructurales. en principio, su idea nos interesa. con todo, sería necesario que usted nos hiciese algunas aclaraciones complementarias a efectos de poder apreciar los alcances y real naturaleza de esos estudios e investigaciones. la inauguración oficial de la escuela será el 17 de setiembre: una gran fiesta internacional de la cultura progresista. tal vez, estando ya en europa, usted se podría hacer una corrida hasta ulm para esa fecha. en esa ocasión, nosotros podríamos conversar personalmente sobre su idea. preveo algunas dificultades para su realización, pero no es difícil que ellas podrían ser salvadas. la principal de ellas: la

escuela no ve en general con simpatía las investigaciones encaradas con un criterio puramente experimental, es decir, sin guardar relación con un caso concreto. esto no quiere decir que la escuela sea adversa a **todo tipo** de investigación que no tenga un objetivo inmediato — esto sería un pragmatismo estrecho que nosotros somos los primeros en condenar —, la verdadera causa de esta actitud es la necesidad de no comprometer **de entrada** nuestros medios financieros y nuestra organización con investigaciones que, aunque de vital importancia, no contribuyen a una solución inmediata de nuestros problemas pedagógicos más urgentes. por el momento, a nosotros nos interesaría más que usted se viniese por aquí dos semanas y desarrollase, junto con los estudiantes, un tema teórico-práctico. no obstante, esto no implica necesariamente que su propuesta [estudios sobre estructuras] no nos interese o que usted deba desde ya retirarla. escribame usted otra vez, precisándome más detalles sobre su idea. además, nosotros estamos muy interesados en saber si en el curso de esas clases o experimentos usted podría hablar alemán. si mal no recuerdo creo que usted podía hablar bien alemán o casi; infórmeme sobre esto también.⁴⁶⁸

Hacia fines de julio Maldonado volvería a escribir ofreciendo una propuesta concreta, la de dar en Ulm un curso de arquitectura desde mediados de octubre, ocupando todo el mes de noviembre y, eventualmente, parte de diciembre. Requiriendo confirmación de su aceptación, consulta a Williams si estaría dispuesto,

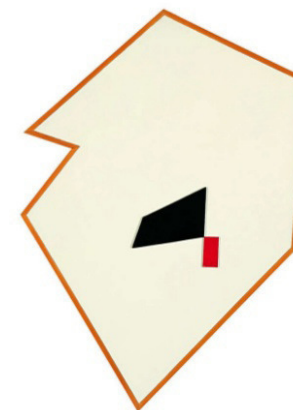
[468]. Correspondencia de Tomás Maldonado a Amancio Williams. Ulm, 14 de junio de 1955. AAW - GR Carpeta 4 [1955-1957]. Nota: se respeta puntuación y uso de minúsculas del original.



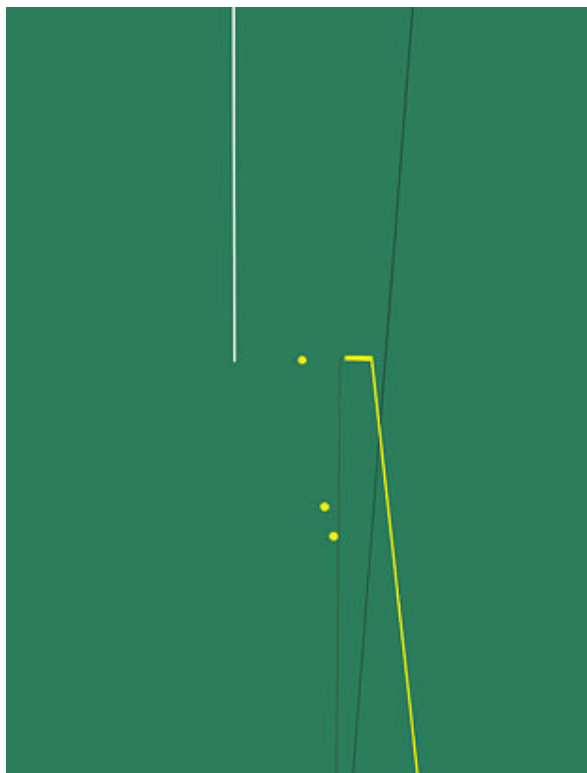
Alfredo Hlito: "Ritmos cromáticos II" (1947). Fuente: GRADOWZCYK, Mario y PERAZZO Nelly (Coord.). *Abstract art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*. New York : The Americas Society, 2001. p. 111.



Lidy Prati, "Concreto" (1945). Fuente: GRADOWZCYK, Mario y PERAZZO Nelly (Coord.). Op. Cit. p. 122.



Tomás Maldonado, sin título (1945). Fuente: GRADOWZCYK, Mario y PERAZZO Nelly (Coord.). Op. Cit. p. 115.



Tomás Maldonado, sin título (ca. 1946). Fuente: GRADOWZ-CYK, Mario y PERAZZO Nelly (Coord.). Op. Cit. p. 116.

solicita aproximar un tema para el curso y, refiriendo a los aspectos prácticos aclara que “la escuela, al menos hasta que la construcción del edificio no esté terminada, no paga los costos de viaje de los profesores invitados del exterior”.^[469] De todos modos, agrega que la escuela asegura el alojamiento en su propio edificio y que “retribuye la colaboración con honorarios bastante estimables”.^[470] Finalmente añade otra aclaración: “en mis anteriores cartas, olvidé de decirle de que la información de que yo he sido nombrado vicedirector de la escuela no es exacta. yo soy aquí director del curso fundamental y con eso ya tengo bastante tarea y preocupaciones.”^[471]

La invitación no prosperó. En los meses solicitados Williams estuvo en gira por Estados Unidos, invitado por el Departamento de Estado de aquel país, oportunidad en que conoció, entre otros, a Walter Gropius, Mies van der Rohe y Reginald Malcolmson (quien estaba desarrollando su proyecto de ciudad lineal, que de algún retomará en la década de 1970 colaborando con el que Williams denominó “La ciudad que necesita la humanidad”); la estadía, que duró varios meses, incluyó conferencias y exposición en Harvard, MIT, IIT, Stanford y otras universidades e instituciones de prestigio. Finalmente, la visita a la HfG de Ulm se concretaría en 1959.

Si la relación con Maldonado tuvo estas derivaciones, otras contribuciones de integrantes de Arte Concreto-Invención en la labor de Williams inclu-

yeron a Nélida Fedullo —realizando propuestas para intervenir cromáticamente los lucernarios de los hospitales que se estaban proyectando para Corrientes (1948-1951)— y la participación de Lidy Prati en el diseño del equipamiento del Pabellón Bunge y Born de 1966. En vista de ello, no resulta arriesgado proponer que, en algunos aspectos, pueda inferirse que esta interacción alimentó las propias búsquedas y convicciones de Williams en un proceso de asimilación.

Un factor común y aglutinante en este colectivo resultó ser la figura de Max Bill, que atrajo la atención de artistas y arquitectos, propiciando la emergencia de un incipiente campo para el diseño en el país. Es bien conocido que el camino de síntesis señalado por Bill y su concepto de “buena forma” (*gute form*), en Argentina tuvieron una fuerte presencia y aceptación siendo Tomás Maldonado el principal interlocutor y referente. Los textos y trabajos de Bill tuvieron amplia difusión: se publicaron en *nueva visión* (dirigida por Maldonado), *Ver y Estimar* (publicación dirigida por Jorge Romero Brest), “Mirador” (revista en la que participaba Antonio Bonet), *Revista de Arquitectura* (órgano de difusión de la Sociedad Central de Arquitectos) y “Nuestra Arquitectura”, entre otros medios.

Alejandro Crispiani reproduce una cita de Max Bill fechada en 1952 en la que, refiriéndose a la forma, expresaba: “...el resultado de la cooperación entre la materia y la función, en vista de la belleza y la perfección.”^[472]

[469]. Correspondencia de Tomás Maldonado a Amancio Williams. Ulm, 26 de julio de 1955. AAW - GR Carpeta 4 (1955-1957). Nota: se respeta puntuación y uso de minúsculas del original.

[470]. *Ibíd.*

[471]. *Ibíd.*

[472]. CRISPIANI, Alejandro. Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención. Argentina y Chile, 1940-1970. Buenos Aires : UNQ / Prometeo, 2011. p. 325

La sintonía con la declaración de Williams de 1949 en el pasaje que dice “en cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica; en cuanto al fin, la dirección hacia lo permanente y la perfección”⁴⁷³ es notable y elocuente. Como se puede inferir, para Williams no hacía falta mencionar la función ni la belleza, daba por sentado que una arquitectura que no funcionara correctamente no era buena arquitectura, así como que la belleza debía serle un atributo inherente: concibe la forma como invención en una adecuada relación materia-técnica para concluir, al igual que Bill, en el anhelo de la perfección.

Del análisis de la correspondencia entre ambos se puede deducir que Williams inició su relación con Bill mediante una carta en 1950 con motivo de solicitarle una pasantía de estudio para una discípula suya, en su introducción le manifestaba: “No le conozco personalmente, pero lo conozco a través de sus obras, que considero extraordinariamente bellas y de enorme importancia para nuestra época.”⁴⁷⁴

Una vez iniciado el intercambio de correspondencia, que se prolongó hasta bien avanzada la década de 1980, mutuamente se referían novedades de sus trabajos y publicaciones, intercambiando opiniones, ideas y comentarios. En ocasión de publicarse un extenso informe sobre los trabajos de Williams en *Zodiac*, la prestigiosa revista fundada por Adriano Olivetti, Bill escribió en la introducción:

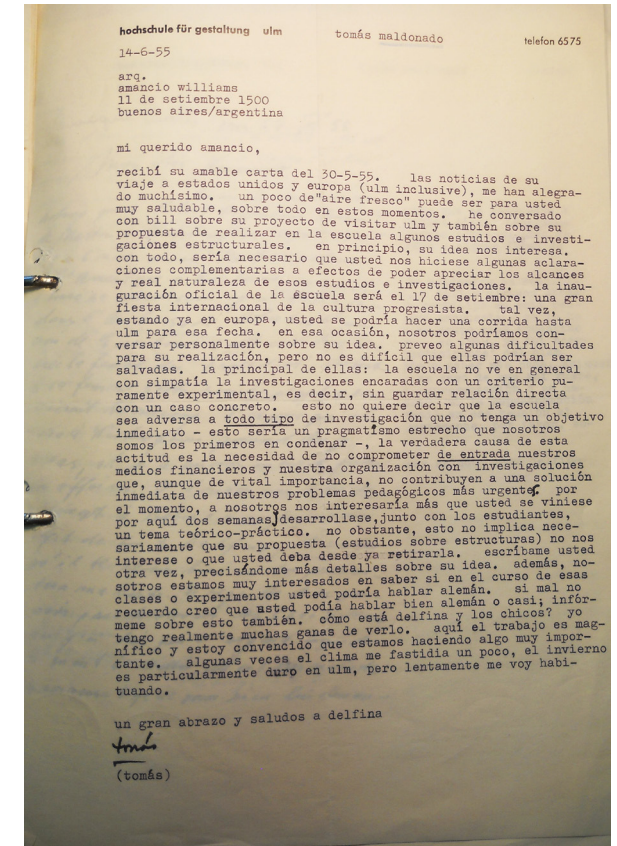
Así como los opuestos se atraen, estoy fascinado por las estructuras arquitectónicas de Amancio

Williams. Siento lo mismo cuando contemplo las construcciones de Mies van der Rohe y Philip Johnson: estoy abrumado por una sensación de asombro ante tanta perfección arquitectónica, ante la creación de formas nuevas, que a veces parecen ser un fin en sí mismas.

Aún cuando esta visión tiene motivaciones técnicas, logra una perfección que recuerda a los proyectos de Konrad Wachsmann (aún no realizados, lamentablemente).

En el plano estético me emociona la concepción arquitectónica de Amancio Williams, aún cuando, personalmente, no me inclino por la idealización y prefiero soluciones más humanas y funcionales. Sin embargo, cuando la idealización adquiere un alto grado de sabiduría y conciencia responsable como sucede en los trabajos de Amancio Williams, entonces las estructuras toman un valor adicional como fieles ejemplos de una concepción que aspira a la pureza clásica con nuevos significados.⁴⁷⁵

[475]. BILL, Max. The work of Amancio Williams. *Zodiac* (16): 36. Milano, Edizioni di Comunità, 1966.



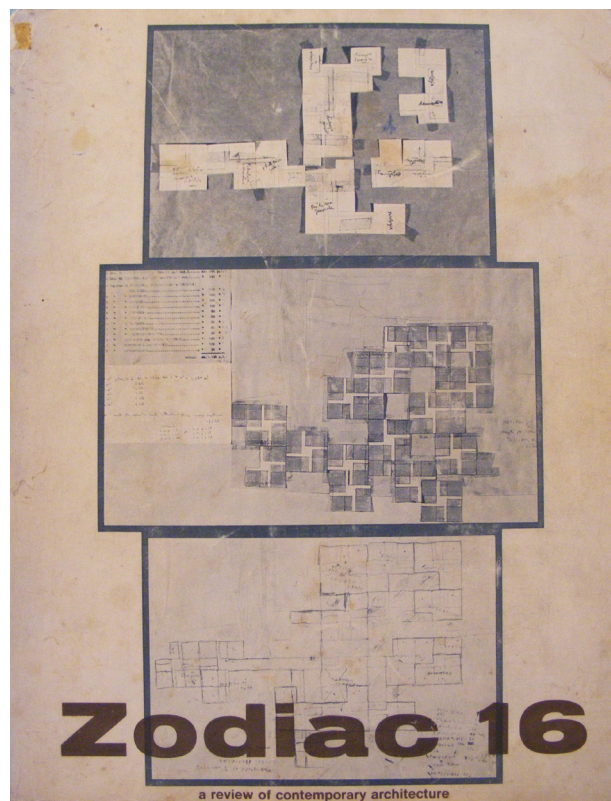
Carta de Tomás Maldonado a Amancio Williams. Ulm, 14 de junio de 1955. Fuente: AAW.

[473]. WILLIAMS Amancio. Catálogo, Op. Cit. p. 1

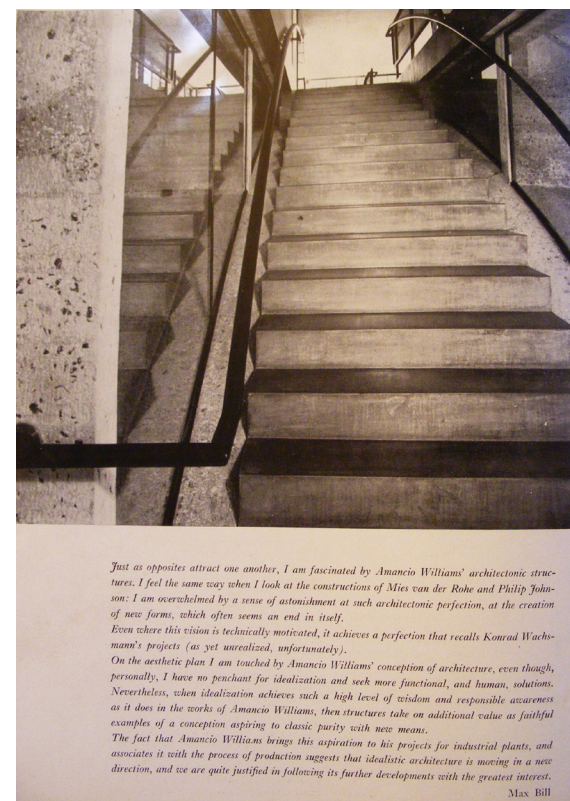
[474]. Correspondencia de Amancio Williams a Max Bill. Buenos Aires, 2 de enero de 1950. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).



Max Bill: El pensamiento matemático en el arte de hoy. *Nuestra Arquitectura*, núm. 309, mayo de 1955. p. 142143.



Zodiac núm. 16 (1966). Presentación de Amancio Williams por Max Bill. p. 36



Incursiones. Diseño de objetos

INVENTAR objetos concretos que participen de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuven en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar: Esa es la finalidad perseguida por el invencionismo.

(Edgar Bayley, 1945)⁴⁷⁶

Los problemas de la arquitectura y la ciudad ocuparon de Williams todo su tiempo y, ocasionalmente, incurrió en el diseño de objetos; como muchos arquitectos, incursionó en ese campo, aunque lo hizo esporádicamente y sin mayores consecuencias. Probablemente el desarrollo más avanzado haya sido el sillón desarmable, fechado en 1943 y concebido como una “versión moderna de un mueble popular”. El mueble consta de elementos estructurales de madera que se unen por encastre y se mantienen mediante la tensión que proporcionan las tiras y superficies de cuero que, además de constituirse en respaldo, posabrazos y asiento, contribuyen estructuralmente ajustando el conjunto.

Es posible que, motivado por la repercusión que estaba teniendo el sillón diseñado por Bonet, Kurchan y Ferrari presentado en 1940, se haya orientado hacia la revisión de un modelo popular (como lo hicieran aquellos con el BKF y la silla “tripolina”), pero a diferencia de aquel, en este caso el resultado era desarmable y posible de contener en un embalaje mínimo, es decir, un diseño conceptualmente distinto a la exitosa “Butterfly”, como también se conocía a la silla de Ferrari Hardoy. Lo cierto es que, a pesar de haber enviado

ejemplares a Europa (a Bloc, Entwistle, Le Corbusier, entre otros) y contactar con la firma Knoll que, aunque se interesó en su producción, no llegó a establecer acuerdos para una producción masiva.

La primera referencia del diseño había llegado a la firma norteamericana a través de Paul Lester Wiener:

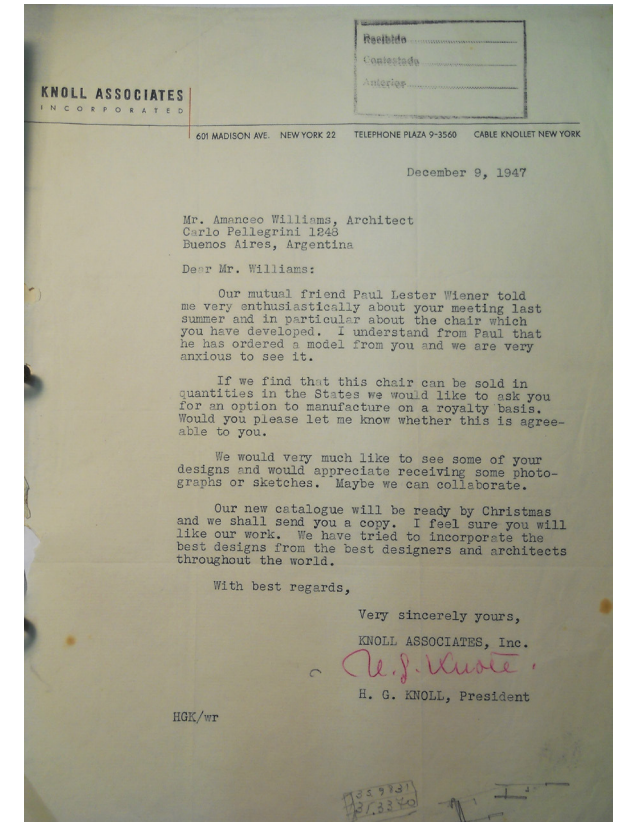
Nuestro común amigo Paul Lester Wiener me contó con mucho entusiasmo acerca del encuentro que tuvo con usted el verano pasado y, en particular, sobre la silla que ha desarrollado. Entiendo por Paul que él le ha ordenado un ejemplar y estamos muy ansiosos de verlo.

Si encontramos que esta silla se puede vender en cantidades en los Estados Unidos, nos gustaría pedirle una opción para fabricarla en base a regalías. ¿Podría por favor hacerme saber si le agradaría?

Nos gustaría mucho ver algunos de sus diseños y agradeceríamos recibir algunas fotografías o bocetos. Quizás podamos colaborar.⁴⁷⁷

Años después, un ejemplar del sillón fue llevado por Jorge Ferrari Hardoy a la sede de la firma en Nueva York, en escala previa a su estadía en Harvard y escribe a Williams para comentar sus primeros contactos con Sert y la vida en la universidad, y relatar lo sucedido con el mueble:

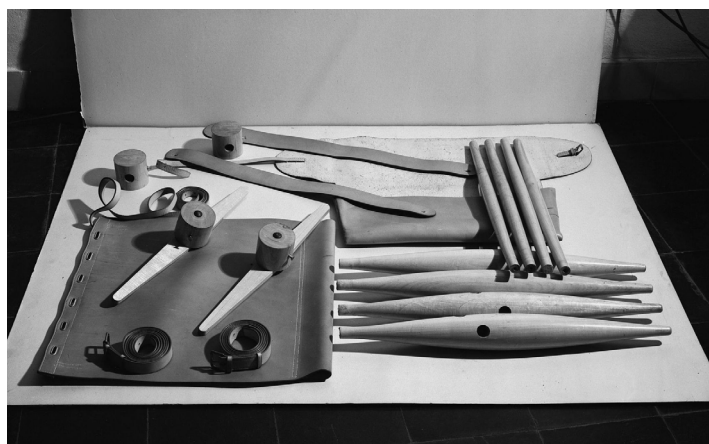
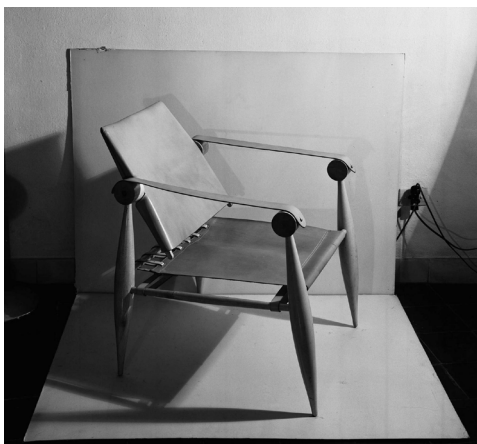
Entré en contacto con Knoll durante los seis días escasos que estuve en New York. El barco llegó con mucho atraso y para colmos anduve con la salud dándome problemas. Ya estoy bien. El primer día que visité Knoll —su actual dirección es



Carta de H. G. Knoll (presidente de Knoll Associates) a Amancio Williams. Nueva York, 9 de diciembre de 1947. Fuente: AAW

[476]. BAYLEY, Edgar (1945). *La batalla por la invención: mani-fiesto*. En *Invención* (2). Buenos Aires, 1945.

[477]. Correspondencia de H. G. Knoll (presidente de Knoll Associates) a Amancio Williams. Nueva York, 9 de diciembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947).



Amancio Williams. Diseño de un sillón desarmable basado en un diseño popular (1943). Fuente: AAW.

575 Madison Av; piso 22; New York 22; MURRAY HILL 8-7900— me atendieron innumerables secretarias hasta que después de mucho insistir llegué hasta Charles NIEDRINGHAUS que es uno de los principales de la casa y diseñador de varios ejemplos en colaboración con Florence Knoll. Al día siguiente llevé y armé el sillón en su presencia. Resultados: después de 24 hs. no podían encontrar los archivos / registro, de correspondencia con usted; el sillón gustó mucho pero el cuero es material crítico en este país; hay un modelo casi igual en madera y tela que se fabricó en grandes cantidades durante la guerra, para uso de los oficiales en campaña y también es desarmable para facilitar su transporte.

Niedringhaus pidió que usted escribiese y entrase en contacto directo con ellos. El sillón sigue en mi poder y como iré a New York seguido puedo seguir en este asunto. El sillón lo desarmé y está en casa de amigos míos en New York. Me olvidaba; también dijeron que el sillón no estaba en la línea que ellos seguían.⁴⁷⁸

Como era de esperar, aprovechando el viaje de Ferrari, Williams también había encargado la compra de libros y Ferrari lo ponía al tanto: “Cobré lo que usted me dio y le abrí una cuenta en Wittenborn and Co. Le compré la lista que usted me entregó menos “Mechanization takes command” que está agotado y saldrá dentro de unos meses a 15 dólares posiblemente.”⁴⁷⁹

[478]. Correspondencia de Jorge Ferrari Hardoy a Amancio Williams. Boston, 27 de septiembre de 1953. AAW - GR Carpeta 3 (1951-1954). Manuscrito, mayúsculas en el original.

[479]. *Ibíd.*

Ferrari mismo vivió las dificultades de pretender obtener rédito económico de su diseño que, no solo fue copiado y vendido en todo el mundo sino que se convirtió en una pieza icónica de la modernidad.⁴⁸⁰ El tema no era infrecuente, otro arquitecto embarcado en producir sus propios sillars, con similares problemas para hacer de ello una actividad rentable, era César Jannello quien, como amigo personal de Williams (en una carta en la que daba continuidad a conversación acerca de Josef Albers que estaban sosteniendo) le escribía solicitando hacer uso de sus contactos:

Te mando fotos de algunos muebles míos, y te pido las hagas llegar a Edgar Kauffman, del Museo de Arte Moderno.

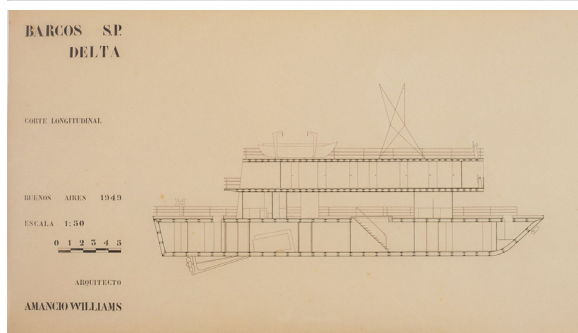
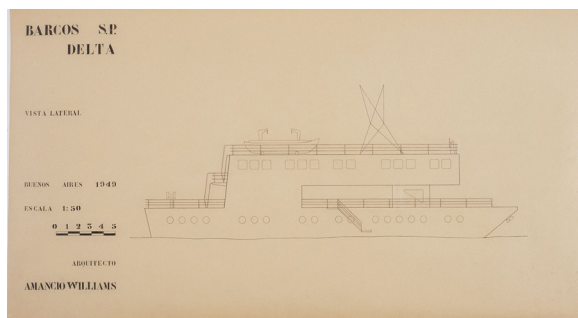
La silla de acero y madera, la primera de las que hice, está patentada en los E.E.U.U. con la patente N° 2.631.655 del 17 de marzo de 1953 (por 17 años) a mi nombre.

Te pido encarecidamente, veas qué posibilidades hay de vender la patente allí, por cualquier precio, o de conseguir clase de arreglo con algún fabricante. Si tú no puedes ocuparte personalmente, te ruego delegues en algún indígena de aquel país. Desde luego que en cualquier operación este intermediario tendría su comisión.

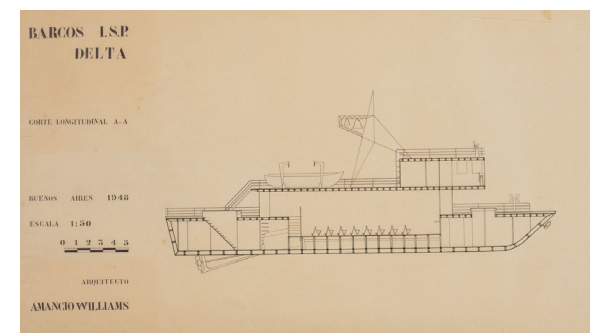
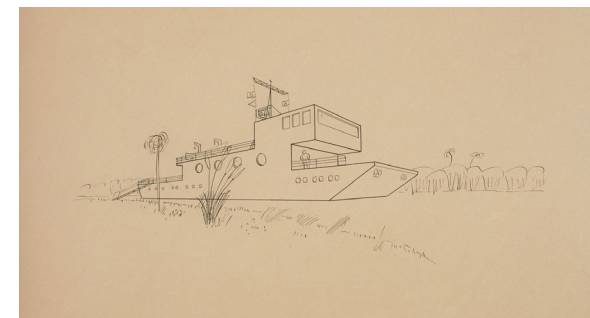
Estoy pasando un período extremadamente malo en materia económica, es un poco el trance por el que pasa todo el país. Esto no se arregla tan fácil.⁴⁸¹

[480]. Véase el capítulo "Arte y vida: una casa en la ciudad, una silla en el mundo" en LIERNUR, Jorge F. *La red austral*. Op. Cit. pp. 237-254.

[481]. Correspondencia de César Jannello a Amancio Williams. Mendoza, 18 de enero de 1954. AAW - GR Carpeta 3 (1951-1954). Manuscrito,



Amancio Williams. Diseño para barco de Catastro Sanitario (1949). Vista - corte. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Diseño para barco Iglesia y Sanidad preventiva (1948). Perspectiva - y corte. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Diseño de envase de cerveza (1961).
Prototipos con su tapa / posavasos. Fuente: AAW.

Así, entre relaciones y amistades se intentaban abrir paso en el novedoso y difícil campo del diseño industrial. Williams compró a Jannello media docena de su silla “W”, intercedió con Curutchet para que comprara una docena pero, a pesar de publicarse tanto el sillón de uno como la silla del otro en revistas como *La arquitectura de hoy*,⁴⁸² (en la que también se luce el BKF), ninguno de ellos —incluyendo a Ferrari a pesar del distinto recorrido que tuvo su asiento— logró éxito comercial con sus diseños.

Otro intento de diseño de Williams fue el prototipo de un envase para cerveza que, desarrollado en 1961 era simultáneamente el vaso para beberla y su propia tapa era utilizable como posavasos, que llegó a la producción industrial. Por otra parte, la relación con industriales le habían posibilitado ensayar diseños aplicados a la producción, como en el caso del rediseño de la heladera SIAM 100, proyectado aunque sin aplicarse, gestión llevada a cabo con el ingeniero Guido Di Tella.⁴⁸³

Sin la intención de la repetibilidad como productos fabriles, aunque también en un campo del diseño extra arquitectónico, podrían incluirse casos tan disímiles como los barcos proyectados para la región del Delta y los diseños de interiores para locales comerciales y departamentos, que incluyeron equipamiento y mobiliario.

Los barcos fueron planteados dentro de un trabajo de planeamiento regional para el Delta iniciado en 1947, proyectándose en 1948 un barco iglesia y para sanidad preventiva, y al año siguiente otro para la actividad de

catastro sanitario. Pensados estructuralmente en su casco, paneles y cubiertas mediante una estructura metálica de doble capa, su forma geométrica de plan-ta estrictamente rectangular los asimila al tipo barcaza, de menor navegabilidad y velocidad pero de comportamiento más estable, resignando las cuestiones formales y de *styling* en favor de la funcionalidad.

En el conjunto, resulta notable la concentración de esfuerzos de diseño en la torre de comunicaciones. Dibujada en sus distintas vistas, resultan láminas en composiciones lineales que se independizan de su función, alcanzando un punto en que tanto podrían pasar por ejercicios constructivistas como por obras de abstracción geométrica.

Williams intentó sin éxito promover y patentar algunas piezas de diseño de las que, sin duda, el sillón desmontable había sido la más conocida. Aludiendo a la dificultad de obtener una patente lucrativa sobre los inventos, Beatriz Sarlo refiere al texto “El paraíso de los inventores”, publicado por Roberto Arlt (inventor insatisfecho él también) en *El Mundo* el 28 de enero de 1931:

La invención es un tema cultural y el inventor un tipo que la literatura de Arlt retoma no sólo en el modo irónico de esta *Agua fuerte*. Los “destrerrados del paraíso de la mecánica” saben de la existencia de ese paraíso y eso es lo que importa por el momento: frente a la colección desordenada y dispar de piezas casi totalmente inútiles, se derrama el amor por la técnica y la ambición del éxito. Se sabe que conseguir una patente es muy difícil, y que la construcción del invento (etapa para la que los inventores profesionales del norte empleaban verdaderos laboratorios de expertos a cuya disposición estaban no sólo las

[482]. *La arquitectura de hoy* (6): 51-61. Buenos Aires : Kraft, junio de 1947.

[483]. Correspondencia de Amancio Williams a Guido Di Tella. 11 de enero de 1960. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961). Manuscrito

piezas sino bancos de experimentación química, mecánica y metalúrgica) transforma a este reconocimiento legal en un laberinto endiablado.⁴⁸⁴

En 1960 Williams todavía intentaba lograr ese dictamen favorable, según se desprende del parte que le hacía llegar un gestor de patentes, “con el objeto de informarle acerca de los estudios que venimos realizando sobre el conjunto de ideas inventivas, que puso en conocimiento nuestro”.⁴⁸⁵

En esta primera etapa, contemporáneamente con la búsqueda de antecedentes en los archivos de la Dirección de la Propiedad Industrial, hemos tratado de fundamentar cada una de sus ideas con argumentos que permitan su patentamiento. Esto ocurre en general cuando se trata de inventos sobre muebles u otros objetos agrupados dentro de la misma clase, ya que pueden fácilmente confundirse con modelos, los cuales no tienen protección en nuestra legislación.⁴⁸⁶

Respecto del principal elemento dentro de un conjunto de diseños presentados, diría:

“**Sillón desarmable** (madera y cuero). Entendemos que la idea es patentable, basándonos en el modo en que se logra su estabilidad, en su fácil transporte y desarme. El único inconveniente aparente consiste en las publicaciones existentes. [...] La publicación de la invención en impresos o el uso o ejecución pública del invento efectuados en

el país o en cual otra parte destruyen la novedad del invento e impiden que sea patentado.”⁴⁸⁷

A continuación detallaba una larga lista de países (entre ellos Argentina) que cuentan con esa legislación, con lo cual ya anticipaba que tal vez se podría patentar el sillón, pero registrándolo en algún recóndito país y con escasa utilidad. Finalmente se le recomienda que

dado el tipo especial de muebles que Ud. diseña y el conocimiento existente sobre sus trabajos, el registro de la marca de comercio “Williams” (sic) en la clase 13 que ampara muebles de todas clases [...] en razón de que cualquier otra persona de buena o mala fe podría obtener dicha marca e impedir el uso de la misma, por parte suya más adelante.⁴⁸⁸

Por lo visto, la temprana publicación del sillón en revistas nacionales y extranjeras finalmente jugaría en contra de los intereses del autor, que logró patentar algunas “invenciones” tales como un “libro plegable continuo” (registro N° 33.500), un “mueble modular - armario” (registro N° 19.773) y un “caballete metálico” (registrado en España bajo el N° 127.195).⁴⁸⁹

Otra actividad que ocupó a Williams fue la de equipamiento y diseños de interiores, entre los que, probablemente, el trabajo más interesante sea la remodelación del *pent house* de Ignacio Pirovano en calle

[484]. SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica*. Op. Cit. p. 92.

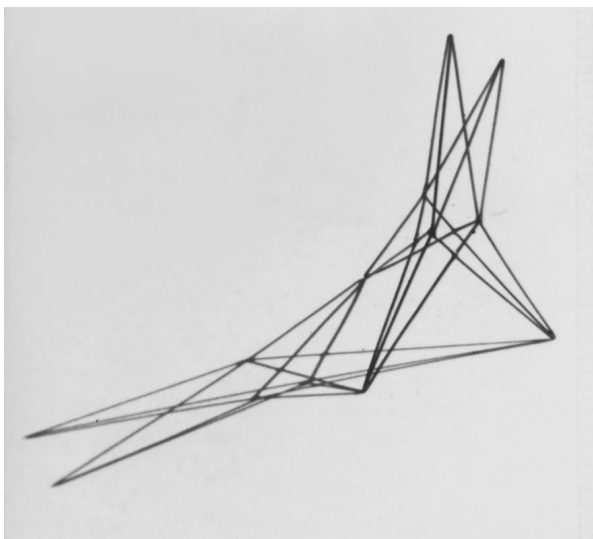
[485]. Correspondencia del Ing. Hugo Jorge Vidal (Agente de la propiedad industrial) a Amancio Williams. Buenos Aires, 6 de junio de 1960. AAW - GR Carpeta 4 (1955-1957).

[486]. *Ibíd.*

[487]. *Ibíd.*

[488]. *Ibíd.*

[489]. Correspondencia de Héctor D. Palacio (Agencia de patentes de invención, marcas de fábrica y diseños industriales) a Amancio Williams. Buenos Aires, 21 de octubre de 1969. AAW - GR Carpeta 6 (1961-1969).



Estudios para el diseño de la torre de comunicaciones del barco para catastro sanitario. Fuente: AAW.

Parera, incluso no tanto por las características del mismo sino por la relación con el propietario, un personaje clave de la cultura por varias décadas: refinado coleccionista de arte, gestor en prestigiosas instituciones (Director del Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1936 hasta 1955 y Presidente de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952 y 1953), desarrolló también una actividad vinculada con el diseño y producción de mobiliario con la prestigiosa firma Comte, una empresa familiar con la que obtuvo importantes encargos para equipar numerosas obras oficiales, ministerios, empresas del Estado, oficinas públicas y privadas, residencias, hoteles de turismo, y otras dependencias de relevancia. A pesar de que la empresa se adaptaba a distintos requerimientos (por ejemplo, los muebles diseñados por Alejandro Bustillo para equipar sus obras), este contacto con el mundo del diseño lo puso en relación con las posiciones teóricas de Max Bill, participando con Tomás Maldonado y el grupo Arte Concreto-Invención en la difusión de las ideas del diseñador suizo.

La vinculación con Maldonado marcó un quiebre en sus intereses estéticos, provocó el paso de un coleccionismo de tipo heterogéneo a la posibilidad de consumir una de las mejores colecciones de arte abstracto de la Argentina (hoy integrada al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), a partir de los consejos, la guía y los contactos ofrecidos por Maldonado, tal como lo plantea María Amalia García:

Probablemente cuando Ignacio Pirovano y Tomás Maldonado se conocieron a fines de los '40 percibieron cuánto necesitaban el uno del otro. [...] Tomás Maldonado sabía la verdad del arte. Él tenía la respuesta al interrogante que había llevado a Ignacio Pirovano a pulular en diversos ámbitos artísticos intentando encontrar nuevos horizon-

tes en el devenir artístico contemporáneo. [...] Había adiestrado el disperso gusto de Ignacio Pirovano en la apreciación de las manifestaciones no figurativas y lo había guiado en la comprensión de sus complejas vicisitudes teóricas. Pirovano adscribió a su idea; esas construcciones racionales llevaban también la certeza de su propio deseo: una Argentina moderna acorde al mandato del espíritu de la época.⁴⁹⁰

Es así como Pirovano se aproxima a la idea de "sofisticar la conceptualización estética utilizando categorías científicas y procedimientos matemáticos..."⁴⁹¹ una de las premisas centrales para la comprensión del arte de su tiempo. Estando de viaje en Europa en 1950, Maldonado desde Buenos Aires le aconsejaba:

No dejes de visitar a Bill, un "alemán" aparentemente tozudo y áspero, pero un gran espíritu. Háblale de "la buena forma". Recoge material sobre este tema, porque yo creo que tarde o temprano la civilización llegará a nuestro país... [...] Dile que lo esperamos en julio en Buenos Aires [...] En Basilea visita la colección Müller-Widman, la más importante del mundo en arte abstracto-concreto. Los mejores Vantongerloo, Arp, El Lissitzky, Pevsner, Bill, Mondrian, están allí.⁴⁹²

Ya instalándose en Europa, Maldonado gestionaría para Pirovano la selección y compra de algunas obras:

[490]. GARCÍA, María Amalia. *El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto*. En I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - IX Jornadas del CAIA (2001: Buenos Aires). p. 3. Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/Garcia.pdf>

[491]. *Ibíd.* p. 2.

[492]. Correspondencia de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano. Buenos Aires, 5 de mayo de 1950. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas, Buenos Aires.

He estado con Vondemberge-Gildewart en cuya compañía he pasado unos días inolvidables en Amsterdam. Un tipo encantador y un gran artista. He conversado con él sobre tu deseo de comprarle un cuadro. [...] Tu idea de establecer una línea progresiva Kandinsky - Mondrian - Vondemberge - Vantongerloo es justa.⁴⁹³

Luego de dar su opinión sobre las obras que considera apropiadas para la compra, refiriendo a sus respectivas fotografías, indica que, en caso de hacerse efectiva la operación, "Vondemberge me traería el cuadro a Ulm (acaba de ser nombrado profesor allí) y Bullrich te lo llevaría a Buenos Aires",⁴⁹⁴ dando una muestra más del funcionamiento de estas redes internacionales de argentinos traficando por el mundo con el objeto de conseguir libros, obras de arte, objetos de diseño, para vincularse, insertarse y densificar el campo cultural en Argentina. Así como Ferrari Hardoy llevó un sillón desarmable de Williams a Nueva York para ofrecerlo a Knoll, sería Francisco Bullrich quien, al regreso de sus estudios en la HfG de Ulm, llevaría un cuadro de Vondemberge-Gildewart a Buenos Aires para Pirovano.

Aquellos eran los comienzos de una nueva colección, a la que Maldonado daba forma y proyectaba su futuro:

He hecho mis averiguaciones sobre las posibilidades de un Mondrian y de un Kandinsky. Cuadros de Mondrian, según parece, no existen en Europa; están todos en manos del pintor norteamericano Harry Holtzman, su heredero testamentario. En cuanto a los Kandinsky, me dicen

que los precios últimos son elevadísimos. No pierdas, sin embargo, las esperanzas; confío en que Bill pueda asesorarme a este respecto. He pensado mucho en tu colección y me entusiasma la idea de que ella pueda ser la base de un futuro "Museo de arte moderno". Naturalmente, con el tiempo habría que ir comprando otras cosas. Por ejemplo: un Picasso y un Braque de la buena época (1908-1910); un Kupka; un Klee; un Schwitters; esculturas de Brancusi y Gabo. Si a esto le sumas lo que ya tienes (Vantongerloo) y lo que quieres ahora comprar (Kandinsky, Mondrian, Vondemberge), la colección sería perfecta y ejemplar. Faltarían, sin duda, los rusos (Malevitch, sobre todo), pero este problema es casi sin solución.⁴⁹⁵

Pero, ¿qué lugar ocupa Amancio Williams en esta relación? Sin duda, el de un amigo en común, con el que ambos compartían y articulaban puntos de vista e intereses, al extremo de especular con aventurarse en empresas de dudoso destino, tal como se demuestra en esta carta que Pirovano envía a Maldonado:

Estamos conversando mucho en hacer aquí **privadamente** totalmente independiente una especie de escuela de postgraduados o algo similar; tú crees que siguiendo **en una escala mínima** los pasos de Ulm se podría siguiendo estrictas instrucciones tuyas hacer algo así que fuese como un reflejo de tu experiencia allí? Esta iniciativa sería por supuesto encarada como **empresa de tipo cultural** entendiendo por empresa **ganar dinero** y por tipo cultural que representara auténticamente **lo mejor**, lo de más jerarquía tanto en la

[493]. Correspondencia de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano. Hamburgo, 14 de julio de 1954. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas, Buenos Aires.

[494]. *Ibíd.*

[495]. *Ibíd.*



Amancio Williams. Remodelación del departamento de Ignacio Pirovano en calle Parera (1960). Fuente: AAW.

elección de hombre como de objetivos. Esta conversación la he iniciado con Amancio y la he comentado con Alfredo a quien le parece muy interesante, Amancio lo ve muy factible y siente como yo que está maduro Bs As para la experiencia. El con la experiencia económica de las famosas (y pésimas) Academias Williams cree firmemente en el éxito económico de la empresa. En una palabra Tomás qué opinás de formar una empresa entre Amancio, vos, Alfredo y yo para planear según tus instrucciones dictadas por la experiencia Ulm que estás viviendo, una empresa de tipo cultural para la atención de alumnos inscriptos en tales planes y tales materias; esto por un lado y en segundo término y si cuajara un plan de divulgación de conferencias conciertos cine etc.

Meditalo bien Tomás, creo que estamos al borde de planear algo muy grande y que económicamente podría ser muy beneficioso en el presente y sobre todo en el futuro. Es increíble el afán de aprender que hay en este país. La unánime convicción que los estudios oficiales no responden a las más elementales necesidades de la colectividad y la urgencia de remediar este estado caótico de cosas. Esperamos tus noticias al respecto. Estas líneas las conocen Alfredo y Amancio.⁴⁹⁶

Más allá de lo temerario de la propuesta (más aún considerando que la carta fue escrita inmediatamente después de una de Maldonado fechada el 12 de agosto de 1954 en la que decía "hace pocos días que estoy en

Ulm",⁴⁹⁷ es decir que estaba recién llegado y aún no aclimatado al ambiente de la escuela), el texto revela algunas cuestiones interesantes: primero, la gran confianza en las propias condiciones de gestión y del lugar que ocupaban Pirovano, Maldonado, Williams y Alfredo Hlito en la escena cultural de Buenos Aires como para pretender emular "en una escala mínima" la experiencia de Ulm; luego, la disconformidad siempre presente sobre la calidad de la enseñanza y la escasa actualización de las instituciones oficiales (Facultad de Arquitectura, Escuela de Bellas Artes, principalmente) y, por último, la intuición de que en el país (y fundamentalmente en la capital), se estaba preparando un campo propicio para el desarrollo del diseño industrial como disciplina y como profesión, lo que comenzaría a suceder poco después.

El departamento en calle Parera de Pirovano, entonces, sería consecuencia de estas relaciones, una síntesis de esas aspiraciones de integración. La gran superficie del *pent house* albergaría la colección de obras de arte, biblioteca, depósito, además de las condiciones propias necesarias para habitarlo. El ambiente gestado era la conjunción de ambas sensibilidades: Williams jugó en una estética refinada con innovación tecnológica en materiales, equipamiento e iluminación, Pirovano aportó su valiosa colección y la comprensión del pensamiento del arquitecto para coincidir en su interpretación. María Amalia García valora el resultado obtenido en el depar-

[496]. Correspondencia de Ignacio Pirovano a Tomás Maldonado. Buenos Aires, 24 de agosto de 1954. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas, Buenos Aires. (Subrayados en el original).

[497]. Correspondencia de Tomás Maldonado a Ignacio Pirovano. Ulm, 12 de agosto de 1954. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas, Buenos Aires.

tamento del coleccionista e imagina la satisfacción de uno y otro:

Todo estaba armónicamente concebido; el lugar, los cuadros, los artefactos industriales gozaban de la preciada buena forma. Tampoco podía ser de otra manera, todos estaban de acuerdo que él era un esteta, su clase, su refinamiento, su distinción estaba a la vista en su museo: ¡qué bien jugaban las curvas de Le Parc y la ortogonalidad del Mondrian con la espacialidad de Williams!⁴⁹⁸

Es así que, moldeado en los años '30, aquellos que como se ha visto fueron los que delinearon una Buenos Aires moderna, que se alumbraba a la luz de la técnica y la invención, el espíritu de Williams se empeñaba en permanecer activo en ese formato en el que se encontraban sus más próximos referentes, desde los diseños de mobiliario de Le Corbusier, pasando por la faceta industrial de Jean Prouvé, hasta las experimentaciones tecnológicas de Buckminster Fuller, y siempre conectado con las corrientes estéticas del arte de su tiempo. Tales características personales no serían pasajeras, por el contrario, estarían presentes toda su vida, como podría demostrarse con el proyecto para un monumento junto al Teatro Colón, diseñado en 1972.

El encargo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires obedecía al interés por brindar un homenaje recordatorio al cuerpo de baile del teatro, cuyos integrantes habían fallecido en un accidente de

aviación el año anterior; la ubicación dada era en la Plaza Toscanini (hoy Estado del Vaticano) en el flanco norte del gran edificio. Williams propuso un juego de armonía por contraste: frente al volumen macizo y el ornato extendido del teatro clasicista, diagramó un objeto escultórico etéreo, de formas prismáticas verticales apenas definidas por sus aristas, materializadas por delgados tubos de aluminio anodizado. La diáfana estructura era sostén para grandes pantallas de mármol blanco y de cristal ahumado, que recibirían en sus superficies tanto una delgada capa de agua descendente, como juegos de luces o la proyección de rayos láser de color rojo. Los reflejos y transparencias que así se lograrían, como los cambios lumínicos que estarían programados y "grabados en cintas magnéticas",⁴⁹⁹ plantearían una atmósfera sugerente y dinámica, una danza inmaterial en el espacio que provenía de una enorme pieza de arte abstracto dispuesta en el espacio público.

La creación de Williams, que no llegó a realizarse, mostraba su interés por utilizar la última tecnología disponible para crear efectos escénicos (la utilización del láser era una innovación absoluta en ese momento), y materiales de última generación como el aluminio anodizado. Pero también hacía evidente su permanente afinidad con el arte contemporáneo: así como hacia mediados de siglo se había relacionado con artistas del grupo Arte Concreto-Invención intercambiando ideas y proyectos en un diálogo productivo, el monumento a los bailarines del Ballet del Teatro Colón estaba



Amancio Williams. Monumento junto al Teatro Colón (1972). Perspectivas y plano de ubicación. Fuente: AAW.

[498]. GARCÍA, María Amalia. El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto. Op. Cit. p. 8.

[499]. WILLIAMS, Amancio. Monumento junto al Teatro Colón, 1972. En WILLIAMS, Claudio (edit.) Op. Cit. p. 156.

en plena sintonía con las expresiones plásticas de su tiempo, las referencias a obras de Donald Judd, Dan Flavin, Sol Lewitt, Robert Morris, Carl Andre y otros exponentes del *Minimal Art*, no habrían resultado ajenas a la contemplación de esa pieza de arte urbano. De haberse materializado este trabajo, Williams habría consumado con contundencia aquello que Edgar Bayley proclamaba como el principal propósito y finalidad del Invencionismo: “inventar objetos concretos que participen de la vida cotidiana de los hombres”.

Montajes. La ilusión y la invención

crear, inventar, descubrir: funciones, las más nobles de los hombres.

(Williams, 1949)

La comunicación de Amancio Williams y la transmisión de sus ideas no fue a través de la escritura sino mediante proyectos, obras que pueden entenderse como invenciones, objetos que conllevan una vocación de generar nuevos mundos, ciudades, arquitecturas, que fueron mostradas con la convicción de su posibilidad a pesar de que poco de ello finalmente se haya materializado.

Sin ser un gran dibujante, sabía muy bien cómo elegir los medios y las personas que se hicieran cargo de representar sus trabajos, así como propiciarles una amplia difusión a través de circuitos especializados. En este capítulo interesa orientar la mirada hacia aquello que hace a la representación de las ideas más que a la valoración de la arquitectura en sí, observando dos técnicas que a su vez cumplen propósitos diferentes: el montaje, utilizado para comunicar proyectos arquitectónicos y la fotografía que, yendo más allá del mero registro, establece un punto de vista activo sobre lo fotografiado.⁵⁰⁰ Conviene aclarar que la datación empleada corresponde a los años que Williams pone como fecha en que fueron desarrollados los proyectos, no así las láminas que los representan, que en general carecen de indicaciones al respecto. Además, una tenaz insistencia perfeccionista le hizo volver una y otra vez sobre los mismos temas, por lo que reaparecen en distintas épocas bajo diversas circunstancias, haciendo aún más dificultosa su ubicación cronológica.

[500]. Véase: MÜLLER, Luis. Ver y mostrar. Planos, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966). Op. Cit.

En el proceso de ideación que habitualmente se llevaba adelante en el taller, se comenzaba por elaborar croquis a mano alzada con lápiz de trazo grueso y blando, por lo general sobre papel calco, y a medida que se iban puliendo los diseños se llevaban al plano del dibujo técnico. Ya en instancias de realizar láminas para presentaciones o para publicación, Williams se valía de la habilidad de los colaboradores (que aportaban su pericia y técnica personal), siempre bajo su control estético. El cuidado puesto en la representación era parte indivisa del programa estético con el que se encaraban los trabajos, lo que queda claro en un comentario que se le hace a Chloethiel Woodard Smith en instancias previas a que publicara unos trabajos de Williams en *The Architectural Forum*: “En su carta de Washington, 16 de octubre de 1945, usted me dice que Forum hace los dibujos de nuevo para la publicación. Esto me preocupa mucho pues para mí es importante que se respete los dibujos del autor tanto los dibujos hechos a mano levantada como los dibujos técnicos que tienen un estilo especial”.⁵⁰¹

Una de las modalidades más practicadas era el montaje a modo de *collage*, ya sea mediante fotografías, superposición de dibujos, o en variantes mixtas. El montaje fotográfico resultó particularmente eficaz para mostrar la “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio”. La ilusión de realidad lograda con esta técnica se vuelve hiperrealista: los fotomontajes sitúan la maqueta de la sala de espectáculos tanto en un parque como en la inmensidad del Río de la Plata de un modo verosímil, mimético; incorporando elementos de la naturaleza y la fi-

gura humana se acentúa la sensación de extrañamiento ante el aspecto fantástico de una arquitectura cercana al imaginario que, por entonces, proveía la ciencia ficción y sus representaciones de objetos supuestamente provenientes del espacio exterior. Las escenas conseguidas, en especial la que muestra este objeto situado en un parque, se aproximan mucho a los efectos logrados por los fotomontajes surrealistas que publicara Grete Stern entre 1948 y 1951 para ilustrar los sueños de la sección “El psicoanálisis le ayudará” en la revista *Idilio*.

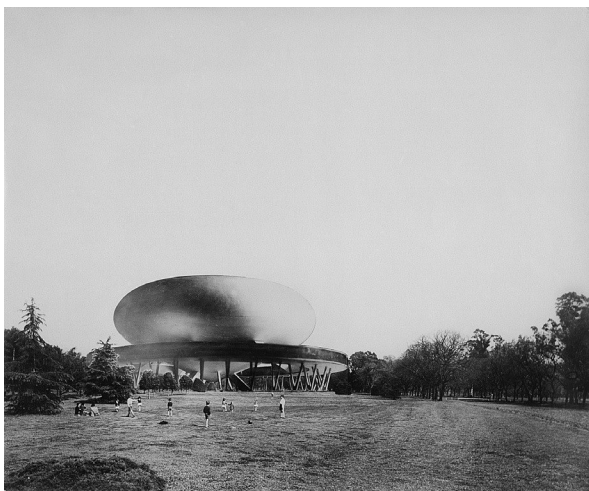
Una variante mixta, superponiendo dibujos recortados sobre fondos fotográficos, se aprecia en las presentaciones de las propuestas para “Aeropuerto de Buenos Aires sobre el Río de la Plata” (1945) y “Edificio suspendido de oficinas” (1946). En ambos casos el plano fotográfico actúa como soporte visual de la arquitectura, que se recorta limpiamente. En el aeropuerto, la fotografía del río ocupa una franja que constituye aproximadamente la cuarta parte inferior de la imagen, sobre la que se elevan la estructura de la pista resuelta con un dibujo lineal y la imagen fotográfica de un avión despegando sobre el fondo de un cielo absolutamente plano.

En cambio, un cielo nuboso y con contrastes lumínicos ocupa el fondo sobre el que se impone la silueta del tramo superior del edificio suspendido, en una lámina de representación netamente arquitectónica, mediante un montaje realizado por Helvidia Toscano (Pampa) a partir de perspectivas dibujadas por Jacobo Saal.⁵⁰²

Interesa observar también otro tipo de láminas que muestran una notable relación con algunas propues-

[501]. Correspondencia de Amancio Williams a Chloethiel Woodard Smith. Buenos Aires, 11 de marzo de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[502]. MÜLLER, Luis y SHMIDT, Claudia: entrevista a Helvidia Toscano y Jacobo Saal. Tigre, Argentina, 18 de abril de 2012.



Fotomontajes del auditorio en un parque y en el Río de La Plata. Fuente: AAW.

tas del arte de su tiempo. Se trata de representaciones arquitectónicas en las que se evidencia cierta “desarquitecturización” del motivo, diluyendo la cuestión material y los consabidos problemas de estática y relaciones entre peso y gravedad, datos de la arquitectura que Williams indudablemente sabía controlar: son del tipo de montaje de dibujo recortado y pegado sobre fondo neutro.

En los hospitales que Williams, entre 1948 y 1951, preparó para la provincia de Corrientes, surge un elemento que es, en sí mismo, una invención autónoma: la estructura a la que Williams llamó “bóveda cáscara”, una gran pieza de hormigón armado que reúne características como para ser considerada con los parámetros de la *gute form* (buena forma) enunciados por Max Bill, y que posteriormente fuera aplicada a distintos proyectos de las más diversas funciones.

Frente a la representación hiperrealista de los fotomontajes para la sala de espectáculos, las perspectivas realizadas para mostrar estos hospitales manifiestan un fuerte cambio en los criterios de representación, en los que se intuye la intención de abstraer las formas arquitectónicas como objeto puro y concreto.

Las perspectivas de los hospitales fueron delineadas con precisión por Jacobo Saal y, según sus propias expresiones, “pintadas con ‘Duco’ por Pampa Toscano”.⁵⁰³ Se visualizan en un territorio inexistente, configurado por planos de color homogéneo que indican suelo (un plano verde y un recorte naranja para el

[503]. *Ibíd.* Nota: Duco era la marca de un producto de DuPont: laca nitrocelulósica de secado rápido utilizada en la industria automotriz. Por extensión, se conocía con ese nombre a ese tipo de pinturas.

patio) y cielo (un plano celeste), y que determinan un espacio sin calificar apenas insinuado (cuando mucho se puede inferir que aluden a la llanura del territorio). En la figura arquitectónica, trabajada linealmente en papel blanco, apenas unas inserciones de color resaltan detalles. Este método se replicaría en muchos de los siguientes proyectos que incluyeron las bóvedas cáscara, como la estación de servicio para Automotores Avellaneda (Avellaneda, 1954/1955); supermercado textil La Bernalesa (Bernal, 1960); Escuela Industrial (Olavarría, 1960) y el Santuario de Nuestra Señora de Fátima (Pilar, 1967/1968).

Esa transición entre un modo de representación y otro hace posible especular que Williams iba siendo cada vez más consciente de la universalidad de su arquitectura y, de algún modo, también anticipaba el mayor grado de síntesis formal que en la siguiente etapa impuso a sus trabajos (y su representación) en un diálogo más intenso con las producciones de los artistas con los que compartía afinidades, pero siempre tuvo en cuenta que el propósito del dibujo de arquitectura es el de informar sobre el proyecto y que el placer estético que provoca su contemplación deriva de la calidad de la representación y el cuidado puesto en su realización. Ya en sus últimos años, en gestión para publicar un libro con sus trabajos, consciente de la importancia de mostrar su obra del modo adecuado le advertía a Jorge Glusberg⁵⁰⁴ (posible editor de la publicación): “Desde ya es fundamental que los dibujos que se pu-

[504]. Nota: Jorge Glusberg (Buenos Aires, 1932-2012). Gestor cultural dedicado a las publicaciones de arquitectura, arte y diseño. Autor de libros y ensayos, así como de eventos tales como la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, su actividad tuvo relevancia internacional. Fue Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

bliquen sean los míos auténticos, porque considero que esos dibujos originales tienen en sí un valor único. [...] Creo que lo conveniente sería que tú me hagas una visita y estoy seguro que quedarás fascinado con toda esta documentación”.⁵⁰⁵

A pesar de las dificultades mencionadas para datar cronológicamente las láminas, se podría establecer una secuencia que agrupa a aquellas que interesan por la manera en que, gradualmente, deriva hacia un modo cada vez más sintético y casi abstracto de representar la arquitectura, entre las que se incluyen: cortes de la Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (probablemente redibujada con posterioridad a su primera versión); Casa en Punta del Este (1961); Fábrica Iggam (1962); Monumento en homenaje a Alberto Williams (1963); Monumento en Berlín (1964); Pabellón Bunge y Born (1966).

En las láminas de esos proyectos la condición común es el intenso contraste que ofrece un gran plano de fondo de color negro, sobre el que se distribuyen plantas, vistas, cortes o perspectivas en blanco, con un riguroso delineado de finos y precisos trazos en negro, propio del dibujo técnico. La ausencia de información, los textos mínimos, las composiciones sumamente austeras y un mínimo y ocasional uso del color en modo plano e intenso, generan la sensación ambigua de contemplación de una obra pictórica abstracta y a la vez de un plano de arquitectura. Según testimonios de su hijo Claudio, quien colaboró en el estudio siendo estudiante de arquitectura, a Williams “le gustaban



Montajes de “Aeropuerto para Buenos Aires” y “Edificio suspendido de oficinas”. Fuente: AAW.

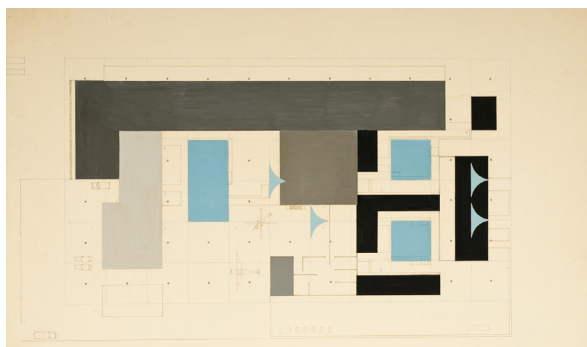
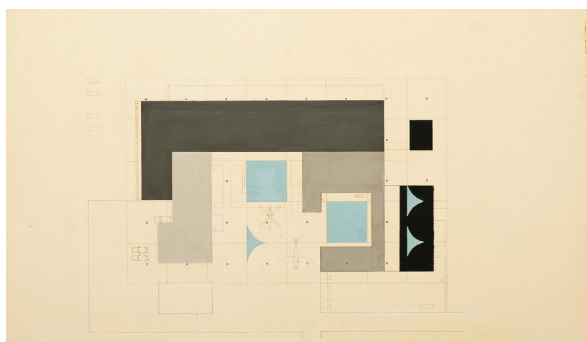


Perspectiva de hospitales para Corrientes. Fuente: AAW.



Montaje de perspectiva para proyecto del Santuario Nuestra Señora de Fátima en Pilar (1967-1968) y supermercado textil en Bernal (1960). Fuente: AAW.

[505]. Correspondencia de Amancio Williams a Jorge Glusberg. Buenos Aires, 26 de noviembre de 1985. AAW - GE Carpeta 11 (1981-1985).



También en planos arquitectónicos se percibe una búsqueda plástica que refiere a las tendencias del arte contemporáneo: plantas de proyectos para hospitales en Corrientes y corte del Auditorio. Fuente: AAW.

los planos mudos”,⁵⁰⁶ sin leyendas, medidas ni referencias de ningún tipo, a lo sumo incorporando solo una escala gráfica. De ese modo lograba que las imágenes alcanzaran autonomía expresiva.

En las vistas para la casa Di Tella en Punta del Este, unas bandas amarillas indican el suelo mientras las figuras rectangulares de los volúmenes habitables son dinamizadas por el juego rítmico de las líneas de columnas y las ondulaciones de las cáscaras.

La fábrica Iggaam y el Monumento en Berlín presentan láminas similares con representación en perspectiva, que se destacan por su síntesis lineal, casi etérea, eludiendo la idea de materialidad, así como sucede con las plantas del monumento que prácticamente se reducen a la geometría básica.

La técnica utilizada en estos casos es la de un fondo de cartulina negra de gran tamaño (llegando, en el caso de Iggaam, a 268 x 100 cm) sobre el que se aplican las piezas arquitectónicas que fueron previamente dibujadas en calco, transferidas a un grueso papel opaco blanco y posteriormente recortadas minuciosamente en mínimos calados, que revelan una gran destreza no sólo en el manejo del *cutter* sino también en la aplicación y fijado de la pieza sobre el fondo. Una operación similar era realizada para las áreas de color y, en ocasiones, se añadieron detalles en lápiz y fotografías de personas, llegándose incluso a incorporar materiales tales como recortes metálicos o de acrílico. Finalmente, la reproducción fotográfica unificaba todas

estas superficies dando un aspecto de perfección técnica de gran impacto visual.

En general predominan las superficies del fondo sobre el que las piezas gráficas se sitúan con cuidadosa composición, provocando en ocasiones un sereno equilibrio y, en otras, una tensión deliberada. El resultado, al ser reproducido fotográficamente, impresiona por su perfección y pureza en una operación que se aproxima al propósito de Mondrian: la pretensión de alcanzar el resultado impersonal de una máquina de impresión, eludiendo deliberadamente la convencional sensibilidad del dibujante.

Tal vez las presentaciones que ofrecen mayor carga plástica sean las del Monumento en homenaje a Alberto Williams y del Pabellón Bunge y Born: se caracterizan por llevar al extremo el ascetismo de las imágenes; en el primer caso se combinan para destacar las líneas curvas de las bóvedas con el esquema centrífugo de la planta que pareciera estar en rotación y, en el segundo, la forma triangular del trazado de la planta recibe trazos curvos (segmentos de círculo) y líneas rectas destacando una única nota de color, un pequeño cuadrado azul que ejerce de centro gravitacional del cuadro.

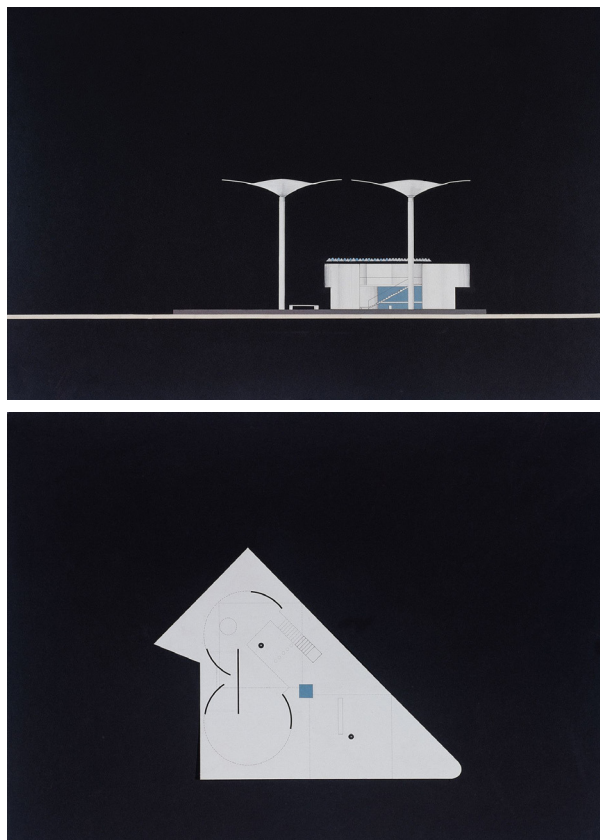
Son muchos los aspectos coincidentes entre el programa visual propuesto por el arte concreto y los planteamientos arquitectónicos de Williams: una vocación internacional y el valor universal de las formas, la perfección técnica, la utilización de datos científicos y de todo instrumental que contribuya a la exactitud y claridad de los resultados; en suma, una serie de aspectos que conducen al concepto de “buena forma” y sus criterios de simplicidad, regu-

[506]. Comentario de Claudio Williams, responsable del Archivo Amancio Williams. Correspondencia electrónica, 9/12/2015.

laridad, claridad, armonía y unidad. Las condiciones históricas no sólo favorecían estas ideas sino que, además, las requerían, como bien lo expresa Nelly Perazzo, refiriendo a las circunstancias de la posguerra “...el arte geométrico va a capitalizar el clima de reconstrucción de un mundo nuevo sobre el caos precedente”.⁵⁰⁷ Si aplicásemos esa frase a la arquitectura moderna, no estaríamos desnaturalizando su afirmación sino completándola; la arquitectura encontró en esos años otros modos de reinventarse para ofrecer nuevas soluciones y gran parte de la renovación se formuló en torno de la idea de la “integración de las artes”.

Amancio Williams intentó ir, incluso, un poco más allá; integró conocimientos estructurales y lógicas de la ingeniería para tender a una arquitectura que despegara del suelo, situada “en el espacio” como era recurrente que llamara a sus proyectos. Así como sus años de aviación le dieron un modo particular de mirar el mundo y una perspectiva inusual para la época, la técnica le proveyó de herramientas para inventar soluciones y definir objetos, que rápidamente tuvieron amplia circulación en los medios especializados y lo colocaron en un plano internacional, con vuelo propio.

[507]. PERAZZO, Nelly. *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires : Gaglianone, 1983. p. 86



Pabellón Bunge y Born (1966), vista y planta. Fuente: AAW.



*Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure*

La Jolie Rousse - G. Apollinaire (fragmento)

Parte

2 ■ EL ARQUITECTO EN SU LABERINTO

MODERNISMOS REACCIONARIOS

*No existe la modernidad en general. Sólo hay sociedades nacionales, cada una de las cuales se moderniza a su modo.*⁵⁰⁸

Jeffrey Herf

La modernidad entendida como un conjunto de experiencias vitales, en las que se enlazan el tiempo y el espacio en una continua transformación, en permanente ruptura con el pasado y expectante confianza en el futuro, es hoy ya una concepción clásica.⁵⁰⁹ En el despliegue de los procesos de modernización intervienen modernismos (valores y visiones que encarnan la idea de modernidad) y entre ellos se encuentran la tecnología (como medio y significativo) y la arquitectura (como dispositivo físico y elemento de representación simbólica). En consecuencia, toda acción que se emprenda desde la edificación o la transformación urbana lleva implícito el potencial de ser empleada como vehículo de comunicación.

Desde la política y el poder, la idea de “modernización” (generalmente asociada con la de “progreso”) opera implicando una alta carga de capital simbólico de sentido positivo, vinculada por lo general con la obra pública. Sin embargo, como expresan Ballent y Gorelik, “no existe ningún carácter esencial en la arquitectura capaz de expresar contenidos políticos, fuera del contexto en que se inserta y de los significados que él le asigna”.⁵¹⁰

Una buena parte de las versiones heroicas de la arquitectura moderna, establecidas a partir del aparato historiográfico que instaló la idea de “Movimiento Moderno”, lo hizo identificando tales expresiones arquitectónicas con ideales y políticas progresistas. En las últimas décadas del siglo XX estos relatos fueron puestos en crisis; a partir de análisis críticos iniciados fundamentalmente con los aportes de Manfredo Tafuri y otros historiadores de la llamada “Escuela de Venecia”, se sucedieron trabajos como el de María Luisa Scalvini y María Grazia Sandri,⁵¹¹ que comenzaron a desmontar las articulaciones historiográficas consolidadas para producir nuevos enfoques, entre ellos, el de señalar la variada gama de intereses y posiciones —también políticas— en que se forjó la arquitectura moderna, y los heterogéneos posicionamientos de sus arquitectos, a veces contradictorios en sí mismos. Sandri y Scalvini discutieron la imagen canónica del “llamado movimiento moderno”, a la que consideran construida según los siguientes supuestos:

La tesis de la compacidad, de la “continuidad”, de la linealidad; la figura de ‘grandes maestros’ realizadores de lo que habían anticipado los “pioneros”; el tema de la sustancial unidad histórica de un ciclo que —independientemente de los específicos supuestos de los que se parte— fue visto sucesivamente unitario en contenido, así como imperativo ético de la afinidad de respuesta al

[508] HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 17.

[509] Véase BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

[510] BALLENT, Anahí y GORELIK, Adrián. “El Príncipe”. *Block* (5): 7. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2000.

[511] SANDRI, María Grazia y SCALVINI, María Luisa. *L’immagine storiografica dell’architettura contemporanea da Platz a Giedion*. Op. Cit.

Zeitgeist de la época contemporánea, y luego en los resultados y en las elecciones de lenguaje por definición “progresistas”...⁵¹²

En estos planteos se encuentran algunos disparadores que provocaron a Liernur escribir uno de los textos fundantes de la renovación historiográfica de la arquitectura en Argentina, el artículo *El discreto encanto de nuestra arquitectura*,⁵¹³ a partir del cual se abriría una vertiente cada vez más amplia y firme en los estudios históricos sobre la producción edilicia, la disciplina, la cultura arquitectónica, los autores y las ciudades. Como consecuencia, los estudios sobre la generalmente compleja relación entre los arquitectos y el poder ganaron nuevos instrumentos de análisis y enriquecieron su mirada.

Liernur será también quien venga a introducir la noción de “modernismos reaccionarios”, derivándola del análisis que hizo Jeffrey Herf⁵¹⁴ sobre las relaciones entre cultura, tecnología y política en la Alemania de las primeras décadas del siglo XX. Con ello, en una aplicación productiva del concepto, permitió la apertura de un nuevo campo de investigación referido a los arquitectos y la inserción (o no) de sus trabajos en relación con el poder político y económico. Así, la combinación de modernización tecnológica y valores conservadores ya no sería vista como oxímoron, sino como condición frecuente en procesos a los que Gorelik llamaría “modernización sin reforma” o “moderni-

zación reactiva”, para referir a instancias de “desajuste entre los diferentes procesos —y sus diferentes temporalidades— de la ciudad, la sociedad, la política y la cultura”,⁵¹⁵ presentes en los países latinoamericanos.

La intervención estatal en muchas ocasiones jugó un rol determinante y promotor, aunque no pocas veces ambiguo. El campo de la arquitectura, por su parte, se asoció (en una relación por lo general contingente), con participaciones diversas según la mayor coincidencia o divergencia de distintas variables: la receptividad del ámbito político, la capacidad, formación e intereses de los cuadros técnicos involucrados o las tendencias propias del ocasional arquitecto contratado.

En no pocas oportunidades, como lo explica Adrián Gorelik, en algunos países de Latinoamérica, entre las décadas de 1930 y 1960, “...a través de la arquitectura, vanguardia y Estado confluyen en la necesidad de construir una cultura, una sociedad y una economía nacionales”.⁵¹⁶ En esa interacción, por lo general resulta evidente que los gobernantes, en caso de optar por la arquitectura moderna, lo hacen en razón de la imagen de racionalidad y eficiencia que transmite, encontrando en ello un valor agregado de considerable estima.

Según lo ha expresado Herf, las sociedades se modernizan a su modo y posibilidades. Así, entre otras en el continente, las experiencias de México, Brasil

[512] *Ibíd.* p. 13.

[513] LIERNUR, Jorge F.: “El discreto encanto de nuestra arquitectura. “Summa”: 223 Buenos Aires, marzo de 1986.

[514] HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*. México : Fondo de Cultura Económica, 1990.

[515] GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 315.

[516] GORELIK, Adrián. *Correspondencias. Arquitectura, Ciudad, Cultura*. Buenos Aires : SCA/nobuko, 2011. p. 94 [itálicas en el original].

y Argentina, en las que la centralidad del rol estatal tuvo un papel predominante, trazaron sus propios derroteros en los que la “constructividad” inherente a la arquitectura señaló un punto de encuentro, un condensador en el que se reunieron las aspiraciones modernizantes del saber técnico con las intenciones de representación y trascendencia de los gobernantes. Citando nuevamente a Gorelik podemos agregar que se trata de una vinculación en que:

la arquitectura (como institución) y el Estado (como agente estructural de la modernización) comparten intereses y objetivos: los modernismos arquitectónicos se postularon como instrumentos privilegiados de la tarea estatal por excelencia, la representación de la modernidad nacional. Eso es lo que le ofrecieron al Estado, o eso es lo que el Estado encontró en ellos; mejor, ese fue el territorio común en que se construyeron mutuamente.⁵¹⁷

En Argentina, en el corazón de esa relación se encontraba la cuestión técnica (en la arquitectura de Estado, en los ingenieros y en los arquitectos que la proyectaban y construían) latiendo en las oficinas estatales, fundamentalmente en los cuadros técnicos del Ministerio de Obras Públicas, en diversas dependencias y empresas como Vialidad Nacional e YPF, empeñadas en avanzar hacia una integración territorial interna en la década de 1930, o la Junta Nacional de Granos en la construcción de silos y elevadores, acciones a las que se sumarían Correos y Telégrafos y el Ministerio de Salud Pública en la década siguiente.

[517] *Ibíd.* p. 109.

Incidiría también en ello una modernización técnica impulsada por empresas privadas, principalmente aquella conocida como Geopé (Compañía General de Obras Públicas S.A.) de capitales alemanes, que en sus oficinas contaba con la experiencia de profesionales formados y desarrollados en Alemania, transfiriendo un conocimiento acumulado que resultó fundamental para el desarrollo de la industria de la construcción, fundamentalmente en lo relativo al uso del hormigón armado.⁵¹⁸

La matriz técnica que contenía la arquitectura moderna en la experiencia argentina (de acuerdo con la concepción de la técnica ya analizada en Ortega y Gasset), permite pensar una variedad de aproximaciones que van desde la visión programática en la obra de Vilar, la experimentación material del Grupo Austral en su voluntad de transformar la naturaleza de las cosas, o las aproximaciones científicas de Wladimiro Acosta con el propósito de controlar el clima, hasta un “saber hacer” heideggeriano (que podría encarnarse en una figura como la de Mario Roberto Álvarez) entre otras variantes que conforman un amplio espectro, y que tuvieron ocasión de manifestarse en obras generadas desde el Estado en sus distintas jurisdicciones.

Este panorama, en la vida política de Argentina concuerda con la crisis institucional abierta por el golpe de Estado del Gral. Uriburu, que logra derrocar al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930, y con el posterior deslizamiento de las políticas conservadoras hacia el surgimiento y avance del movimiento peronista, a partir de la segunda mitad de la década

[518] Véase: GREMENTIERI, Fabio y SHMIDT, Claudia: *Alemania y Argentina. la cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires : Larivière, 2010.

siguiente. Se puede agregar que este sería un período en que también las provincias desplegaron un amplio repertorio de arquitecturas modernizantes, en contextos que pueden identificarse como de modernismos reaccionarios.⁵¹⁹

En términos generales se puede decir que en el transcurso de este tiempo entra en decadencia el modelo primario de desarrollo agroexportador y se inicia un progresivo proceso de industrialización, cuyo correlato será una imparable tendencia a la urbanización y el nacimiento de un nuevo tipo conflictividad social.

“La cruz y la espada”, es decir, Iglesia y Ejército, serán las instituciones que en estrecha alianza y en un vínculo orgánico entablarán una lucha por desterrar los principios liberales de los destinos del país para instalar “el mito de la nación católica”, aunando un nacionalismo de raíces hispánicas y militaristas con una religiosidad conservadora y autoritaria como pilares de la noción de “patria”, y poniendo en crisis el sistema de partidos y la institucionalidad de la política a partir de la pretensión de autoerigirse en entidades “suprapolíticas”. Como afirma Loris Zanatta, en el plano ideológico y cultura, este contexto “se reflejó en la declinación de la confianza en el progreso y en la razón, que estaba en la base del proyecto nacional de la generación del ochenta y en la progresiva afirmación de

corrientes de pensamiento radicalmente antipositivistas y antirracionalistas”.⁵²⁰

En cuanto a la vida de Amancio Williams, cronológicamente coincide con la etapa de formación, inicio profesional y primer despliegue internacional de su carrera, en la que su pertenencia a un núcleo familiar con relevante inserción social y prestigio en el campo cultural, le resultó favorable para establecer contactos y moverse con relativa fluidez en ambientes donde se pujaba por el poder de decisión.

Pero obtener encargos de arquitectura y, sobre todo, consolidar una actividad profesional consecuente requiere también de otras condiciones que no siempre estuvieron presentes en la actividad de Williams. Por lo general sus tiempos no coincidieron con las exigencias del cliente y, con frecuencia, sus propios intereses tampoco acompañaron plenamente la naturaleza de los encargos obtenidos. Lo que se puede inferir con cierta certeza, es que siempre hizo prevalecer su personal dimensión de lo que entendía por el compromiso del arquitecto: el tiempo del trabajo era aquel que demandaba el proceso de experimentación, el desarrollo de las ideas y el estudio perfeccionista de los detalles, con absoluta independencia de urgencias externas. La pretensión de alcanzar “la verdad” en arquitectura y su búsqueda mediante el auxilio de métodos científicos, lo posicionaban por sobre la realidad de lo cotidiano y llevaban a pensar en términos universales, como lo expresa Liernur, “pasando por encima de particularidades y determinaciones contingentes, de lugar o de tiempo, con lo que el trabajo se proyectaba hacia el futuro o más bien debía flotar por encima del presente”.⁵²¹

[519] Nota: Se hace referencia, principalmente, a las obras impulsadas por las gobernaciones de Manuel Fresco en Pcia. de Buenos Aires [Partido Conservador, 1936 - 1940], la sucesión de gobernadores del Partido Demócrata Nacional en Mendoza [Videla / Cano / Corominas Segura / Vicchi, 1932 - 1943] y el período conservador en Santa Fe [Iriondo / Argonz 1937 - 1943 - Partido Demócrata Nacional]. Véase: MÜLLER, Luis. *Modernidades de provincia*. Santa Fe: UNL, 2011.

[520] ZANATTA, Loris. *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo, 1930-1945*. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2005. p. 9.

[521]. LIERNUR, Jorge F. *Trazas de futuro*. Op. Cit. p. 234.

Argentina, el tiempo de “la nación católica”

La arriba mencionada cita de Liernur se establece a partir de su hipótesis acerca de que la búsqueda de la verdad en Williams y la concepción de su “misión en el mundo” provenían, en primer lugar, del rigor de la educación protestante impartida por su madre y la posterior inmersión en un ambiente profundamente católico vinculado con la familia Gálvez, del que provenía Delfina, su futura mujer.⁵²² Sin embargo, en distintas oportunidades sus hijos se pronunciaron matizando este aspecto, al no reconocer en Amancio Williams una fe religiosa manifiesta ni practicada con fervor. Diría Pablo, uno de ellos:

Esa es una cuestión que no sé de donde se ha instalado, hay una falsa idea del catolicismo de Amancio Williams, alguien publicó eso alguna vez y se reprodujo. Su madre era protestante y su padre era un hombre muy al estilo del siglo XIX, podríamos decir que mostraba una especie de “iluminismo panteísta”, por lo que no había gran catolicismo en su familia. Sí lo había en la familia de Delfina, pero Amancio nunca se manifestó religioso.⁵²³

Tal vez podría considerarse entonces a Amancio Williams como un “católico pragmático”; algunas prácticas usuales en su época, como posar para la fotografía con el cura en lo que, probablemente, fuera el acto de bendición de la casa de Mar del Plata, así lo indicarían, tanto como las relaciones establecidas con la iglesia, institución a la que prestó sus servicios. El clima cultural que en aquel tiempo se vivía en el país había generado las condiciones como para que

la “normalidad”, en lo social, pasara por una relación “naturalizada” con las manifestaciones religiosas. En la década de 1930 se había producido una fuerte avanzada de la iglesia católica: en el seno de una sociedad atravesada por la inmigración, que había aportado diversas fuentes de creencias, la iglesia emprendía una acción que tendía (así como lo hicieran la escolarización y el idioma castellano), a homogeneizar y asentar las bases de la nación y sus tradiciones.

A lo largo de la década la jerarquía de la Iglesia Católica fogueó una campaña decidida a ocupar la centralidad de la escena pública, a reclamar un espacio de poder mediante una vertical estructura que bajaba un discurso encendido y lanzado a producir un “renacimiento católico” en el país, en el que la cuestión religiosa había quedado debilitada desde la impronta liberal instalada por la generación de 1880. Pero ese mensaje emitido “desde arriba” necesitaba de un receptor que fuera un terreno fértil para arraigar y reproducirse, y lo encontró en una sociedad receptiva y preparada para aceptarlo, hacerlo suyo y reproducirlo. Como advierte Miranda Lida, “si olvidamos ese aspecto, corremos el riesgo de suponer que el desarrollo del integrista católico se habría debido únicamente a la voluntad de la jerarquías eclesiásticas de ocupar el centro de la vida nacional.”⁵²⁴

La retórica católica se coló en las diversas capas de la sociedad de múltiples modos, mediante revistas, periódicos, emisiones radiales, encuentros, congresos y, entre otras estrategias, como refiere Luis Alberto Romero,



Amancio Williams y autoridad religiosa en la Casa sobre el arroyo (ca. 1945). Fuente: AAW.

[522] *Ibíd.* p. 233.

[523] MÜLLER, Luis. Entrevista telefónica a Pablo Williams; 18 de junio de 2016.

[524] LIDA, Miranda. Los orígenes del catolicismo de masas en la Argentina, 1900-1934. En *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* (46): 347-348. Hamburgo, 2009.

se organiza a los jóvenes, atraídos por las asociaciones marianas —mezcla de devoción y sociabilidad—, los ateneos deportivos [...] o las cofradías de ex alumnos, todo encuadrado por la Acción Católica. Esos jóvenes son la levadura de una movilización católica que, desde el Congreso Eucarístico de 1934, no deja de crecer, ganando la calle, amalgamando diversas ideologías y discursos políticos, y conformando un catolicismo nacionalista e integrista que electriza el cuerpo católico y lo convierte en disciplinado.⁵²⁵

Y según Loris Zanatta, estas organizaciones

sostuvieron una concepción social organicista, la sacralización de la autoridad y de las jerarquías sociales, el rol de la religión católica como elemento fundante de la identidad nacional. Fue precisamente inspirándose en el pensamiento tomista que en 1922 nacieron en Buenos Aires los Cursos de Cultura Católica. Se trataba de un cenáculo que reunía a las principales figuras de la intelectualidad católica y cuya influencia se irradió, sobre todo en su época de oro, entre los primeros años treinta y 1943, a una entera generación de militantes católicos. La vulgata tomista, en efecto, dominó el panorama cultural católico tanto en los seminarios y en la Acción Católica como en las editoriales y en las revistas católicas.⁵²⁶

[525]. ROMERO, Luis Alberto. Una nación católica: 1880-1946. En ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires : Ariel / UNQ, 1999. p. 312.

[526]. ZANATTA, Loris. Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo, 1930-1945. Op. Cit. p. 375

El punto de máximo auge de poder y alineamiento de fuerzas se alcanzaría en pocos años y, como apunta Romero, precisamente “en 1943, Iglesia, ejército y estado coinciden en proclamar la realización del ideal de la nación católica, cuya prenda más preciada es la enseñanza religiosa en la escuela pública, símbolo del detestado estado laico”.⁵²⁷

Con mayor contundencia, Zanatta lo pone de este modo:

El 4 de junio de 1943 la Iglesia alcanzó el poder. La expresión sonará paradójica, tal vez provocativa. Y sin embargo es fundada. La revolución militar fue para ella el esperado evento que ponía fin para siempre al largo período de la hegemonía liberal y se abría de par en par el camino a la restauración “argentinista”, o sea “católica”.⁵²⁸

Para cimentar el camino hacia esa meta, una de las prácticas más firmes en la década anterior consistió en la implementación de los Cursos de Cultura Católica (que serían el origen desde donde surgiría después la Universidad Católica Argentina). En realidad, como plantea Fernando Devoto, en los años treinta

lo que estaba creciendo aceleradamente era la Iglesia católica y junto con ella las organizaciones de profesionales católicos (abogados, economistas, médicos, arquitectos, ingenieros, e incluso odontólogos) que surgieron durante esos

[527]. ROMERO, Luis Alberto. Una nación católica: 1880-1946. Op. Cit. p. 312.

[528]. ZANATTA, Loris. Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo, 1943-1946. Buenos Aires : Sudamericana, 1999. p. 15.

años y que encontrarían en los Cursos un terreno propicio para desarrollar sus actividades.⁵²⁹

Queda claro entonces que los círculos sociales que se desenvolvían en torno de este tipo de relacionamientos, también funcionaban como un espacio vinculado con la vida profesional y los negocios, a la vez que otorgaban visibilidad social.

No se le conoce a Amancio Williams pertenencia o participación formal en este tipo de asociaciones, pero es posible considerar que tanto en su entorno inmediato, como en su círculo de relaciones ampliado, hubiera personas con distintos grados de inserción e incluso militancia en las filas católicas. Esto, sumado a que hacia el año 1960 Williams ya tenía un prestigio profesional reconocido y público, en parte podría explicar que se le hubiera encomendado el “Monumento del Primer Congreso Mariano Interamericano”, una multitudinaria congregación con presencia de fieles y encumbrados representantes de la iglesia católica de distintos países de América. Un evento preparatorio que se dio en llamar “La Gran Misión de Buenos Aires” se desarrolló entre el 24 de septiembre y el 16 de octubre de 1960, para concentrarse luego en el Congreso Mariano entre el 11 y el 13 de noviembre del mismo año, con la presencia de las delegaciones extranjeras.

Para semejante acontecimiento era necesario disponer de un escenario acorde y una comisión, en la que participó también el arquitecto Alberto Pre-

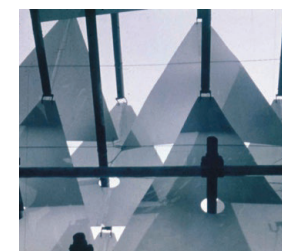
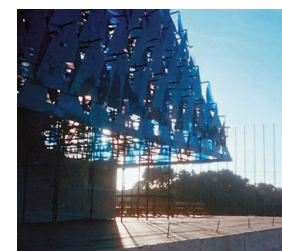
bisch, resolvió la ubicación del sitio de encuentro y encomendó a Amancio Williams la realización del monumento con el gran altar. Se decidió por la intersección de la Av. del Libertador con la Av. Gral. Sarmiento, en la zona parqueada de Palermo, en Buenos Aires. En ese sitio se había realizado otro gran acto de la comunidad católica en 1934, el “Congreso Eucarístico Internacional”, oportunidad en que el Monumento de los españoles, una columna escultórica que ocupa el centro de la rotonda en la intersección de las avenidas, fue recubierto por una colosal cruz de treinta y cinco metros de altura.

En su intervención para el monumento del Congreso Mariano, Williams optó por ocultar el conjunto escultórico con una cobertura simbólica: cuatro faldones que conforman una pirámide de base cuadrada, ofreciendo en cada lado una abstracta representación del motivo del encuentro mediante una sintética imagen de la virgen resuelta también en base a triángulos. La materialidad resultó sorprendente: grandes placas triangulares de acrílico azul que a modo de escamas se montaron sobre una estructura metálica de soporte. Así, Williams utilizó a gran escala un material industrial por entonces absolutamente novedoso, que pocos años después artistas como Rogelio Polesello, Gyula Kosice y otros introducirían en el campo del arte, pero que aplicado tempranamente en la resolución del monumento religioso habla del perseverante esfuerzo del arquitecto por ser fiel a su tiempo.

El conjunto se completaba con una gran plataforma para celebrar el oficio religioso y una gigantesca cruz de cuarenta y un metros de altura. La cruz había sido pensada para ser construida en hormigón armado en piezas prefabricadas y posteriormente tensadas pero



Monumento del Primer Congreso Mariano en Buenos Aires. La estructura que oculta el grupo escultórico en etapa de construcción y el símbolo terminado. Fuente: AAW.

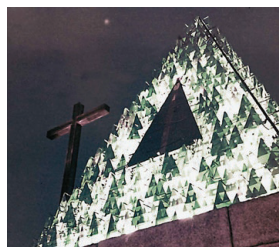


Efectos de luz y transparencia dados por las características del material utilizado y detalle de la construcción. Fuente: AAW.

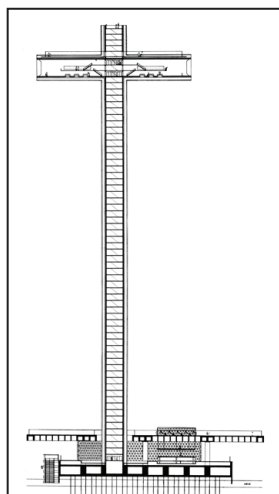
[529]. DEVOTO, Fernando. Los proyectos de un grupo de intelectuales católicos argentinos entre las dos guerras. En ALTAMIRANO, Carlos (dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires : Katz Editores, 2010. p. 369.



El monumento durante la celebración y en una vista nocturna mostrándose como una enorme fuente de luz. Fuente: AAW.



Proyecto de "cruz en el Río de la Plata" (1978-1980), perspectiva y corte. Fuente: AAW.



el tiempo que demandaba su ejecución excedía los plazos previstos. Ante tal contratiempo se decide un cambio de tecnología, de acuerdo al relato del propio Williams:

A último momento, habiendo requerido un presupuesto estimativo para construir la obra en acero, me fui una mañana a los depósitos de la firma ubicados en la Boca. Allí con la información de los perfiles y planchas de acero de que disponía Thamet en el momento, hice los detalles en tamaño natural. El trabajo se terminó aquella mañana. A las 15:30 de ese día se ratificó la existencia del material y di la orden de comenzar. Doce días después empezaron a llegar las primeras piezas: la cruz en secciones del orden de 12 a 20 toneladas que pasaron de inmediato a ser montadas.⁵³⁰

La definición de la gran estructura, resuelta también en materiales y sistemas industriales de prefabricación, y con detalles de resolución en sus ángulos que recuerdan a los trabajos de Mies van der Rohe, se conjuga adecuadamente con la pirámide de acrílico para coincidir en la definición de una imagen absolutamente contemporánea y, en sintonía con la incipiente tendencia que anunciaba el *minimal art*, básica y sintética.

El congreso fue inaugurado por el presidente de la Nación, el Dr. Arturo Frondizi, que incluso visitó la

obra en proceso de construcción acompañado por Williams según consta en registros documentales, acercando una vez más al arquitecto con lo más alto del poder político y otorgándole una gran exposición pública.⁵³¹

Años más tarde, en 1978 surgió la idea de emplazar aquella cruz en el Río de la Plata, en una plataforma próxima a los canales de acceso al puerto de Buenos Aires. Al no haberse conservado la cruz de acero, Williams replicó el diseño en hormigón armado con un aumento proporcional multiplicando en cinco veces su tamaño, es decir llevándola a doscientos metros de altura con el propósito de generar la función de mirador y complementándola con otras funciones. Graciela Silvestri diría, con referencia a la "exactitud olímpica" y prescindencia de los contextos históricos que critica en la obra de Williams:

ella adquirió tintes monumentales y obsesivos; perdió en densidad cultural y en inserción en los problemas actuales.

Pocos quieren recordar la cruz en el río, o la "Ciudad que necesita la humanidad" o la Ciudad en la Antártida"; ellas, con una ingenuidad terrorífica, fueron propuestas o repropuestas por Williams en plena dictadura militar.⁵³²

Frente a las referencias a los trabajos relacionados con la simbología religiosa o a la designación de

[530]. WILLIAMS, Amancio. en WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p. 103

[531]. CÓPPOLA, Horacio. *Monumento del Primer Congreso Mariano Interamericano*. Registro fílmico disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z_nbMG6kml (acceso 12 de agosto de 2017)

[532]. SILVESTRI, Graciela. "El primero entre los carpinteros". Op. Cit. p. 131.

De “la nación católica” a “la patria peronista”

Amancio Williams en el Consejo Superior de la Universidad Católica Argentina como testimonio de sus vínculos con la iglesia católica, su hijo Pablo argumentaría en otro sentido:

Esos proyectos para él eran trabajos, un modo de proponer arquitecturas con un contenido simbólico, proyectos que le permitían expresarse. En cuanto a la Universidad Católica, entiendo que lo llamaron como parte de un “consejo de notables”, incluso la universidad ni siquiera tenía carrera de arquitectura, y Amancio Williams ya tenía su prestigio ganado como figura destacada de la cultura.⁵³³

De todos modos, más allá de estas consideraciones el aceptar o no la oferta de un encargo, decidir participar o no de asociaciones e instituciones, así como de quienes rodearse y con quien relacionarse, forma parte de la ubicación personal que cada persona decide darse desde su particular esfera privada y por voluntad propia; por lo tanto las elecciones hablan tanto de preferencias como del sentido que se les asigna.

Tal como se ha caracterizado a la formación de las asociaciones católicas en las décadas de 1930 y 1940, establecidas en torno de un factor aglutinante y homogeneizador dado por la base religiosa, y también como ámbito social de mutua pertenencia (aunque diversificado en sus procedencias), es posible considerar, además, que ello no podía dejar de estar atravesado por lo político, un aspecto en el que Devoto señala la vinculación de buena parte de estos grupos con las expresiones de derecha de la política argentina:

[...] en lo que respecta a sus integrantes y a sus disertantes los Cursos tenían una amplitud mayor que la que sus rostros más visibles exhibían [...] como punto de referencia intelectual éste era ahora un núcleo duro de la derecha antidemocrática argentina [...] así como la convergencia entre nacionalistas (en especial de aquellos que provenían de los mismos ambientes sociales y culturales) y católicos, que era una de las características de las reconfiguraciones de la derecha argentina de esa época. Ahora, entre los animadores de los Cursos aparecían también figuras como Mario Amadeo, Héctor Bernardo, Máximo Etchecopar o Marcelo Sánchez Sorondo.⁵³⁴

[533]. MÜLLER, Luis. Entrevista telefónica a Pablo Williams; Op. Cit.

[534]. Ídem.

Sin embargo, lo que antes amalgamaba a una diversa gama de expresiones del catolicismo, el sistema liberal como enemigo común, al quedar anulado a instancias de la llamada “Revolución de 1943” (que depuso al presidente Ramón Castillo y que conduciría al surgimiento del peronismo), pronto daría lugar a diferencias tanto al interior del ejército en el poder, como en la sociedad civil; como refiere Zanatta “sin duda aquel ejército no era un monolito. Al contrario, casi como una suerte de partido católico, estaba surcado por las diversas corrientes que también atravesaban al catolicismo argentino”.⁵³⁵

En un punto, el movimiento católico sufriría una fuerte fractura interna a instancias de circunstancias en que, como señala Adriana Puiggrós, importantes referentes del sector afín al nacionalismo fueran convocados a integrarse a las estructuras de gobierno:

A partir de junio de 1943, las posiciones de los dos sectores integrantes del campo católico se verán desgarradas de manera despiadada [...] Mientras los nacionalistas ocupaban numerosos cargos públicos desde el inicio del nuevo gobierno, los católicos democráticos se colocaban en la vereda de enfrente.⁵³⁶

Ese parteaguas posicionó a la derecha católica en sintonía con un nuevo esquema de poder y precisamente algunos de los más destacados integrantes de esta fracción, como Mario Amadeo y Héctor Bernardo, estuvieron relacionados con Amancio Williams. Mario

Amadeo había participado activamente en el Congreso Eucarístico Internacional de 1934 y de la redacción de *Sol y Luna*,⁵³⁷ una destacada revista de doctrina del ideario hispanista (con adhesión al franquismo), nacional y católico; en su carrera diplomática, fue secretario de la Embajada argentina ante la Santa Sede (1939-1941) y asesor de la Delegación argentina en la Conferencia de Río de Janeiro (en la que Argentina se negó a la ruptura de relaciones con el Eje) para, luego del golpe de 1943, ser nombrado Director de Política del Ministerio de Relaciones Exteriores. Por su parte, en tales circunstancias Héctor Bernardo fue designado Secretario de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública en la intervención de la Provincia de Tucumán, quedando ambos vinculados luego con el peronismo.

Una nueva etapa comenzaba en un país que ya no volvería a ser el mismo. Si, como propone Halperín Donghi, “a lo largo de 1944, en un aislamiento diplomático casi completo, Argentina parecía evolucionar

[535]. ZANATTA, Loris. Perón y el mito de la nación católica. Op. Cit. p. 15.

[536]. PUIGGRÓS, Adriana. Historia de la educación en Argentina. Peronismo, cultura política y educación. 1945-1955. Buenos Aires : Galerna, 2001. p. 305.

[537]. Véase IANNINI, Nicolás. Sol y Luna: una revista nacionalista-católica en el contexto de los años '30 y '40. *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”* [año 13 - 13]:155-174. Córdoba, 2013. Cita: “La revista *Sol y Luna* debe enmarcarse dentro del contexto de expansión social y cultural de los movimientos nacionalista de derecha y catolicismo integrista durante la década de 1930 y los años '40. Fue publicada entre 1938 y 1943 por un grupo de jóvenes, la mayoría de ellos formados en los Cursos de Cultura Católica y/o miembros de la Acción Católica, que se habían empapado de las ideas de los movimientos antes mencionados. Fue dirigida por Juan Carlos Goyeneche, hijo de un prestigioso político del radicalismo antipersonalista que se desempeñaba como Intendente de la Municipalidad de Buenos Aires al momento en que la revista veía la luz. En el primer número, Goyeneche compartió la función con Mario Amadeo, quien cedió su lugar entre los números 2 y 4 a Ignacio Anzoátegui dados sus compromisos como funcionario público de las Embajadas del Vaticano primero y del Uruguay después; a partir del n°7 retornó a su función”. p. 162.

hacia una dictadura clerical-fascista”,⁵³⁸ en los años siguientes se moldeaba según las transformaciones ocurridas a instancias de una fuerza política de corte nacional - populista, que se identificaría en el nombre de su caudillo y mentor, Juan D. Perón, que cooptó gran parte de la feligresía católica al asumir aspectos de la doctrina social de la iglesia integrándolos a su programa político, y terminó confrontando con la jerarquía eclesiástica apoyándose en un nuevo factor de poder: los sindicatos.

Un episodio muestra una significativa situación de historias cruzadas, tanto en lo personal como en lo ideológico y político. En junio de 1948 Williams escribía al francés Norbert Bèzard:

He recibido su larga carta de fecha 25 de diciembre, pero no respondí porque estaba esperando para darle buenas noticias sobre su manuscrito. Lo leí una vez que he llegado a la Argentina, y me pareció muy interesante.

Vi una serie de editores con el fin de que se publicara, los que me hicieron perder todo el tiempo sin lograr nada. Entonces pensé en la Facultad de Economía de la Universidad de Buenos Aires, y he hablado con dos profesores, los doctores Mario Amadeo y Héctor Bernardo, que leyeron su libro (que se tomaron un tiempo), y también lo encontraron muy interesante, están dispuestos a publicarlo, no como libro porque la facultad no publica, pero sí en su revista que es muy buena. Creo que no pagan derechos de autor. En cuanto a la traducción, mi mujer se encargaría.

[538]. HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires : Alianza, 2010. p. 400.

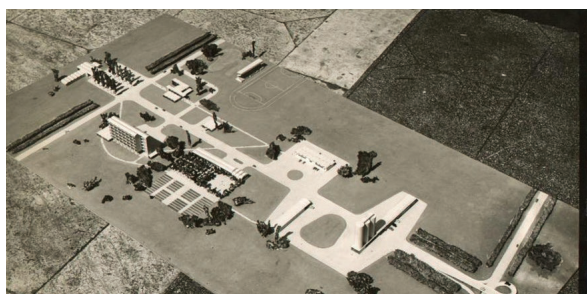
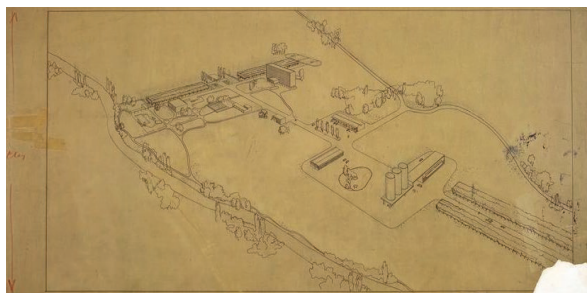
Ella escribe muy bien en español y sabe el francés a fondo. Espero su autorización, si eso le conviene.

No crea que le he olvidado, por el contrario, pienso mucho en usted y estoy muy conmovido por su obra. Siempre recuerdo la agradable comida con usted y la Sra. Bèzard en lo de Le Corbusier.⁵³⁹

La lectura de la carta permite tener evidencia de al menos dos cosas: una, que Williams conocía a Bernardo y Amadeo con confianza suficiente como para presentarles un texto ajeno y sugerir su publicación; la otra, es que también conocía a Bèzard personalmente, pudiendo suponerse que ello se produjo a instancias de la visita a Le Corbusier en 1947, encuentro en que la conversación no ha sido circunstancial sino que abordó temas de cierta trascendencia. Fue el propio Bèzard quien, poco después de ese primer contacto, le enviaría a Williams su trabajo “*Coopérative Régionale de Distribution*” (del cual se trataría de gestionar la publicación), para continuar con una insistente correspondencia en la que mencionaba su interés por emigrar a la Argentina y obtener trabajo,⁵⁴⁰ llegando a solicitar ayuda, en 1949, para conseguir una audiencia con la Sra. Eva Perón durante la estadía de la prime-

[539]. Correspondencia de Amancio Williams a Norbert Bèzard. Buenos Aires el 9 de junio de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[540]. Correspondencia de Norbert Bèzard a Amancio Williams, fechadas en París el 1 de octubre de 1947 / 28 de diciembre de 1947 / 20 de junio de 1948 / 9 de agosto de 1948 / 29 de septiembre de 1948 / 17 de octubre de 1948 / 18 de octubre de 1948 / 13 de enero de 1949 / 31 de enero de 1949 / 13 de febrero de 1949 / 17 de febrero de 1949 / 6 de marzo de 1949 / 10 de agosto de 1949 / 21 de agosto de 1949 / 30 de octubre de 1949 - AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947) y GR Carpeta 2 (1948-1950).



Le Corbusier (con asesoramiento de Norbert Bézard). Reorganización agraria, granja y villa. (1938). Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

ra dama argentina en París. El propósito más ambicioso era el de organizar una colonia de inmigrantes franceses en Argentina, gestión que, aunque no fuera concretada, tuvo una promesa de parte de la Provincia de Corrientes, movilizada por el delegado de Salud Pública Benjamín Serrano.⁵⁴¹

Norbert Bézard era un anarco sindicalista y militante político que había colaborado con Le Corbusier en el proyecto de una granja cooperativa a ubicarse en la zona de Piacé, Francia (*Ferme radieuse et village coopératif*, 1929-1934) y pertenecía al círculo cercano a Georges Valois, fundador de *Le Faisceau*, el primer partido fascista francés. Pero no sería ese el único motivo que lo vinculaba con Le Corbusier, ya que éste también estuvo relacionado con Valois, un declarado admirador de los proyectos del suizo para la ciudad moderna, en cuyas imágenes veía sintetizadas sus propias representaciones de la sociedad deseada. El arquitecto había participado de publicaciones y grupos de discusión que organizaba Valois, publicitando sus proyectos urbanos. Si hay una correspondencia entre los dos discursos, el político y el urbanístico, es porque Valois y Le Corbusier hablaban el mismo lenguaje de la modernidad y la transformación del tema de la ciudad moderna fue ambientada en Francia en 1927, en un contexto europeo en que el fascismo italiano aún era posible de ser visto como una opción renovadora y modernista.

Pero la posterior discusión acerca del mayor o menor grado de proximidad de Le Corbusier a las ideas políticas del grupo fascista francés, vendría a sumarse a aquellas polémicas que desde la década de 1980 en adelante empezaron a poner el foco en su larga estancia en Vichy durante el gobierno provisional del mariscal Pétain (1940-1944) en plena ocupación alemana de Francia,⁵⁴² lo que dio lugar incluso al señalamiento de una actitud colaboracionista en pos de un lugar que le posibilitase liderar las obras de reconstrucción al terminar la guerra.⁵⁴³

De estas relaciones, que comenzaron a salir a la luz varias décadas después, es poco probable que pudiera estar al tanto Williams en 1947 cuando conoce al maestro y, en consecuencia, a Norbert Bézard. Por otra parte, el clima político y cultural en Argentina, país que había sido renuente hasta último momento a declarar la guerra al Eje y que empezaba a estar marcado por la confluencia de un peronismo ascendente y una iglesia católica de fuerte presencia, proveía un cierto manto de ambigüedad consentida frente a las inflexiones ideológicas más reaccionarias, e incluso de una anuencia explícita, lo que habilitaba el intento de publicación del sindicalista francés sin mayores reparos o, además, el notable interés e insistencia de Bézard por viajar a la Argentina con un contrato de

[541]. Correspondencia de Norbert Bézard a Amancio Williams, fechadas en París el 1 de octubre de 1947 / 28 de diciembre de 1947 / 20 de junio de 1948 / 9 de agosto de 1948 / 29 de septiembre de 1948 / 17 de octubre de 1948 / 18 de octubre de 1948 / 13 de enero de 1949 / 31 de enero de 1949 / 13 de febrero de 1949 / 17 de febrero de 1949 / 6 de marzo de 1949 / 10 de agosto de 1949 / 21 de agosto de 1949 / 30 de octubre de 1949. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947) y Carpeta 2 (1948-1950).

[542]. Véase: McLEOD, Mary. *Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*. Princeton NJ : Princeton University, 1985.

[543]. Nota: La exposición *Le Corbusier. Mesures de L'homme* que organizó el Centro Georges Pompidou en 2015, en conmemoración del cincuenta aniversario de su muerte, provocó una intensa producción bibliográfica sobre estos aspectos. Véanse, por ejemplo, las publicaciones de Marc Perelman, Xavier de Jarcy, François Chaslin, Simone Brott, entre otros.

trabajo, expectativa que seguramente habría sido alimentada por el notable crecimiento del sindicalismo en este país y su notoria participación en el esquema de poder. Con ese propósito llegó incluso a lograr una posibilidad cierta de ser contratado por el gobierno de Corrientes con el cual Williams estaba en contacto por los proyectos de hospitales. En una carta de principios de 1949 éste le comunicaba:

Recibí sus cartas del 13 y 17 de febrero con sus cartas para el gobernador de Corrientes.

Con respecto a su contrato con Salud Pública, fui más de cuarenta veces para preguntar sobre el envío de documentos. Siempre respondieron que sí, que fueron enviados de manera oficial y privada. Aún así, no estoy seguro de que realmente lo fueron. Nuestra administración nacional es terriblemente pesada. Yo mismo, hace un año ya debería haber firmado tres contratos para proyectos hospitalarios. No están firmados todavía. Estamos pasando por todo tipo de dificultades.⁵⁴⁴

Finalmente, en un intento de deshacerse de su rol de intermediario, le facilitaba la dirección de Cecilio Morales, Director de Demología Sanitaria de la Secretaría de Salud Pública, advirtiéndole que ya lo había puesto al tanto del asunto y que todo sería más directo y ágil si se ponía en contacto directo con él, a lo que sumaba los datos del Dr. Benjamín Serrano, Delegado de la Secretaría de Salud Pública de la Nación en Corrientes y del propio gobernador de la provincia, General Filomeno Velazco.

En medio de todos estos manejos de relacionamiento público y político, un importante aspecto a tener en cuenta en la ubicación de Williams en su contexto, es el de su firme y sostenida militancia en favor de una concepción de la arquitectura moderna como única y necesaria expresión de su tiempo, como lo demuestran sus proyectos, manifestaciones o distintas intervenciones en el campo cultural, como lo demuestran episodios como el de su gestión en la publicación *La arquitectura de hoy* y la firme intervención que impidió la dirección de la revista por Alejandro Bustillo, o el que mantuvo con Alicia Eguren, a quien se dirigía en estos términos:

Con gran disgusto he leído en tu revista el artículo de un tal Beristayn, te pido que me devuelvas el material sobre la exposición y sobre el CIAM. Yo no puedo admitir que mis cosas y las del CIAM del cual soy delegado aparezcan en revistas que simultáneamente publican artículos como el de Beristayn.

El eclecticismo sería quizás admisible en publicaciones informativas, pero no en revistas de ideas.⁵⁴⁵

Si bien no se aportan mayores detalles, se puede inferir que Williams habría enviado materiales para su publicación en la revista *Sexto Continente*, que tuvo salida entre 1948 y 1949 con dirección de Alicia Eguren y Armando Cascella, una publicación “entendida como proyecto alternativo y especular a *Sur*, espacio de promoción e intercambio cultural entre los países

[544]. Correspondencia de Amancio Williams a Norbert Bèzard (París). Buenos Aires, 2 de marzo de 1949. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[545]. Correspondencia de Amancio Williams a Alicia Eguren de Catella. Buenos Aires, s/f. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

latinoamericanos”.⁵⁴⁶ Eguren era poeta, con cierto renombre en determinados círculos por su tendencia hacia un idealismo católico y la revista, un sitio de expresión del nacionalismo en sus diversas versiones, entre ellas, la de un latinoamericanismo en estrecha relación con el experimento político del peronismo en expansión, movimiento en el cual la poetisa se involucró con gran pasión.

Intransigente en sus convicciones, fiel a unos principios arquitectónicos que no claudicaban a pesar de las consecuencias, Williams paulatinamente vio estrecharse cada vez más las posibilidades de concretar una gran obra a la cual, sin embargo, nunca renunció a alcanzar una oportunidad de realizar, ya sea a través de encargos oficiales o privados. No se le conocieron filiaciones partidarias, pero su aproximación a los círculos de poder que podían operar a favor de un encargo importante no hizo distinguos de banderías políticas o ideológicas, y éste sería uno de los aspectos señalados con insistencia en la historiografía crítica.

Las relaciones con personas vinculadas con el gobierno del coronel Juan D. Perón le hicieron posible acceder a la confianza del Dr. Ramón Carrillo quien, a cargo del por entonces recientemente creado Ministerio de Salud Pública de la Nación, lo convocó como asesor y le propuso el proyecto de tres hospitales para la Provincia de Corrientes.

[546] Véase: SAZBÓN, Daniel. Sexto continente: una apuesta por una tercera posición latinoamericanista en la cultura peronista. En PRISLEI, Leticia (dir.) *Polémicas, intelectuales, debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*. Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

Al respecto, Liernur diría:

En otra carta a Le Corbusier, Williams le describía su atelier como un activo círculo intelectual que incluía conferencias periódicas sobre teología, filosofía, historia y arte. Héctor Bernardo y Jordán Bruno Genta son las figuras más importantes que mencionaba en esa carta. Ambos integraban los grupos de derecha que había inspirado el golpe de estado de 1943, golpe que instalaría a Juan Perón en su primera posición en el gobierno.⁵⁴⁷ [...]

Bernardo, Genta y otros líderes nacionalistas y católicos creían que era necesario restablecer una concepción platónica de la verdad, en oposición al liberalismo relativista “luterano”. En la perspectiva de Bernardo, el científico debía basar sus acciones en la prosecución de un método para poder alcanzar el propósito principal de su trabajo, esto es: la obtención de la verdad. No es por casualidad que este autor dedicó a la planificación uno de los capítulos de su libro sobre economía. Fue Bernardo quien promovió en el gobierno de Perón los planes de AW para la Patagonia y para los hospitales de Corrientes.⁵⁴⁸

[547] LIERNUR, Jorge F. *Trazas de futuro*. Op. Cit. p. 234. Nota: Liernur refiere a correspondencia de Amancio Williams a Le Corbusier, fechada en Buenos Aires el 23 de junio de 1946.

[548] LIERNUR, Jorge F. *Williams, Amancio*. En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando (eds.) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Op. Cit. TV p. 199.

Delfina Gálvez introduciría un dato adicional al afirmar que fue su hermano Gabriel Gálvez,⁵⁴⁹ por entonces Director de Asuntos Legales del Ministerio de Salud Pública, quien puso en contacto al arquitecto con el Ministro Carrillo, afirmación que, sin negar lo señalado por Liernur, establece una relación directa de Williams a través de su cuñado como origen del acercamiento al núcleo dirigente en el área de la salud, situación que seguramente pudo haber sido reforzada por las referencias de otras personas cercanas.⁵⁵⁰

Es así que, con fecha 3 de julio de 1947, mediante la resolución N° 2.253, el Secretario de Salud Pública de la Nación, Dr. Ramón Carrillo disponía:

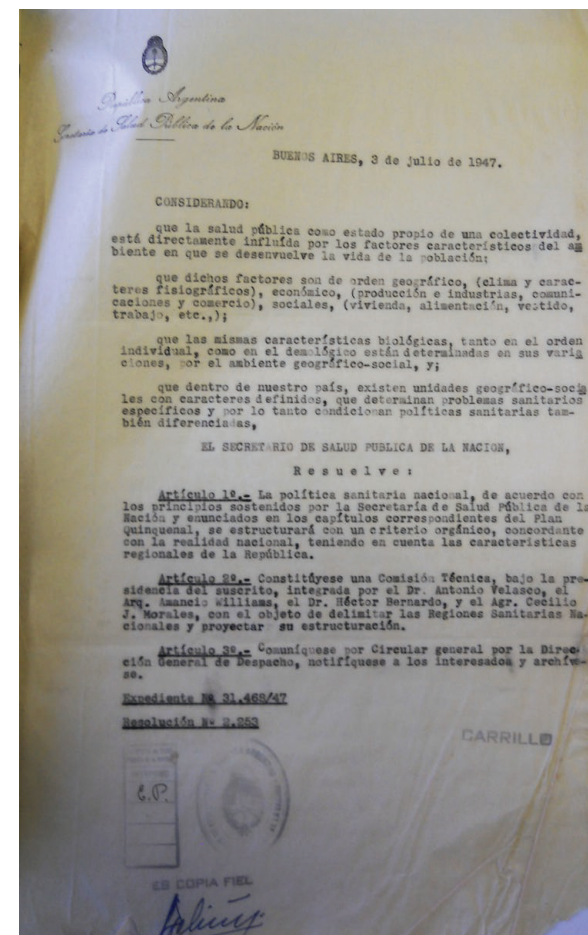
Artículo 1º.- La política sanitaria nacional, de acuerdo con los principios sostenidos por la Secretaría de Salud Pública de la Nación y enunciados de los capítulos correspondientes del Plan Quinquenal, se estructurará con un criterio orgánico, concordante con la realidad nacional, teniendo en cuenta las características regionales de la República.

Artículo 2º.- Constitúyese una Comisión Técnica, bajo la presidencia del suscrito, integrada por el Dr. Antonio Velasco, el Arq. Amancio Williams, el Dr. Héctor Bernardo, y el Agr. Cecilio J. Morales,

con el objeto de delimitar las Regiones Sanitarias Nacionales y proyectar su estructuración.⁵⁵¹

En suma, es posible suponer que Williams se apoyaba en una trama de relaciones personales, intelectuales y familiares que le posibilitaban el acceso a determinados círculos de poder, sin que le implicara establecer compromisos políticos definidos, e incluso recurrir al asesoramiento de especialistas abiertamente vinculados con la política como en el caso de Cecilio Morales, (perteneciente a la corriente nacionalista, fue secretario general del Sindicato Universitario Argentino "SUA" en 1945 y más tarde consejero económico de la delegación argentina ante la UN), con quien también trabajó en el estudio de Planeamiento de la Patagonia y en otros planes, sosteniendo una larga amistad pero evitando, sin embargo, confundir la relación con la actividad partidaria. Por ello, en ese "impulso por la convicción de la verdad" que tantas veces declamara como motor principal de sus búsquedas, ese empuje provenía de una verdad propia y personal sostenida por un credo, la técnica y un compromiso, la invención. Visto desde esa posición es que Liernur afirmaría:

De todos modos se equivocaría quien pensara que era la expresión política de esta forma "absoluta" de concepción de la verdad lo que interesaba a AW. No es esto lo que como artista le preocupaba o atraía centralmente, sino —a la manera de Hilberseimer o Mies van der Rohe— el modo en que las obras de arquitectura podían, o debían, expresar las condiciones de vida y producción impuestas por la modernidad, si fueran



Resolución N° 2.253 de la Secretaría de Salud Pública de la Nación (3 de julio de 1947, copia), designando a Amancio Williams como miembro de una Comisión Técnica de la secretaría. Fuente: AAW.

[549] Nota: Marcos Gabriel Gálvez (1914-2002), hermano menor de Delfina Gálvez de Williams (1913-2014) y por ende cuñado de Amancio. Abogado, fue Director de Política del Ministerio de Relaciones Exteriores entre 1944 y 1945 y Director de Asuntos Legales del Ministerio de Salud Pública de la Nación entre 1946 y 1950, siguiendo luego la carrera diplomática.

[550] MÜLLER, Luis y SHMIDT, Claudia. Entrevista a Delfina Gálvez de Williams y Claudio Williams. Buenos Aires, 17 de agosto de 2012.

[551] Res. N° 2.253 Secretaría de Salud Pública de la Nación (copia). AAW.

llevadas hasta sus propios límites. Honestamente AW pensaba que era posible construir una modernidad “lógica”, puesto que solo se trataba de aplicar los medios necesarios para obtenerla. Y, como se trataba de pura lógica, estaba seguro de que podía convencer de la bondad de sus soluciones a los que contaban con las posibilidades de llevarlas a cabo, llamáranse Perón, Mandelbaum, Frondizi, Di Tella, o Videla. Su mérito consistió en su capacidad de pensar de esa manera radical y con el máximo rigor, siguiendo los mandatos de su razonamiento hasta sus menores detalles y sus más inesperadas consecuencias, con una convicción de acero.⁵⁵²

Entonces, una red de contactos, la pertenencia a un círculo social destacado, un prestigio ya consolidado y un “estado de las cosas” relativamente generalizado en su tiempo (un tanto flexible y permisivo en lo que hacía a la relación de los arquitectos con el poder prescindiendo de banderías e ideologías), habría facilitado el acceso a los más altos niveles de decisión, aunque no siempre con los resultados deseados.

Incluso esto se verifica en ocasiones en que, al tiempo que actuaba en función de sus trabajos, operaba como nexo de oficio y facilitador en gestiones que no le afectaban personalmente, pero que formaban parte del modo de afianzar relaciones y afirmarse en ambientes de una cobertura mayor. Por ejemplo, en ocasión de obtener apoyos políticos para causas como la de Le Corbusier y su intervención en el edificio para la sede

de las Naciones Unidas en Nueva York, como lo explica en su carta al embajador argentino en Londres, enviada apenas llegado del viaje a Europa de 1947:

Le envío adjunto a esta carta, el informe sobre el arreglo de la Cancillería y un informe sobre mi estadía de seis días en Londres y el apoyo que podría dar la Embajada en ciertos puntos. En cuanto al asunto de la sede de la UN. del cual hablamos en Londres, le mandé a Ud. una carta desde París, el 8 del corriente. Cuando fui a despedirme de Le Corbusier, ese día, me contó que acababa de recibir malas noticias de la UN., por las cuales se vislumbraba que todo el asunto referente al proyecto y construcción de la sede de la UN. iba a quedar en manos exclusivas de los norteamericanos, esto posible porque los demás países, especialmente los sud-americanos o bien no se interesaban por el asunto o no luchaban por él. En esta forma “Harrison”, representante de los E.E.U.U., impuesto por Rockefeller copaba todo. Como no había tiempo que perder le pedí a éste que le agregara todo lo necesario para aclararle a Ud. la cuestión. Es importantísimo que la construcción de la sede de la UN. se haga con la doctrina occidental y con la modalidad latina. Para ello hay que apoyarlo a Le Corbusier que es el hombre que ha echado las bases de esa doctrina ordenada hacia lo permanente.

He estado con el Dr. Carrillo, le hablé de Ud. y de todas las facilidades que me proporcionó.

Ayer me recibió el presidente, a pesar de que estaban presentes otras personas, el Dr. Bra-muglia, el Dr. Carrillo y un general, pude hablar cómodamente con él, la consecuencia fue que

[552]. LIERNUR, Jorge F. *Williams, Amancio*. En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando (eds.) *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Op. Cit. TV p. 199.

me encargó la organización y dirección del organismo que va a fijar la doctrina y normas para que el plan nacional se realice como verdadera expresión de nuestra época.

Antes de irme hablé del asunto UN., él me contestó que esto iba a depender de mí. Le pido guarde reserva sobre todo esto. Si bien todo parece estar bien encaminado, yo preferiría, siempre que también Ud. lo juzgue conveniente que le escriba unas líneas al presidente, como Ud. pensaba, sobre el asunto UN.⁵⁵³

El modo de actuar coincide con lo que Anahí Ballent refiere acerca de lo planteado en el CIAM de Bridgwater (1947), en el que se decidió que era necesario emplear una actitud más agresiva en relación con los gobernantes en función de imponer la arquitectura moderna en las obras de Estado en la posguerra:

Así, en esta etapa se pone en práctica la tradicional estrategia CIAM de vinculación con el poder [...] Desde este punto de vista, los congresos intentaban constituirse en un grupo de presión, que deseaba influir sobre los estados para que aceptaran e incorporaran la nueva arquitectura. Esta estrategia encontró en Le Corbusier uno de sus máximos cultores y, como se verá más adelante, no pocos seguidores entre sus discípulos americanos.⁵⁵⁴

El propósito del encuentro de Bridgwater se manifestaría a modo de libro con *A decade of a new architec-*

ture, de Giedion,⁵⁵⁵ quien planteaba, incluso antes del congreso, que “la firma de los CIAM en una publicación internacional puede dar cierto apoyo y cierta estimación entre las autoridades de cada país.”⁵⁵⁶

Bajo esta perspectiva, desde la cual Williams se perfilaba como un arquitecto promotor de sus propios proyectos e impulsaba la arquitectura moderna en la obra pública, se entiende que, en instancias en que intentaba convencer al Senador Nacional Molinari de que en Buenos Aires se construyera el Auditorium de la ciudad según sus estudios para la “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio”, concluyera la nota de referencia del siguiente modo:

Este Auditorium, la primer obra pública importante de la revolución, debe ser una revolución de técnica y espíritu. Sería tristísimo que la Argentina no fuera la primera en utilizar la solución argentina, que se utilizará después en el extranjero y llegará “de vuelta” al país cuando ya sea tarde.

Me dirijo a Ud., que tiene categoría para comprender estas cosas, y le pido con urgencia una entrevista con la persona que en último término decidirá de esto: el Presidente.⁵⁵⁷

Diego Luis Molinari era un abogado e historiador que había iniciado su carrera política en el partido radical, adhiriendo posteriormente al peronismo. La “revolución” a la que alude Williams en su nota refiere

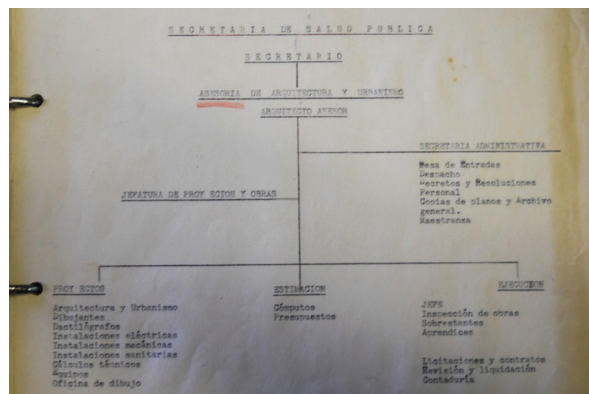
[555]. GIEDION, Sigfried. *A decade of new architecture*. Op. Cit.

[556]. Mencionado en BALLENT, Anahí. *El diálogo de los antípodas*. Op. Cit. p. 25., refiriendo a una comunicación de Sigfried Giedion a Oscar Niemeyer.

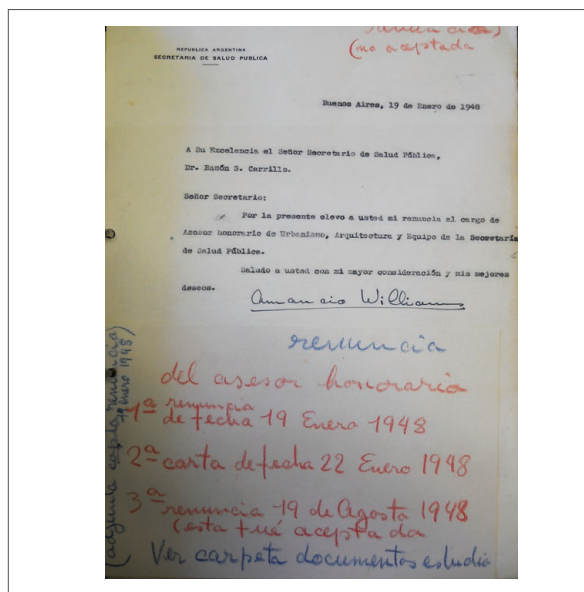
[557]. Correspondencia de Amancio Williams al Senador Nacional Dr. Diego Luis Molinari. Buenos Aires, 14 de agosto de 1946. AAW - GE Carpeta 1 [1943-1948].

[553]. Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Ricardo Labougle. Op. Cit.

[554]. BALLENT, Anahí. *El diálogo de los antípodas*. Op. Cit. p. 25.



Amancio Williams: diagrama organizativo de "Asesoría de Arquitectura y Urbanismo" de la Secretaría de Salud Pública de la Nación. (ca. 1947). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Registro de sus renuncias al cargo de Asesor honorario de la Secretaría de Salud Pública de la Nación. Fuente: AAW.

al proceso de transformación que estaba viviendo el país con el acceso de Juan D. Perón a la presidencia, ocurrido apenas un par de meses antes de la emisión de la correspondencia citada. Molinari, quien fue presidente de la Comisión de Relaciones Exteriores del Senado durante todo el mandato de Perón, siendo que en su actividad como historiador pertenecía a la corriente revisionista es muy posible que estuviera en relación con Manuel Gálvez (suegro de Williams y un referente de las ideas tradicionalistas y católicas del hispanismo conservador), un factor más que podría haberle facilitado el contacto al arquitecto.

De todos modos, como se ha visto, al año siguiente ya contaba con la inserción en la estructura de Salud Pública de la Nación y su rol se afirmaba. El 28 de julio de 1947 Carrillo resolvía "designar una Comisión de Estudio y Coordinación del Plan Quinquenal de Salud Pública, la cual estará integrada por el Dr. Antonio Velasco, el Dr. Ricardo Hogg Peralta Ramos, el Arq. Amancio Williams, el Agr. Cecilio J. Morales y el Dr. Gerónimo H. Alvarez", a los fines de estudiar el Plan Quinquenal elaborado por la Secretaría de Salud Pública de la Nación y formular "los principios y normas que regirán su ejecución".⁵⁵⁸

En simultáneo se nombraba "Asesor Técnico de Urbanismo y Arquitectura Sanitaria al Arquitecto Amancio Williams", cuyas funciones serían las de "fijar doctrinas y normas en su materia, las que habrán de ajustarse al plan de construcciones de la Secretaría". Dentro de sus atribuciones estaban las de "Supervisar a los Departamentos Técnicos relacionados con urbanismo, arquitectura y equipo correspondientes

a la Secretaría", aconsejar al Secretario, y "realizar obras modelo en materia de urbanismo, arquitectura y equipo para orientar a los Departamentos Técnicos de la Secretaría y la acción privada."⁵⁵⁹

Con tales atribuciones Williams definió un diagrama para organizar una asesoría de arquitectura y urbanismo dependiente directamente de la Secretaría de Salud Pública de la Nación, con detalle del plantel necesario para cubrir todas sus funciones: proyectistas, asistentes, calculistas, dibujantes, computistas y todo el personal que consideraba imprescindible, estimando un presupuesto general de funcionamiento con todos los gastos previstos.

Apenas meses después y sin dar mayores explicaciones por escrito, el 19 de enero de 1948 renunciaba "al cargo de Asesor honorario de Urbanismo, Arquitectura y Equipo de la Secretaría de Salud Pública",⁵⁶⁰ la cual no fue aceptada, así como tampoco su reiteración del 22 de enero, en las que se aducen "razones personales".⁵⁶¹ Finalmente, la renuncia le fue aceptada efectivamente a partir del 19 de septiembre de 1949 mediante resolución ministerial n° 19.898.⁵⁶²

De todos modos su vinculación con el organismo seguiría siendo continua y fluida en razón del encargo

[559] *Ibíd.*

[560] Nota de Amancio Williams al Dr. Ramón Carrillo, Secretario de Salud Pública de la Nación, fechada en Buenos Aires el 19 de enero de 1948. AAW - GE Carpeta 2 (1948-1953), (copia).

[561] Nota de Amancio Williams al Dr. Ramón Carrillo, Secretario de Salud Pública de la Nación, fechada en Buenos Aires el 19 de agosto de 1948. AAW - GE Carpeta 2 (copia).

[562] Correspondencia de Juan Pedro Echandi (Jefe Sección Nomenclaturas, Departamento de Coordinación Técnico Administrativo, Ministerio de Salud Pública de la Nación) a Amancio Williams. Buenos Aires, 26 de septiembre de 1949. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).

[558] Resoluciones del Dr. Ramón Carrillo, Secretario de Salud Pública de la Nación, fechadas el 28 de julio de 1947. AAW, copias s/N°.

de los tres hospitales para la provincia de Corrientes y de otras iniciativas, como el libro que Williams propuso realizar según conversaciones mantenidas con Carrillo. La publicación, cuyo objetivo era el de “fijar doctrina” y que quedó en proyecto, se llamaría “Urbanismo moderno, la arquitectura y técnicas modernas que lo informan, y las ventajas que en consecuencia se obtienen en todos los órdenes, especialmente en materia sanitaria”.

Williams se proponía realizar una edición importante: había calculado que contaría de unas 270 páginas con parte del texto traducido al inglés y al francés, con aproximadamente 600 ilustraciones a color y en una tirada de 40.000 ejemplares y mencionaba haberse guiado para su estimación por los ejemplos de los siguientes libros: *La ville radieuse* (Le Corbusier), *Space, Time and Architecture* (Sigfried Giedion) y *Can our cities survive?* (José Luis Sert), destacando que los dos últimos fueron publicados por *Harvard University*.

Queda claro que durante el mandato de Juan D. Perón, Williams tuvo una serie de interesantes encargos y propuestas generadas desde el Estado, aunque con escasos resultados en cuanto a realizaciones. Entre otros, conviene recordar el “Planeamiento Nacional para la organización de la salud pública” (1947, asesoramiento honorario solicitado por el Ministerio de Salud Pública de la Nación); “Planeamiento regional del Delta” (1947); “Planeamiento de la ciudad de Corrientes y su región” (1948); “Tres hospitales en la provincia de Corrientes” (1948-1953), que sería el trabajo con mayor proyección y visibilidad; y “Centro sanitario en Mar del Plata” (1955), encargado también por el MSPN, que no alcanzó a prosperar. Sin duda, aún no construidos, los proyectos de tres hospitales para la provincia de Corrientes serían su mayor logro.

Un país entre el experimento y el desconcierto

La fractura que produjo la caída de Perón signó la historia del país en las décadas siguientes, que estarían marcadas por la inestabilidad institucional, una recurrente alternancia entre gobiernos democráticos y golpes militares, la pérdida de un rumbo definido tanto en las políticas públicas como en la inserción en el contexto internacional, y una sucesión de experimentos sociopolíticos de diverso tipo, incluyendo la violencia desde el Estado en extremos nunca imaginados.

El golpe de estado ocurrido en septiembre de 1955, que puso fin al gobierno peronista mediante la fuerza militar (consumado por una fracción vinculada también con la derecha nacionalista católica y un variado apoyo de sectores civiles liberales), encontró a Williams y a su mujer fuera del país; en agosto de ese año habían emprendido un viaje a Estados Unidos por invitación del Departamento de Estado de ese país, con el objeto de mostrar sus trabajos y participar de encuentros en distintas instituciones académicas y profesionales.

Unos días después de instalado el nuevo gobierno, Williams le escribía a Raúl Prebisch, en su condición de Secretario Ejecutivo de la CEPAL y economista en colaboración con la reorganización del país. A continuación de mencionar detalles de la complicada situación que se había vivido en Argentina en los últimos meses (delaciones, falsas denuncias, persecución a los opositores) y comentarios acerca de su estadía en el país norteamericano, se pone a disposición para cooperar en la nueva etapa que se estaba iniciando:

Yo salí de la Argentina el 20 de agosto. Estaba invitado desde principio de año por el Departamento de Estado de U.S.A., y no me decidía esperando la revolución.

Por fin decidí salir para defender mi situación personal que se me estaba poniendo difícil, estaba vigilado, fui allanado con 20 hombres con 4 ametralladoras entre mis ocho chicos, etc. Yo temía mucho por la obra que desarrollo en mi taller que como usted sabe es un centro de investigación en planeamiento, urbanismo, arquitectura, técnicas, etc., donde buscamos encontrar la solución a los problemas de esta nueva época y la expresión que resulta de esa solución. Esta fue una gran ocasión para sacar gran parte de mi material, que actualmente está expuesto en la Universidad de Harvard. La invitación del Departamento de Estado no incluía ninguna condición de dar conferencias, ni nada, pero fui invitado separadamente por Harvard, Princeton, Pennsylvania, Oklahoma y Tulane para dar a conocer mi obra por medio de exposiciones y conferencias. Mi mujer y yo hemos sido espléndidamente recibidos en este extraordinario país.

Tengo mucho interés en conversar con usted cuando vuelva a la Argentina, lo que será en febrero si no acepto una interesante proposición del Massachusetts Institute of Technology, para hacer aquí unos trabajos de investigación en estructuras. Yo tengo un especial interés —desde luego impersonal—, en hacer ver la necesidad de lo que llamamos gran planeamiento, nacional y hasta internacional, abarcando el estudio de las fuentes de energía, los recursos del futuro, el desarrollo de la industria, la aplicación de los nuevos descubrimientos e inventos científicos, la distribución ordenada de la población, etc.; aquí he tratado de hacerlo ver, he visto mucha gente que trabaja muy bien y muy desin-

teresadamente en esos problemas en diversas asociaciones, pero desgraciadamente lo hacen desconectados entre ellos. [...]

El objeto de esta carta es ponerme a disposición de mi país, desinteresadamente, de dos maneras. Aprovechando que estoy aquí, invitado por el Departamento de Estado que me facilita todo, me ofrezco para cualquier gestión. No soy economista ni político pero lo que yo entiendo, que es el planeamiento, está íntimamente ligado con la economía y la política en el sentido de ser ésta “la puesta en marcha de planes”. La segunda manera en que puedo ayudar a mi país es ofreciéndole la obra de mi taller aprovechable para ese fin.

Hemos trabajado desde 1943 en el Plan de la Patagonia, desde 1945 en el Plan de Buenos Aires y su región, desde 1946 en los planes de Corrientes y su región, Córdoba y su región, y el Plan del Delta. También tengo en marcha un estudio general sobre transporte y comunicaciones.

En 1947 fui llamado por Perón para preparar un proyecto de plan nacional, pero después de varias entrevistas me di cuenta de que no lo cumpliría y sólo serviría para su propaganda, por lo que no volví más, con el consiguiente riesgo, a pesar de que volvió a hacerme llamar por un senador. Pero esto sirvió para que yo empezara a estudiar el mecanismo del desarrollo de un plan nacional.⁵⁶³

[563] Correspondencia de Amancio Williams a Raúl Prebisch. Fechada en Cambridge (EEUU), 5 de octubre de 1955. AAW - GE Carpeta 3 (1954-1957).

La relación con el peronismo sin duda había quedado resentida, la falta de concreción de los trabajos prometidos y un reconocimiento que nunca había llegado, le hicieron cuidar al extremo el grado de contacto con que su imagen podría perdurar vinculada con el gobierno caído:

Al mirar el itinerario que han escrito para mí, encuentro que ha habido un error. Me describe como "Asesor Honorario del Ministerio de Obras Públicas". Fui una vez en 1947, consejero honorario del Ministerio de Salud Pública, durante algunos meses. Esa confusión puede llevar a la gente a pensar que estaba conectado de alguna manera con nuestro terrible gobierno pasado y que soy responsable de todas las cosas estúpidas e ilegales hechas por el Ministerio de Obras Públicas. Es muy importante para mí tener esa designación corregida, y apreciaré mucho su envío de una pequeña nota a las personas que han recibido mi itinerario, corrigiendo ese error.⁵⁶⁴

Así como criticaba la acción del ministro Pistarini,⁵⁶⁵ insistía, una vez más, con promover su proyecto de

sala de auditorio que, evidentemente, no había prosperado durante el gobierno peronista. En este caso, lo hacía mediante la difusión a través de la prensa escrita dirigiéndose a las redacciones de los periódicos *La Nación* y *Clarín*:

Desde Washington, donde me encuentro invitado por el Departamento de Estado de este país, le envío este artículo publicado en "The Washington Post" sobre mi proyecto de auditorio. [...]

Usted recordará haber publicado la noticia de la presentación de este trabajo a la Sorbonne por el Cercle Paul Valéry, y de las conferencias a que dio lugar. Sabrá seguramente que no se trata de un proyecto más sino de la solución integral del problema acústico en un ambiente cerrado. [...]

Subrayo en el artículo las líneas que se refieren al proyecto que el diputado Thompson presentará al Congreso de Estados Unidos sobre la construcción de mi auditorio en Washington. El interés que ha despertado y su posible construcción en un país como éste no pueden dejar de interesar a nuestro país.

Durante el desastroso gobierno de Perón no hubo ninguna oportunidad de apoyo a una obra de arte ni de pensamiento. Perón propició la construcción de un auditorio basado en una solución anticuada, y ubicado entre medianeras en un lugar absolutamente inadecuado, el solar de lo que fue el Jockey Club, con el objeto de hacer olvidar la quemazón y hasta la existencia de éste. Es preciso evitar la tremenda equivocación ur-

[564] Correspondencia de Amancio Williams a Mr. Fred Mangold (American Council on Education). Fechada en New York, 10 de octubre de 1955. AAW - GE Carpeta 3 (1954-1957).

[565] Nota: El Teniente General Juan Pistarini fue activo participante del golpe que destituyó al presidente Castillo en 1943. Desde ese momento asumió la dirección del Ministerio de Obras Públicas, cargo en el que fue confirmado por Perón en 1946, siendo reemplazado por Roberto Dupeyrón en 1952. A su gestión corresponde la creación del Aeropuerto Internacional de Ezeiza y el plan territorial que lo acompañó. Véase: BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política*. Op. Cit.

banística que sería ubicar este auditorio en una zona comercial sin posibilidad de estacionamiento, y la tremenda equivocación arquitectónica de utilizar una solución parcial y anticuada cuando existe una solución integral.⁵⁶⁶

Con esta argumentación, si bien refiere a la posible ubicación de una sala en el predio en el que funcionara la sede del Jockey Club, en la calle Florida entre Lavalle y Tucumán (un edificio construido en la década de 1890 por el arquitecto austríaco Manuel Turner, y que fuera incendiado por simpatizantes peronistas en 1953), podría leerse también una velada crítica a la ubicación en la calle Corrientes del Teatro General San Martín, obra de Mario Roberto Álvarez y Macedonio Ruiz que fuera promovida durante la intendencia peronista de Jorge Sabaté, en 1953.⁵⁶⁷

Con similares comentarios se dirigía también al nuevo Ministro de Educación de la Nación, destacando también la intención de Entwistle para ubicar sendos ejemplares de la sala en la remodelación de Crescent Park en Londres y en la ciudad de Aycliffe. Insistiendo en el error del planteo de construir el auditorio en la zona céntrica, agregaba:

En el curso de este año, una comisión formada por sociedades de música se presentó al gobierno para demostrarle la absoluta necesidad de una gran sala de conciertos en Buenos Aires. Aparentemente convencido, Perón les prometió su apoyo, y, con el deseo de tapar la quemazón

del Jockey Club, ofreció el solar de éste para levantar allí la sala de conciertos, mezclada con oficinas de la lotería, fundación, etc. La comisión aceptó y encargó los estudios preliminares a un grupo de arquitectos.

Ahora bien, esa ubicación es una locura, no sólo por la forma inadecuada del terreno, sino por la imposibilidad de estacionamiento, la perturbación que traería la concentración de 5000 personas más en esa zona, y también los ruidos, vibraciones y trepidaciones de la ciudad que afectarían muchísimo la audición.

Por otra parte, resulta absurdo pensar que existiendo una solución total y única de los problemas acústicos, y siendo esa solución, incidentalmente, argentina, se pierda la oportunidad de aprovecharla. [...]

Lo único que le pido por ahora es que suspenda lo del proyecto en el solar del Jockey, y cualquier otro proyecto, hasta haber estudiado conscientemente mi solución y haber hablado conmigo. Yo no voy a volver a la Argentina hasta el fin del verano, pero mi mujer, Delfina Gálvez de Williams, que es también arquitecta y conoce el asunto perfectamente, irá a verlo a usted y le llevará todo el material necesario.⁵⁶⁸

Sin duda la ausencia del país cuando se estaba produciendo tan drástico cambio político, ponía a Williams

[566] Correspondencia de Amancio Williams a Alfredo Calisto (Secretario General de "La Nación"). Fechada en Washington D.C. el 5 de octubre de 1955. AAW, enviadas 1954-1957.

[567] Véase: SHMIDT, Claudia y PLOTQUIN, Silvio: *Mario Roberto Álvarez*. Buenos Aires : IAA FADU UBA / AGEA, 2014.

[568] Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Atilio Dell'Oro Maini (Ministro de Educación de la Nación). Fechada en Washington D.C. el 10 de noviembre de 1955. AAW, enviadas 1954-1957.

en una incómoda situación *off side* que le obligaba a operar desde el exterior con el propósito de reflotar sus proyectos. El mismo día que escribía al Ministro de Educación, en términos parecidos a los utilizados para la sala de conciertos, se dirigía al Ministro de Asistencia Social y Salud Pública por el caso de los hospitales. Luego de la introducción expresaba:

Dos de mis trabajos interesan particularmente a su ministerio. Uno de ellos fue un estudio para la división regional sanitaria de la República Argentina, se desarrolló en mi taller en el año 1948. El material quedó en el Ministerio, y como sería una desgracia que se perdiera y no se aprovechara, le ruego que disponga lo necesario para que aparezca.

Otro, que ha llamado la atención poderosamente en Harvard y Pennsylvania, es una serie de proyectos para tres hospitales en la provincia de Corrientes: Mburucuyá, Curuzú-Cuatiá y Esquina. Estos me fueron encargados por el Ministerio de Salud Pública en 1947, en que empecé a proyectarlos. Su construcción fue continuamente demorada con diversos pretextos, a pesar de estar completamente listos los planos de obra y todo el material necesario para la licitación. Los planos, me fueron pagados en forma disminuida.

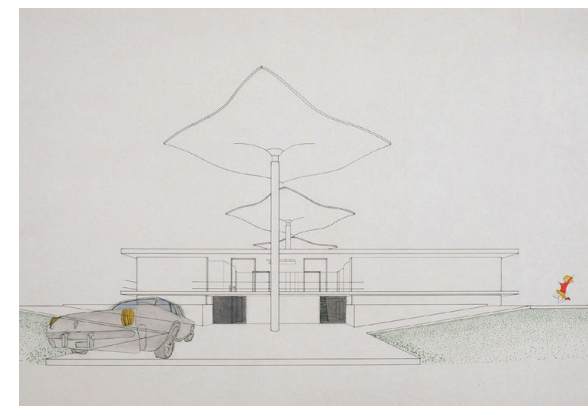
La construcción de estos hospitales es importantísima por muchas razones. Aparte de la necesidad que significan en esas zonas, no sólo como hospitales sino como centros sanitarios, significan adelantos de la mayor importancia. El sistema de la internación, creación de mi taller, asegura una elasticidad y facilidad en el funcionamiento que lo convertirán en un prototipo. La

estructura estudiada y creada especialmente para estos hospitales es una innovación en la utilización del hormigón armado, que ya ha tenido trascendencia. Tanto la universidad de Harvard como el Massachusetts Institute of Technology se han interesado tanto en las estructuras que me han ofrecido organizar su estudio y ensayo a gran escala en sus establecimientos.

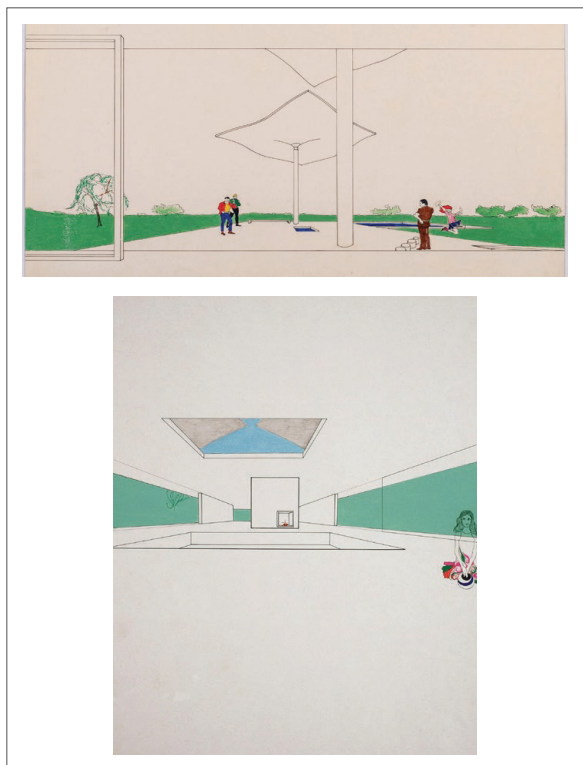
No dudo de que las dificultades económicas de la Argentina serán tremendas, pero como siempre puede hacerse algo, y ese algo tiene que ser no sólo lo más urgente sino lo más conveniente, creo que procedo bien al señalar estos proyectos a la consideración del Ministerio, para su posible construcción. Su absoluta necesidad, la innovación que representan, su importancia técnica y estética, deben ser factores tenidos en cuenta, así como la circunstancia de haberse obtenido los terrenos y haberse invertido gran cantidad de dinero en el pago del anteproyecto y del proyecto.⁵⁶⁹

Está claro que el empeño y la insistencia en lograr el cometido de llevar adelante sus trabajos, no hacía distinguos entre sus posibles promotores en razón de cuestiones políticas. Para Williams era difícil entender que proyectos tan innovadores y concienzudamente realizados no tuvieran el merecido reconocimiento, traducido en su concreción, por parte de los administradores del Estado, consideraba esto tanto un producto del escaso interés de los gobernantes por la Arquitectura (con mayúsculas) como de su cortedad

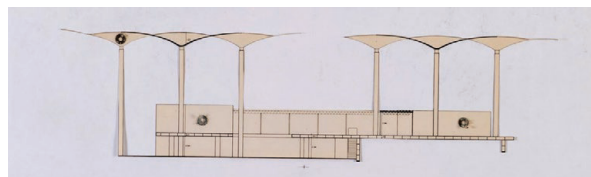
[569] Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Ernesto Alfredo Rottjer (Ministro de Asistencia Social y Salud Pública de la Nación). Fechada en Washington D.C., 10 de noviembre de 1955. AAW- GE Carpeta 3 (1954-1957).



Casa en Lomas de San Isidro (colaborador: Luis Santos, 1969). Perspectiva exterior (zona de ingreso) y planta. Fuente: AAW.



Casa en Lomas de San Isidro (1969, colaborador: Luis Santos). Perspectiva exterior (zona jardín) e interior (zona de estar). Fuente: AAW.



Casa en Punta del Este para la familia de Guido Di Tella (1961, colaborador: Emilio Ambasz). Corte. Fuente: AAW.

de miras para pensar las bases para una organización racional del país; en este sentido es notable la convicción con que persevera en instalar (tempranamente) la noción de Plan como instrumento estratégico, factor de un desarrollo equilibrado para la construcción de la realidad futura.

El ciclo del desarrollismo que se desplegaba parecía propicio para reinsertar sus propuestas. En 1961 enviaba al presidente Arturo Frondizi un artículo sobre su proyecto para el aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires y una carta explicativa de sus ventajas.⁵⁷⁰ Del mismo modo lo haría en 1968 con el presidente de facto Gral. Juan Carlos Onganía,⁵⁷¹ el ministro de defensa⁵⁷² y el intendente de la ciudad de Buenos Aires,⁵⁷³ a quienes adjunta separata de la revista *Mirador*, que había publicado el proyecto en diciembre de 1960.

El contacto realizado derivó en el proyecto de una vivienda para el Tte. Gral. Juan C. Onganía, siendo éste aún presidente. La residencia (proyectada en 1969 con la colaboración del arquitecto Luis Santos y no realizada),⁵⁷⁴ se ubicaría en las Lomas de San Isidro;

extendida horizontalmente en el predio, sería organizada por el cruce de dos ejes imaginarios: uno correspondiente al prisma de la casa en sí, y otro transversal ordenado por tres bóvedas cáscaras que la sobrevuelan alineadas por la diagonal y separadas entre sí.

El perfil general y la imagen lograda tiene cierta semejanza con la vivienda que, en 1961 y con la colaboración de Emilio Ambasz, proyectara en Punta del Este para el empresario Guido Di Tella con un programa de gran refinamiento cultural. Poder político-militar y poder económico-social recibían un tratamiento similar: el cielo protector que proponen las bóvedas cáscara hablan siempre un mismo lenguaje, el de Amancio Williams.

[570] Correspondencia de Amancio Williams al Dr. Arturo Frondizi (Presidente de la República Argentina). Buenos Aires, 10 de agosto de 1961. AAW - GE - Carpeta 4 (1958-1961).

[571] Correspondencia de Amancio Williams al Gral. Juan C. Onganía (Presidente de facto). Buenos Aires, 25 de enero de 1968. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961).

[572] Correspondencia de Amancio Williams al Gral. Antonio Lanusse (Ministro de Defensa del gobierno de facto). Buenos Aires, 25 de enero de 1968. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961).

[573] Correspondencia de Amancio Williams al Manuel Iricibar (Intendente de facto de la ciudad de Buenos Aires durante gobierno de facto). Buenos Aires, 25 de enero de 1968. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961).

[574] Amancio Williams. Su obra - datos personales y antecedentes profesionales. Op. Cit. p. 40

Una visión reactiva: “La ciudad que necesita la humanidad” (1974-1989)

El proyecto de una ciudad lineal que ocupó a Amancio Williams por más de una década en el último tramo de su vida, está directamente vinculado con el de “Ciudad Metro-Lineal” de Reginald Malcolmson,⁵⁷⁵ a quien conoció en el viaje que hiciera a Estados Unidos en 1955. En esa oportunidad Williams se interesó por el trabajo que Malcolmson estaba desarrollando en el *Illinois Institute of Technology* (IIT) y a su regreso se encargó de difundirlo en Argentina. En 1958 el Museo Eduardo Sívori de Buenos Aires exhibió la exposición “Arquitectura contemporánea norteamericana” enviada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, acompañándola con un ciclo de conferencias en el que Williams desarrolló dos presentaciones, una con el tema de “La Ciudad Lineal y el sistema “Metro-Lineal de Malcolmson” y otra dedicada a “La arquitectura moderna en los E.E.U.U. de Norteamérica”.⁵⁷⁶

Unos meses después, en el número de abril de 1959, la revista *Nuestra Arquitectura* publicaba el proyecto desarrollado en el IIT destacando que “el arquitecto Amancio Williams tuvo el privilegio de conocer, con carácter de primicia para nuestro medio sureño, los más recientes trabajos de Reginald F. Malcolmson. Se trata de sus ideas sobre la ‘ciudad Metro-Lineal’”.⁵⁷⁷

[575] Nota: Reginald Malcolmson (1912-1992) había nacido en Dublín (Irlanda) y estudió arquitectura en el *Trinity College* de esa ciudad, en el *College of Technology* de Belfast y en el *Royal Institute of British Architects* (RIBA) en Londres. En 1947 se trasladó a Chicago [EEUU] para estudiar con Mies van der Rohe en el *Illinois Institute of Technology* (IIT- 1947 / 1949) con quien trabajó en su estudio entre 1949 y 1955. Desarrolló actividad independiente en Ann Arbor y enseñó arquitectura en el IIT, en la Universidad de Michigan Ann Arbor y otras sedes universitarias.

[576] Fuente: AAW

Lineal’”.⁵⁷⁷ También se explica que el material “fue traído a Buenos Aires por Williams quien, por otra parte, lo hizo conocer ya en el curso de una conferencia que ofreció recientemente”.

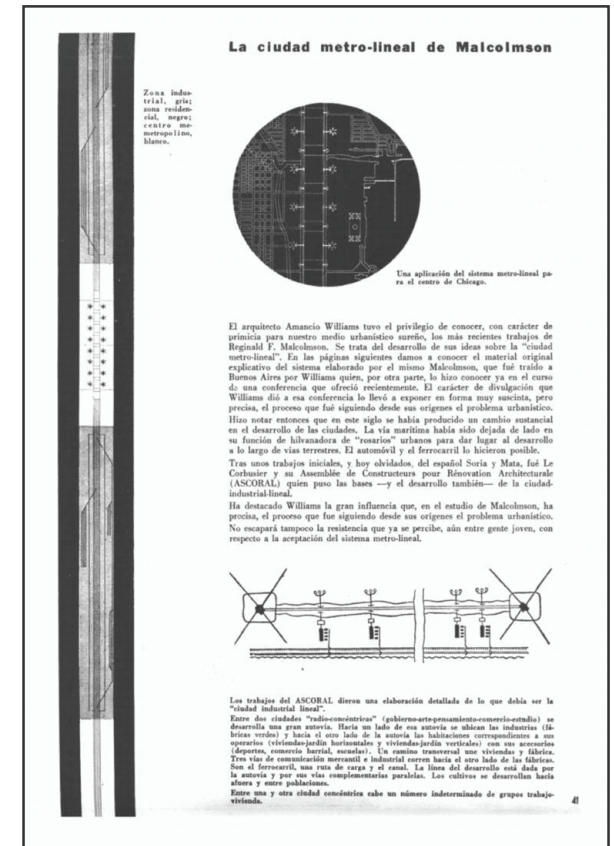
De la lectura del artículo, que no reconoce autor, se infiere que se trata de una adaptación de la conferencia de Williams, en la que había destacado el profundo cambio producido en el último siglo respecto de la relación de las ciudades con el transporte, dado que el ferrocarril y el automotor habían modificado la matriz de conexiones entre territorios distantes. La implicancia de estas transformaciones sobre la planificación de ciudades, hacía notar, apuntaban a la necesidad de proponer otro tipo de organización espacial en la que prevaleciera el desarrollo a lo largo de vías terrestres, argumentando que “el transporte mecanizado exige normas que conducirán a un nuevo tipo de ciudad”.⁵⁷⁸

Proponía como antecedentes valiosos a la Ciudad Lineal de Soria y Mata, de fines del siglo XIX y las propuestas de Le Corbusier con ASCORAL⁵⁷⁹ para la ciudad industrial lineal, destacando que el proyecto de Malcolmson “se presta admirablemente a las modernas técnicas de construcción. Todos los

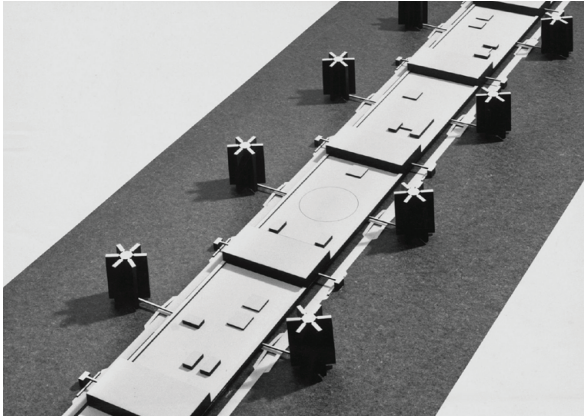
[577] La ciudad Metro-Lineal de Malcolmson. *Nuestra Arquitectura* [353]: 41-47, abril de 1959. p. 41.

[578] *Ibid.* p. 42

[579] ASCORAL (*Assemblée des constructeurs pour une rénovation architecturale*) fue un nuevo grupo del CIAM organizado por Le Corbusier después de la liberación de París en 1944. Véase: MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Op. Cit.



“La ciudad metro lineal de Malcolmson”. *Nuestra Arquitectura* [353]: 41-47, abril de 1959. p. 41.



Reginald Malcolmson, Metro-linear System (1955). Fuente: AAW.



"San Francisco Metro-linear", Nuestra Arquitectura (397): 19-20, diciembre de 1962. p. 19.

tipos de edificio están basados en módulos estructurales uniformes",⁵⁸⁰ y la modularidad haría posible tanto la prefabricación como la utilización de grúas-puente correderas.

La propuesta se basaba en un edificio continuo de seis pisos y cuatrocientos metros de ancho, una cinta organizada a lo largo de los principales ejes de transporte que albergaría estacionamientos en los pisos superiores y vías férreas y líneas para camiones de carga en los dos primeros; en paralelo correrían las autopistas para coches conectadas cada tanto con los estacionamientos y todos los niveles estarían interconectados por sistemas verticales de circulación (ascensores, montacargas, escaleras mecánicas). Cada ochocientos metros se elevan edificios comerciales y equipamientos cívicos y culturales por encima de las azoteas, e intercaladas a igual distancia se ubican torres de oficinas exentas. La solución para integrar las viviendas no se resuelve quedando su ubicación reservada en las áreas contiguas de parque a lo largo de la cinta, resultando entonces que el sistema está orientado a ofrecer una solución integrada para el centro metropolitano, fundamentalmente desde la perspectiva del transporte.

Nuestra Arquitectura volvió a publicar la Ciudad Metro Lineal de Malcolmson en 1962.⁵⁸¹ Así como en la presentación de 1959 había mostrado su posible aplicación en la isla de Manhattan y en el centro de Chicago, en esta oportunidad se ocupó de la propuesta que

tomaba el caso de la ciudad de San Francisco, en el que se ponía a prueba la capacidad de adaptación del sistema a una topografía compleja.

Malcolmson, en las entrevistas que le hiciera Betty Blum en Chicago entre el 28 y el 30 de agosto de 1987, destacaría la relación con su colega argentino y sus ponderaciones sobre la Ciudad Metro Lineal:

Mi amigo Amancio Williams en Buenos Aires, quien estará en Chicago, si puedo gestionar eso, en noviembre de este año, escribió una maravillosa introducción poética a mi libro, un prólogo del libro, en el que dice que las ideas originales para la ciudad lineal son de un español. Soria y Mata en la década de 1880. Pero lo de Soria fue algo primitivo porque no tuvo en cuenta muchos factores que hacen a una ciudad moderna como la industria pesada y ligera.⁵⁸²

En ese pasaje hacía referencia a la inminente y última visita que haría Williams a Estados Unidos, para exponer sus trabajos en las universidades de Harvard (*Graduate School of Design*, donde fueron presentados con una conferencia de Ernesto Katzenstein y un libro de Jorge Silvetti) y Michigan. En esta última y mediante la organización de Malcolmson, dictó una charla en la que presentó, entre otros trabajos, su proyecto de "La ciudad que necesita la humanidad".

Aquella ocasión de 1987 también sería la última oportunidad en que se encontrarían (Williams fallecería en

[580] La ciudad Metro-Lineal de Malcolmson. Op. Cit. p. p. Cit. p. 43

[581] San Francisco Metro-Lineal. *Nuestra Arquitectura* (397): 19-20, diciembre de 1962.

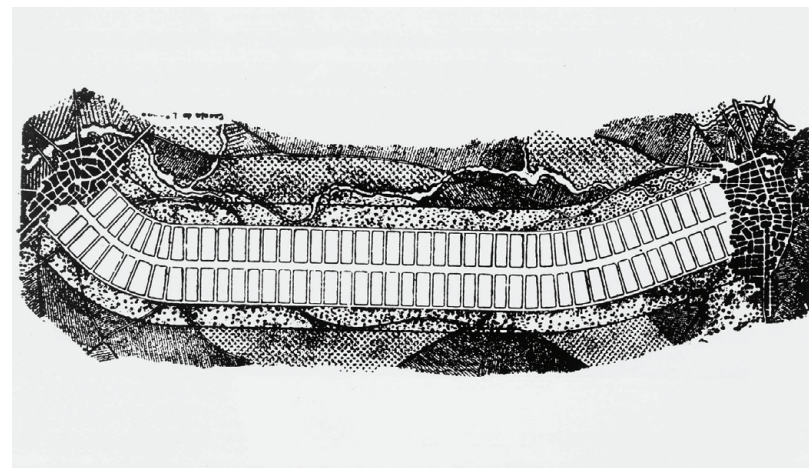
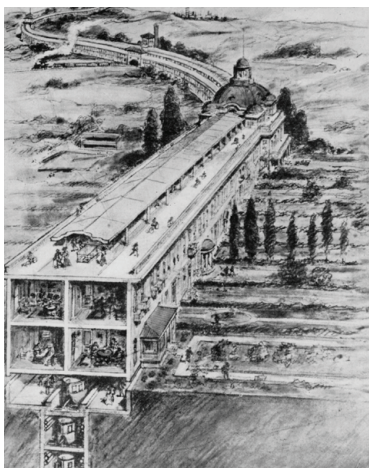
[582] BLUM, Betty J. *Oral history of Reginald Malcolmson*. Chicago : The Art Institute of Chicago, 1990. p. 118-119. Disponible en <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/compoundobject/collection/caohp/id/7662/rec/1> - Recuperado 16/04/18 - 11:40

octubre de 1989). Habían vuelto a verse en Buenos Aires a fines de los años sesenta y en 1977, pero mediante la correspondencia mantuvieron vigente una relación amistosa y de mutua admiración y colaboración, que quedó registrada en el prólogo que Malcolmson escribió para el libro que estaba preparando Williams y que fuera publicado póstumamente.⁵⁸³

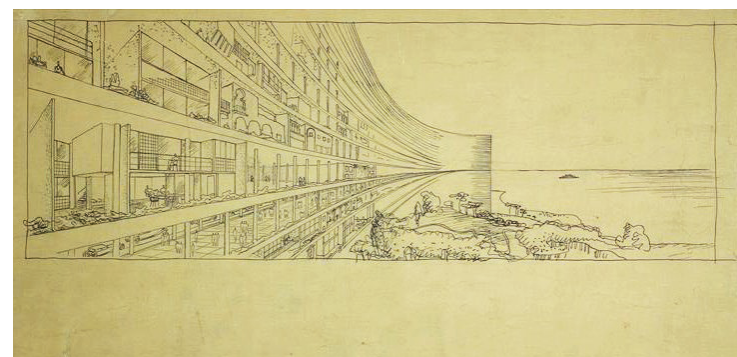
En ocasión de ser preguntado acerca de si la más próxima inspiración para su Ciudad Metro Lineal provino de los proyectos de Le Corbusier y ASCORAL, Malcolmson respondió:

No. Esa no fue. La inspiración inmediata en realidad fue Soria. Y al lado de Soria un hombre muy interesante que fue una celebridad antes olvidada en América, Edgar Chambless. Collins ha escrito sobre él. Edgar Chambless propuso una ciudad, a la que llamó *Roadtown*, y eso también influyó en mí. [...] Entonces, lo que Williams está diciendo es que él considera mi ciudad lineal la tercera de las enunciaciones importantes de ciudad lineal.⁵⁸⁴

Sin embargo, cuando Williams se proponga realizar su propia formulación de ciudad lineal, lo hará con mayor aproximación a la que propuso Le Corbusier para Argelia: el llamado “Plan Obús”, desarrollado entre 1930 y 1934. Durante esos cuatro años Le Corbusier, sin mediar encargo ni un reconocimiento de gastos, propuso distintas alternativas al municipio basadas en una idea de ciudad lineal y de un urbanismo de gran escala. La propuesta consistía en la creación de una *Citté*



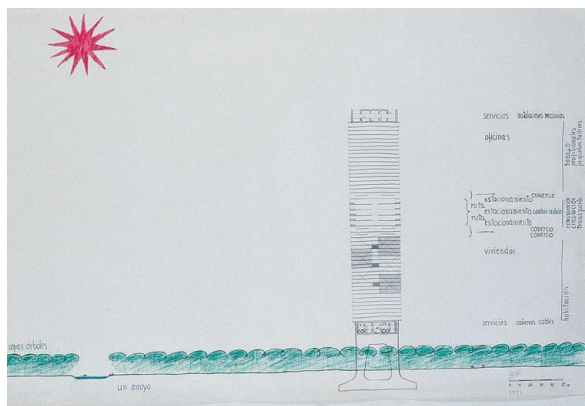
Antecedentes: Ciudad Lineal de Arturo Soria y Mata (1888) y Road Town, de Edgar Chambless, 1910.



Le Corbusier, Plan Obus para Argel (1930-1934), maqueta y perspectiva.
Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

[583] MALCOLMSON, Reginald. Prólogo. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. pp. 8 a 11. Originalmente fechado en “Atelier M., Ann Arbor, Michigan, primavera 1990].

[584] *Ibíd.* p. 119-120.



Amancio Williams. Corte esquemático con estudio de usos y funciones por niveles y corte arquitectónico de "La ciudad que necesita la humanidad". Fuente: AAW.

des affairs unida a grandes bloques residenciales con forma de largas tiras curvas y la unión de dos suburbios alejados en extremo mediante una construcción lineal que se extendería por kilómetros acompañando las formas sinuosas de la bahía y adaptándose a los cambios de la topografía: una megaestructura de hormigón para alojar a 180.000 personas con una altura variable entre 60 y 90 metros, en cuya cubierta, a la cota de 100 metros, circularía una autopista. Entre 1974 y 1989 Williams dedicó gran parte de sus energías a proyectar y promover un proyecto de ciudad lineal a la que asignó condiciones totalizadoras para el establecimiento humano, dejando el suelo libre para la producción y la agricultura; una gigantesca estructura con la capacidad, incluso, de sobreponerse a la trama de la ciudad existente.

La ciudad propuesta comienza a 30 m del suelo. Está dividida en tres sectores y formada por estructuras de pórticos de hormigón armado. De abajo hacia arriba, el primer pórtico contiene las cañerías de servicios donde se realiza la renovación de agua utilizada. Le sigue el área habitacional en la que las viviendas se disponen en diez grupos de siete pisos cada uno. En cada grupo se disponen plazas de 25 m de base por 25 m de altura por 60 m de profundidad. Los límites laterales de las plazas, concebidas paisajísticamente, resultan de una combinación de cristal y plástico. Por encima de las viviendas se encuentran los servicios pertenecientes a la zona habitacional. Todo este primer sector tiene un ancho de 200 m. El sector medio corresponde a las circulaciones vehiculares internas combinadas con los núcleos de ascensores.

Como se prevé el reemplazo paulatino del automóvil y la incorporación de trenes magnéticos, este sector tiene aproximadamente un ancho de 160 m. En el sector superior se encuentra la parte concerniente al trabajo que cuenta también con una zona de servicios. Allí se ubican la administración y los mercados industriales.

Las grandes fábricas están al pie de la ciudad.⁵⁸⁵

La inquietud por la escala territorial ya se había manifestado en oportunidades en las que se había planeado realizar estudios regionales tales como "Planeamiento de la Patagonia" (1943), "Planeamiento de la ciudad de Buenos Aires en relación al país y al continente" (1945), "Planeamiento de la ciudad de Corrientes y su región" (1948), "Plan para el partido y la ciudad de Tigre" (1957-1958) y un "Estudio para Corrientes y su región" (1971-1972), todos ellos por iniciados por propia iniciativa y algunos ofrecidos a las autoridades de gobierno respectivas, como en el último caso, luego del cual inicia la preparación del proyecto de "La ciudad que necesita la humanidad". El nombre asignado, tan excesivo y ampuloso como la idea que lo motivaba, según él mismo lo reconocía, tenía propósitos publicitarios: "Esta frase es un slogan que inventé para el tema del hábitat de la humanidad, es claro en todos los idiomas "La ville de l'aquella a besoin l'humanité", "The city thats humanity needs", "Die Stadt das Die Welt nötig hat".⁵⁸⁶

[585] WILLIAMS, Amancio. La ciudad que necesita la humanidad. En WILLIAMS, Claudio. Op. Cit. p. 122.

[586] Correspondencia de Amancio Williams a Magdalena Nelson H. de Blaquier. Buenos Aires, 2 de julio de 1984. AAW - GE Carpeta 11 (1981-1985).

Convencido de que la tarea excedía sus posibilidades, convocó a colaborar a distintas personalidades, especialmente vinculadas con el campo académico, desde el que se podía aportar una estructura de investigación y la capacidad de trabajo disponible entre sus estudiantes. Para ello, tal vez para mantener el control sobre el tema, no se dirigió a la Universidad de Buenos Aires sino a instituciones extranjeras: la Universidad de la República del Uruguay incorporando a Mario Paysée Reyes⁵⁸⁷ y el ingeniero Leonel Viera⁵⁸⁸ (que falleció apenas se iniciara el tema), recurriendo a su amigo Reginald Malcolmson en Michigan, Universidad de Ann Arbor y a Jerzy Soltan⁵⁸⁹

[587] Nota: Mario Paysée Reyes (Montevideo, 1913-1988). Arquitecto por UdelAR (1937) y discípulo directo de Julio Vilamajó, mediante una beca realizó una estadía en EEUU en 1948, completando su formación con los más importantes arquitectos y en distintas universidades. Mediante actividad docente, participación en concursos, proyectos y obras construidas se constituyó en uno de los arquitectos uruguayos más relevantes de la segunda mitad del SXX.

[588] Nota: Leonel Viera (Tacuarembó, 1913 - Montevideo, 1975). Habiendo estudiado ingeniería civil en la UdelAR —aún sin graduarse— ejerció la docencia y fue uno de los calculistas y constructores más destacados del Uruguay. Entre sus obras más relevantes se encuentran el “Cilindro Municipal” (espacio multiuso con capacidad para 15.000 espectadores, Montevideo, 1956) y el puente ondulado que une Punta del Este y la Barra de Maldonado (1963-1965), que hoy lleva su nombre.

[589] Nota: Jerzy Soltan (Polonia, 1913 - EEUU 2005). Arquitecto (Universidad de Varsovia, 1935). En 1945 se trasladó a París obteniendo un puesto en el *atelier* de Le Corbusier con quien colaboró en el desarrollo del Modulor, entre otros trabajos. En 1949 regresó a Varsovia donde desarrolló importantes trabajos; en 1959 fue invitado por Josep Lluís Sert para participar como profesor visitante en Harvard y en 1967 se radica en EEUU aceptando el puesto de Director de la Facultad de Arquitectura de Harvard, cargo que ejerció hasta 1974, continuando luego en la docencia a la par de realizar actividad profesional.

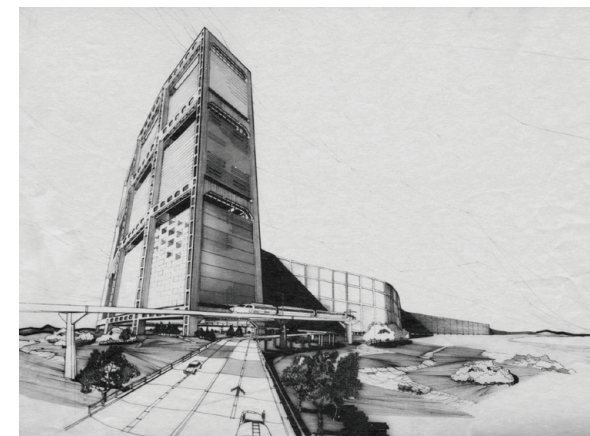
(Universidad de Harvard) a quien había conocido en 1947 en el *atelier* de Le Corbusier.

Precisamente en la carta que Williams envía a Soltan en 1975, con la intención de pedirle “su apoyo, consejo, y experiencia y por supuesto su participación plena”,⁵⁹⁰ pueden leerse algunos párrafos significativos que revelan posicionamientos, intereses y propósitos. Entre ellos:

La enorme dificultad para realizar mi obra desde Buenos Aires, dentro de la turbulenta situación de América del Sur y en realidad del mundo entero, no ha sido causa suficiente para anularme y aproveché la aislación de este lugar para encarar algunos temas fundamentales para la humanidad. Entre ellos: “La ciudad que necesita la humanidad. Este es el gran tema de nuestro tiempo y a él estoy dedicado desde el comienzo de mis trabajos”. [...]

Los trabajos de Le Corbusier dieron el gran paso. “La Ville Radieuse” y “La Ciudad Lineal”, de los “Tres Establecimientos Humanos” trajeron luz y claridad. También un aporte es “The Linear City” de Reginald Malcolmson.⁵⁹¹

Refiriendo al caos de las ciudades contemporáneas y su crecimiento descontrolado, insistirá en la necesidad de producir un orden, que “sólo puede lograrse con la correcta aplicación del conocimiento a la vida de los hombres”,⁵⁹² apelando al aporte y a la integración de distintas disciplinas, por lo que comenta haber

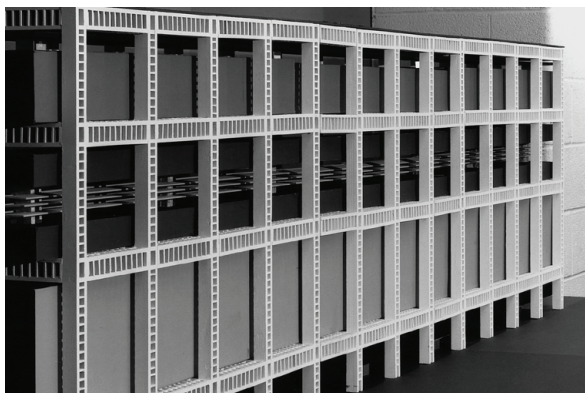


Colaboraciones: perspectiva de Mario Paysée Reyes como representante de UdelAR (Uruguay) Fuente: AAW.

[590] Correspondencia de Amancio Williams a Jerzy Soltan. Buenos Aires, 2 de julio de 1975. AAW - GE carpeta 9 (1975-1976). [Copia en español].

[591] *Ibíd.*

[592] *Ibíd.*



Colaboraciones: maqueta preparada por alumnos del taller de Reginald Malcolmson en Michigan (EEUU). Fuente: AAW.

convocado a su taller para colaborar a cinco de sus ocho hijos, entre los que se encuentran una especialista en computación, un químico dedicado al estudio de la contaminación ambiental, una doctora en filosofía y dos que aún son estudiantes, uno en filosofía y letras y otro en arquitectura, reconociendo, además, que se encuentra trabajando solo, apenas con la ayuda de algunos dibujantes de su taller. Su visión sobre los aportes de la ciencia para resolver los grandes problemas es desencantada:

Nada hizo la postguerra en este aspecto. La violencia, desatada en el interior de la sociedad humana, es consecuencia del horroroso desorden y del caos actual. La política que hoy se ofrece a la humanidad es de una pobreza mental pavorosa.

Solamente podrá nacer una nueva política si ella se apoya en los nuevos planes y solamente gente como nosotros puede encarar alguno de estos nuevos planes, como este, que ahora le propongo: "La Ciudad que necesita la Humanidad", en la cual aún está todo por hacerse. En la gran aventura de la humanidad "la energía atómica" y la "navegación espacial" fueron logradas a lo largo de nuestras vidas y dentro de una etapa muy reciente de ellas. Pero estos éxitos extraordinarios están empañados por su aplicación a la destrucción y por la supremacía que confieren al grupo humano que posee su tecnología y su dominio. Pienso que este gran tema "La Ciudad que necesita la Humanidad" es tan grande y tan importante como los dos anteriores, y lograrlo va a exigir un esfuerzo aún mayor, pues al no tener posibilidades de aplicación para la destrucción, será poco inteligible para la política actual. La prime-

ra sociedad que lo aplique logrará la supremacía del conocimiento y por lo tanto de la cultura y quizás también de la belleza y la felicidad.⁵⁹³

Sobre la base de la propuesta de Williams, a lo largo de más de una década se produjeron aportes y definiciones, que llegaron manifestarse de distintos modos, siendo Malcolmson quien, dentro del grupo de colaboradores convocados, sería el más integrado y participativo: con sus alumnos de Michigan, construyó una maqueta en gran escala de un segmento, en la que se puede apreciar que el origen de la estructura, como el mismo Williams lo reconoce,⁵⁹⁴ se encuentra en el sistema estructural del "Edificio suspendido de oficinas": en efecto, la idea surge de una esquemática proyección longitudinal del mismo, como si se tratara de una forma lograda por extrusión.

Según su concepción, para el desarrollo de las nuevas ciudades deben considerarse cuatro puntos fundamentales: 1) desarrollo lineal, 2) dejar el suelo libre, 3) realizar una arquitectura espacial y 4) que esa arquitectura espacial sea integrada y no formada por edificios sueltos.⁵⁹⁵ Así, con el modelo planteado, estimaba que en una sola línea de desarrollo, que podría ir desde La Plata hasta Escobar, a lo largo de algo más de 150 km englobando el conurbano bonaerense, podrían alojarse 25.000.000 de habitantes con 18,5 m² disponibles por person en la parte

[593] *Ibíd.*

[594] WILLIAMS, Amancio. *La Ciudad que necesita la Humanidad*. Op. Cit. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FeZuKJ6XMPk> - 32'50"

[595] *Ibíd* - 01'50"

habitacional,⁵⁹⁶ integrando todas las funciones necesarias para el desenvolvimiento de la vida urbana incluyendo espacios para deporte, recreación y pistas para aviones y helipuertos en la parte superior. El planteo, en un caso extremo, sería como por Malcolmson como una megaestructura “cuyas dimensiones en corte estaban en el orden de ¡los 600 m de alto por 200 m de ancho! [...] El concepto resultaba inmediatamente impresionante y al mismo tiempo terrorífico —una ciudad continua desde La Plata hasta las Cataratas del Iguazú en el límite con Brasil—, cuya dimensión aproximada es de 1.500 km.”⁵⁹⁷

La propuesta de Malcolmson de Ciudad Metro-Linear fue publicada por George Collins en su libro *Visionary Drawings of Architecture and City Planning*,⁵⁹⁸ en tanto que de Williams presenta la “Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio” (*Hall for plastic spectacles*), quedando así englobados en una imprecisa categoría que, tal vez, a ambos no les resultaba del todo incómoda. Al ser consultado por Betty Blum sobre tal condición de “visionario” según le fuera adjudicada por Collins, Malcolmson respondió: “Aparentemente, hay dos arquitecturas. Una de investigación y la otra profesional, no, él dijo, una de naturaleza visionaria y la otra práctica. La práctica parece ser en retrospectiva sino un reflejo pobre de la primera. Un débil eco de la primera.”⁵⁹⁹

[596] *Ibíd* - 36’20”

[597] MALCOLMSON, Reginald. Prólogo. Op. Cit. p. 9

[598] COLLINS, George R. *Visionary Drawings of Architecture and Planning: 20th Century through the 1960s*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1980.

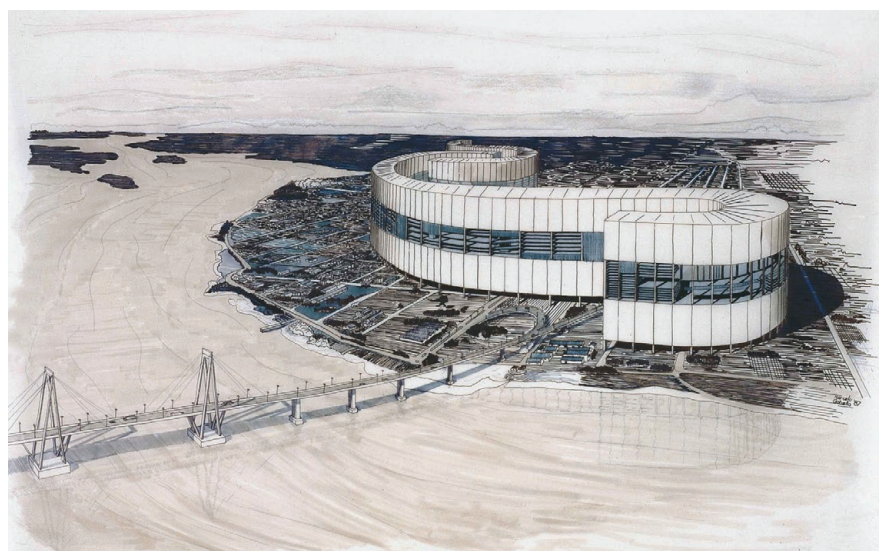
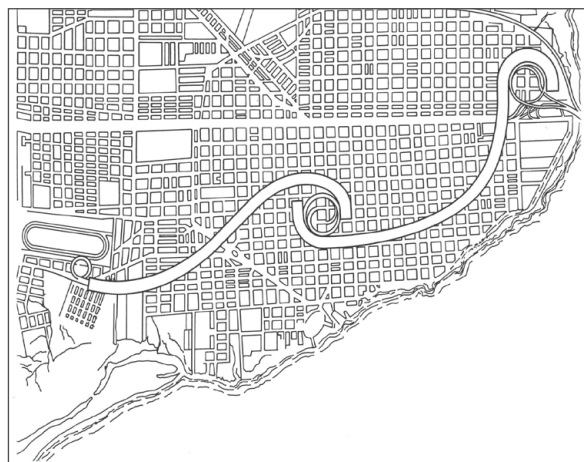
[599] BLUM, Betty J. *Oral history of Reginald Malcolmson*. Op. Cit. p. 115.

Distinta sería la percepción de Manfredo Tafuri respecto del “Plan Obús” de Le Corbusier, del que rescata su aplicabilidad como modelo teórico:

es significativo que Le Corbusier trabajó en Argel por más de cuatro años sin un encargo oficial o compensación. Él “inventó” su comisión, la hizo generalmente aplicable y estaba dispuesto a pagar personalmente por su propio rol activo y creativo. Esto le da a sus modelos todas las características del experimento de laboratorio, y es imposible que un experimento de laboratorio se convierta directamente en una realidad.⁶⁰⁰

En función de este razonamiento, si bien la posición de Williams podría considerarse coincidente en un aspecto, el de “inventarse” el cometido del trabajo (como tantas veces lo había hecho), difiere en muchos otros. Tafuri plantea que Le Corbusier trabajó como un intelectual, en el estricto sentido del término, con independencia de pensamiento, pero que sus hipótesis, que derivaron de una realidad específica, podían haber sido ampliamente aplicadas a otros casos. Si bien la forma del plan no sería repetible, sí lo eran sus insumos teóricos, como resultado de un proceso que fue de lo particular a lo universal. Además, afirma, “es consciente del triple frente en el que la arquitectura debe combatir. Si la arquitectura ahora es sinónimo de organización de la producción, también es cierto que, más allá de la producción en sí, la distribución y el consumo son los

[600] TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge / London : The MIT Press, 1976. p. 133-134.



Amancio Williams. Aplicación de "La ciudad que necesita la humanidad" al caso de la ciudad de Campana. Planta urbana y perspectiva. Fuente: AAW.

factores determinantes del ciclo. El arquitecto es un organizador, no un diseñador de objetos."⁶⁰¹

El enfoque de Williams en gran medida fue el inverso, partiendo de un modelo genérico, un objeto gigantesco diseñado para recorrer diversas geografías, climas y ambientes humanos pensado desde lo universal. Esta concepción no solo resultaría anacrónica en las décadas de 1970 y 1980 al desconocer las críticas a la urbanística moderna provenientes desde numerosas voces emergentes en la década de 1960 (fundamentalmente del Team X) sino que reafirmaba una posición totalizante —y por lo tanto autoritaria— de la figura del arquitecto concentrando el poder de decisión sobre la vida de las personas al imponer la forma de la ciudad, más aún en tiempos en que se volvía la mirada hacia experiencias como las del urbanismo participativo y se abandonaba la pretensión de ocupar un lugar hegemónico y excluyente desde la disciplina.

La década de 1960 había sido rica en formulaciones futuristas para ciudades en las que la movilidad y la flexibilidad eran el principal factor de cambio, como hipotetizaron Ron Herron (*Walking City*, 1964), Peter Cook (*Plug In City*, 1964) y Johana Mayer (*Instant City*, 1969), entre otras propuestas de Archigram y otros arquitectos y grupos coetáneos. El desmesurado y estático edificio planeado por Williams no tenía tal perspectiva de futuro sino que pretendía llevar al extremo las ideas de un urbanismo moderno que ya había sucumbido a su propia crisis, en una utopía tecnológica que se pretendía visionaria, aunque su matriz era fundamentalmente reactiva.

[601] Ídem p. 125.

Tecno-utopía y dictadura: una megaestructura en la Antártida (1980-1983)⁶⁰²

El encargo de una ciudad para la Antártida reúne todas las condiciones para exhibir los aspectos más controvertidos de la figura de Williams: obedece a la demanda de una institución tan cuestionada como el Ejército Argentino en tiempos de una dictadura militar y, en razón de las propias circunstancias ambientales en que debía instalarse, el proyecto resultante se establece desde una concepción absoluta y tecnocrática, que no solo no entra en crisis con la naturaleza del encargo y su procedencia, sino que la celebra. Ocurrido en 1980, lo que en un principio podría imaginarse como un planteo cargado de cierta fantasía en su propuesta, adquiere otro sentido al ser visto en retrospectiva en sus coordenadas históricas y puede comprenderse de otro modo en relación con cuestiones geopolíticas que rodean ese momento casi simétricamente: dos años antes, en 1978, se alcanzaba un punto de álgida tensión armada con Chile por el conflicto acerca del Canal de Beagle y dos años después, en 1982, se desataba la guerra de Malvinas con el Reino Unido.

Con una larga historia que se remonta a los inicios del siglo XX, la República Argentina fue desarrollando expediciones con la instalación de bases y pequeños destacamentos en la Antártida. Al promediar el siglo, a partir de la década de 1940 las acciones en ese sentido cobraron mayor decisión desarrollando cartografía

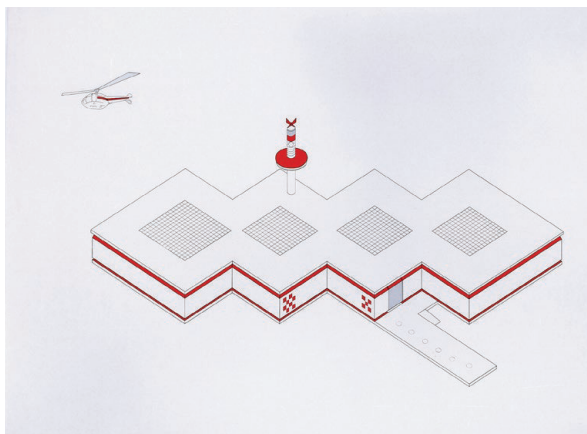
para establecer reclamos de soberanía y construyendo la primera base continental antártica argentina en 1951 (Destacamento Naval Almirante Brown) y el Destacamento Naval Esperanza al año siguiente, el que serviría como base para una presencia permanente con el propósito de expediciones científicas. Entonces, en vistas de las circunstancias mencionadas, plantear en 1980 unas instalaciones que asegurasen una fuerte presencia Argentina en el Atlántico Sur, tenía sus estratégicas razones.

Hacia 1980 había cinco organismos nacionales que tenían injerencia en la Antártida: el Instituto Nacional del Antártico, la Dirección Nacional del Antártico (que dependía del Ministerio de Defensa) y un comando antártico propio de cada una de las fuerzas armadas. La mayor parte de las bases existentes en la Antártida eran del ejército, algunas permanentes y otras estacionales y temporarias.

Según documentación consultada, el 21 de octubre de 1980, durante la presidencia del Tte. Gral. Jorge R. Videla, el Coronel Luis Sullivan, por entonces a cargo del Comando Antártico del Ejército, junto a otro alto oficial del mismo organismo, se hizo presente en el estudio del arquitecto Amancio Williams.⁶⁰³ El motivo de la visita era el de exponer la voluntad del Ejército Argentino de construir una ciudad en la Antártida, en una ubicación en principio cercana a la Base Esperanza, para lo cual la decisión de encargar el estudio para su localización y proyecto recaía en el arquitecto Amancio Williams, en razón de su prestigio y reconocida capacidad para afrontar programas arquitectónicos especiales.

[602] Véase: MÜLLER, Luis: *Between heaven and ice. Amancio Williams: two projects for opposite environmental conditions Entre el cielo y el hielo*. En: MEDINA WARMBURG, Joaquín y SHMIDT, Claudia (comps.). *The construction of climate in modern architectural culture, 1920-1980*. Madrid : Lampreave, 2015. pp. 172-185. Versión en castellano: MÜLLER, Luis: *Proyectos de Amancio Williams para condiciones ambientales opuestas*. En: *Encuentro Internacional Cátedra Walter Gropius Arquitectura, clima y culturas modernas*, DAAD / UTDT, Buenos Aires, 15 y 16 de noviembre de 2012.

[603] Fuente: Archivo Amancio Williams.



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Perspectiva axonómica. Fuente: AAW.

La aproximación al problema que tenían estos militares era vaga y difusa, transmitiendo como prefijación del resultado deseado la primaria imagen de un agrupamiento ordenado de casas adaptadas a las condiciones del sitio, lo que en un principio provocó que el desafío no despertara mayor entusiasmo en el arquitecto.⁶⁰⁴

Como no podría haber sido de otro modo, Williams abordó el proyecto desde su propia perspectiva y en tanto su idea del tema fue tomando forma, imaginando una propuesta a otra escala, su interés fue en aumento. Trabajó cerca de un año y medio, consultó con especialistas y se preparó para un viaje a la Antártida que nunca ocurrió.

Las ideas preliminares desde un principio incorporaban los problemas energéticos integrados a la propuesta. En una nota del arquitecto, fechada poco tiempo después de recibir el encargo puede leerse:

Debe encararse el problema energético, y resolverlo con un criterio moderno, de manera de lograr, aunque sea en parte, una autonomía energética. Para ello debemos pensar en la energía eólica y en la posibilidad de obtener energía solar para artefactos de bajo consumo en el hogar. Con respecto a la energía eólica, ya desarrollé este tema en el Planeamiento para la Patagonia (1943). Con las posibilidades actuales y la continuidad de los vientos en la Antártida, no sería difícil obtener energía eólica.

[604] Comentado por Claudio Williams. Entrevista realizada por el autor el 27 de septiembre de 2012.

Es también parte del tema energético, el reciclaje de residuos, tanto sólidos como líquidos, para obtener indirectamente, una recuperación de energía.⁶⁰⁵

En distintos documentos Williams reconoce haber sostenido algunas reuniones con el responsable del Comando Antártico aunque también resalta un progresivo abandono por parte de este organismo y la imposibilidad de obtener una carta de intenciones o un acuerdo;⁶⁰⁶ los temas tratados fueron informativos acerca de las condiciones ambientales generales sin que el representante de dicho organismo tuviera mayor conexión con el proyecto, en tanto que en lo formal finalmente nunca se logró obtener un papel firmado, que estableciera concretamente el encargo.⁶⁰⁷ La marcha posterior de los acontecimientos daría evidencias de que Sullivan representaba una iniciativa prácticamente personal, sin mayor relación con sus mandos superiores (a los que quizás pretendía sorprender con una idea original), y en la búsqueda de un arquitecto capacitado para realizarla habría recibido la recomendación de consultar a Amancio Williams.

Sin embargo, como en otras ocasiones, éste puso su estudio en marcha con la dinámica acostumbrada, esto es, tomando el encargo como motivo de experi-

[605] Correspondencia de Amancio Williams al Tte. Gral. Leopoldo F. Galtieri [Comandante en Jefe del Ejército]. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1980. AAW - GE Carpeta 10 (1977-1980).

[606] Fuente: Archivo Amancio Williams.

[607] Comentado por Claudio Williams en entrevista mencionada.

mentación sobre el proyecto.⁶⁰⁸ El resultado propuesto, que el propio arquitecto hacia el mes de agosto de 1981 consideraba terminado en su etapa preliminar, fue de una concepción totalmente diferente a lo que podría haber surgido de seguir las difusas directrices trazadas por Sullivan en la primera reunión ocurrida en octubre de 1980.

En una superficie de algo más de seis hectáreas, se dispuso concentrar todas las funciones de una ciudad en una estructura como caja cerrada, herméticamente encapsulada y volcada hacia su propia artificialidad interior.

El planteo encuadra claramente en la categoría de “megaestructura”. Al decir de Fumihiko Maki, “la megaestructura es una gran estructura en la que tienen cabida todas las funciones de una ciudad o de parte de ella. La tecnología actual la ha hecho posible. En cierto modo, es un rasgo artificial del paisaje”.⁶⁰⁹

Seguramente, también cabría en la definición de “megaestructura” trazada por Ralph Wilcoxon en 1968, en la cual una megaestructura:

está construida con unidades modulares; es capaz de una ampliación grande y aún ilimitada; es un almacén estructural en el que se pueden construir –o aun “enchufar” o “sujetar”, tras ha-

ber sido prefabricadas en otro lugar- unidades estructurales menores (por ejemplo, habitaciones, casas o pequeñas edificaciones de otros tipos); es un almacén estructural al que se supone una vida útil mucho más larga que la de las unidades menores que podría soportar.⁶¹⁰

La ciudad en la Antártida pensada por Williams es un edificio de algo más de cuatrocientos metros de largo, constituido en planta por cuatro módulos cuadrados de aproximadamente cincuenta metros de lado, dispuestos en posición girada a 45° sobre un eje lineal, y solapándose parcialmente en los ángulos. Podría haberse construido en forma parcial, ir completándose en forma programada e, incluso, prolongarse indefinidamente configurando una ciudad lineal de crecimiento ilimitado.

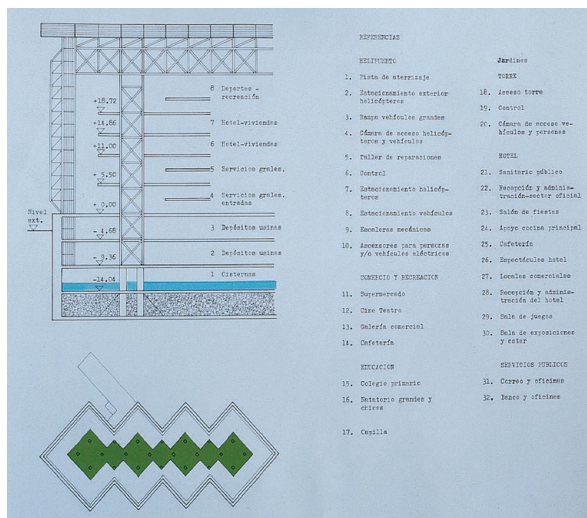
En este aspecto, hay que recordar que Williams desde 1974 se encontraba estudiando otro motivo “megaestructural”, el proyecto de ciudad lineal para la región litoral que llegaría a enlazar distancias kilométricas y al que denominó con el *slogan* “La ciudad que necesita la humanidad”, un ejercicio de “urbanismo total” que seguramente iba a requerir de una gran red de gestión política que enlazara municipios, comunas y diversas organizaciones intermedias.

Distinto era el caso del hábitat antártico, ya que tanto su demanda provenía de una institución de rígida concepción verticalista como lo es el ejército y más aún encontrándose en un violento ejercicio del poder,

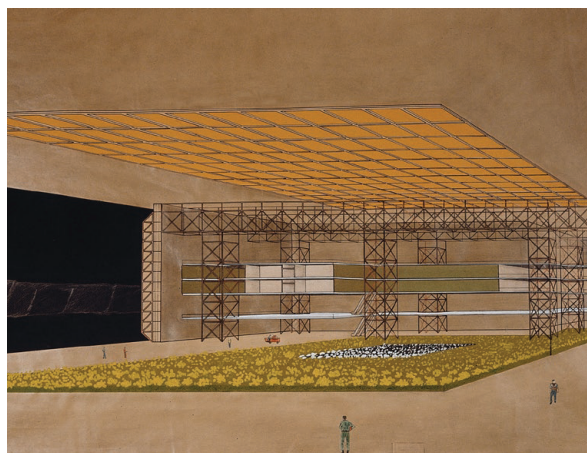
[608] Los principales colaboradores fueron su hijo menor Claudio (por entonces estudiante avanzado de arquitectura y la arquitecta Eugenia Werner. Comentado por Claudio Williams en entrevista mencionada.

[609] MAKI, Fumihiko: *Investigations in Collective Form*, St. Louis, 1964. En BANHAM, Reyner: *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona : G. Gili, 1978. (1ª ed.) p. 278 – Primera edición en inglés de 1976.

[610] WILCOXON, Ralph. *Council of Planning Librarians Exchange Bibliography* [66], Monticello (Illinois), 1968. Citado en BANHAM, Reyner. *Megaestructuras*. Op. Cit., p. 9



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Perspectiva axonométrica. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida, perspectiva interior. Fuente: AAW.

sino que también las condiciones extremas del enclave en el que debía situarse reclamaban una solución integral y cerrada en sí misma. En base a estas circunstancias, se construiría mediante elementos prefabricados producidos en algún centro industrial del continente, (Bahía Blanca, Comodoro Rivadavia, Buenos Aires, etc). y luego transportados por barco hasta el lugar. En cierto modo, se vería como una de las últimas expectativas de continuidad de un proyecto desarrollista que en el país ya languidecía, así como de la tendencia hacia la llamada “arquitectura de sistemas”, que había tenido su máxima repercusión en la década de 1970.

Su ubicación estaría dada en la Península Esperanza, en proximidades de la base existente y con acceso a una laguna de agua dulce siempre congelada. El acceso a la ciudad sería llegando a la Base Marambio en avión, y desde allí mediante helicóptero. Las condiciones ambientales, obviamente, eran agresivas: vientos de 300 km/h y temperaturas varios grados bajo cero, además de un suelo permanentemente congelado y escasez de agua dulce.

La idea era que allí se concentrara toda la actividad de investigación que se hace en la Antártida, se centralizara la operación de las bases temporarias y, además, que parte de la ciudad tuviera funciones turísticas. Se estimaba una población estable de unas 4.000 personas, de las que la mitad sería población permanente (personal afectado a investigación y servicios) y el resto serían turistas, para los que el proyecto incluía un sector especialmente pensado para hotelería. En esa época la población estable de argentinos en la Antártida era de alrededor de unos 600 habitantes, por

lo que se planteaba aumentar ese número y generar otras bases menores para trabajos de investigación, monitoreos climáticos, etc. pero siempre concentrando el grueso de las actividades en la ciudad.

La ciudad era una caja cerrada dentro de la cual se pretendía reproducir condiciones ambientales que, artificialmente, reprodujeran lo más fielmente posible las condiciones de situaciones más habituales para los habitantes (en definitiva siempre transitorios), que encontrarían recreados los ciclos de luz diurna y nocturna de sus experiencias previas y temperaturas reguladas a niveles de confort. Esta combinación de luz y temperatura controladas, que creaban condiciones ambientales para generar un “clima total” por medios artificiales, estaba pensada además para favorecer el desarrollo de plantaciones vegetales, no sólo ornamentales sino también para el consumo alimenticio.

A estos efectos, se proponía una iluminación por medio de artefactos con comandos de regulación y ubicados por encima de grandes superficies de acrílico que actuarían como filtros, en tanto que la climatización sería mediante elementos mecánicos, que no llegaron a estudiarse totalmente. Williams se encargó solamente de desarrollar los aspectos arquitectónicos específicos, opinando que un proyecto de estas características debía promover la investigación y búsqueda de alternativas energéticas nuevas para resolver sus problemas. En definitiva, esta decisión reafirmaba la observación de Banham:

el arquitecto, tal como lo conocemos en la actualidad, como proveedor de soluciones principalmente estructurales, es sólo uno de una cantidad de ambientalistas competentes, y que lo que él tiene

para ofrecer ya no carga con la autoridad de una necesidad o de una aprobación cultural única.⁶¹¹

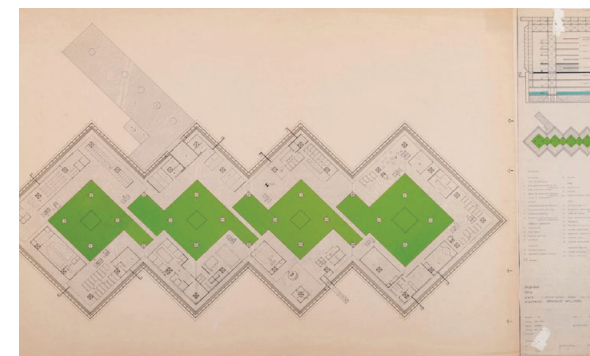
La oportunidad que se presentaba ponía a prueba y llevaba al extremo la convicción de Williams acerca de la idea de intervención que el arquitecto debía realizar en función de alcanzar el confort para el hábitat humano. Pocos años antes, en una entrevista realizada en 1976, a la pregunta “-¿Cuál es la relación entre el orden que busca el planeamiento y el orden que ofrece la naturaleza?”, respondía del siguiente modo:

Una cosa es la naturaleza y otra lo que el hombre puede producir por su inteligencia y voluntad, y que puede incluso corregir esa naturaleza. Incluso lo está haciendo mediante diques y obras que modifican su orden. Pero hay dos cosas que tengo claras: la naturaleza, el medio que se ofrece externo al hombre es una cosa, y otra es el hombre con su conciencia -que también es una realidad- y su voluntad para corregir su propia obra y orientar su acción.⁶¹²

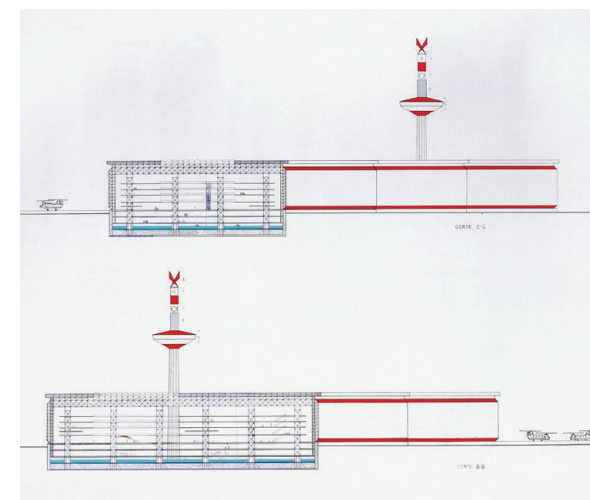
Cada módulo que constituía la estructura urbana, en el interior disponía de un espacio central que, a modo de plaza, organizaba en su perímetro las distintas actividades que, en un desarrollo de cuatro plantas en altura, incorporaba las funciones básicas de una población normal, zonificando laboratorios de investigación, establecimientos deportivos con canchas para distintos deportes y piletas climatizadas, áreas de

servicios (bancos, correo, etc.), educativas, de entretenimiento y comercios, de viviendas para el personal estable y de hotelería para turismo y convenciones, sectores estos últimos claramente diferenciados. La circulación de personas y equipos pesados en el interior de estos espacios sería resuelta mediante vehículos eléctricos.

Técnicamente, una situación muy compleja resultaba ser el aislamiento respecto del suelo natural, permanentemente congelado, cuestión que resulta más problemática que las dificultades derivadas de las condiciones atmosféricas. Para ello, se pensó en excavar aproximadamente unos cuatro niveles hacia abajo respecto de la cota 0 y generar una gran batea de hormigón armado, que sería la única estructura a realizar en el lugar. Esta cisterna (que para tener una idea aproximada puede equipararse a uno de los diques de Puerto Madero), en su plano inferior contendría elementos aislantes y también se cubriría con agua en toda su extensión, la que mantenida a una cierta temperatura contribuiría a generar un factor de aislamiento, a la vez de ofrecer un reservorio de agua de consumo. En los niveles restantes del subsuelo, se ubicarían usinas y depósitos. Para salvar las dificultades de hormigonado en tales condiciones, se había planteado la utilización de encofrados metálicos calentados mediante inducción de energía eléctrica.⁶¹³ La superestructura, que se elevaba unos veinte metros sobre el suelo, se planteó completamente metálica con protección antioxidante y prefabricada en grandes piezas que serían montadas durante los veranos, se resolvía con columnas separadas unos 25 mts entre sí y,



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Planta general de accesos y servicios generales. Fuente: AAW.

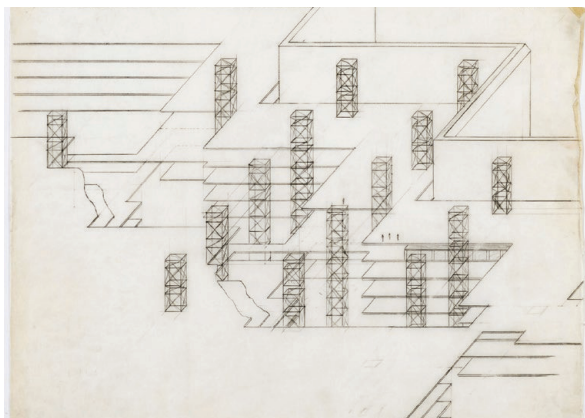


Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Cortes. Fuente: AAW.

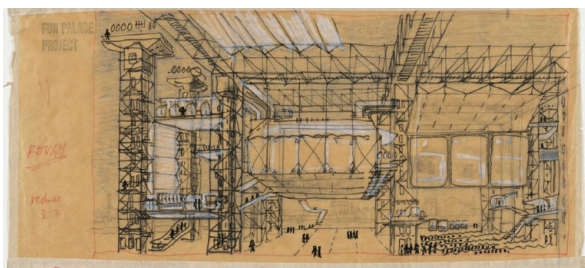
[611] BANHAM, Reyner: *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires : Infinito, 1975. p 299

[612] ADUR, Claudio y OCAMPO, Estela: Amancio Williams: hacer las cosas bien, “dentro de una época”. En Revista Crisis: 23, julio de 1976.

[613] WILLIAMS, Claudio: *Amancio Williams, obras y textos*. Op. Cit. p. 116



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Boceto de estudio, organización estructural. Fuente: AAW.



Cedric Price. "Fun Palace", Stratford East, London (Perspectiva) 1959-1961. Fuente: MoMA, acceso digital <https://www.moma.org/collection/works/842>

al igual que las vigas metálicas, en formato reticulado. Los entrepisos, en parte estarían apoyados y en parte colgados de la superestructura del techo.

Williams consultó cuestiones técnicas con el importante estudio de Ingeniería Leonhardt und Andrä, de Stuttgart, con quienes ya había estado relacionado a partir del proyecto de la gigantesca cruz a situarse en el río. Fritz Leonhardt, autor de la primera torre de comunicaciones construida en hormigón armado (Stuttgart, 1954) contaba con gran experiencia en ese tipo de estructuras. Además de colaborar en distintos aspectos, al punto de aproximar un costeo general de la obra, aportó el diseño para una torre de comunicaciones que incluía un espacio de restaurante y comedor en altura, elemento que otorga una característica particular a la imagen del conjunto.

Una envolvente general y continua de panelería metálica con aislación térmica, ofreciendo zonas de intercambio y amortiguación de diferencias de temperatura en los sectores de ingreso a la ciudad, cierra y completa esta "ciudad cápsula".

Sin dudas, las condiciones extremas y hostiles del ambiente no permiten otro tipo de planteos. Sin embargo, las vistas interiores ofrecen unos espacios amplios y variados que, salvando las diferencias, resultan tan sugerentes como las perspectivas de Cedric Price para el "Fun Palace", de 1963.

No hay muchos antecedentes que permitan comparaciones, pero dados los límites impuestos por las condiciones ambientales y las dificultades para la construcción, parecerían haber conducido las decisiones proyectuales hacia planteos vinculados con propues-

tas megaestructurales en la línea del ya mencionado ejemplo de Cedric Price y de otros como algunas ideas de Buckminster Fuller (quien era uno de los contemporáneos que interesaban vivamente a Williams) o Yona Friedman.

En propuestas de este tipo, es evidente que hay un código común: los resultados son comunicables en primer término dentro de la comunidad de arquitectos y contienen un orden asumido y comprendido al interior de la misma, transmiten una matriz fuertemente disciplinar y exploran sus límites. Una voluntad totalizadora atraviesa una tradición que podríamos pensar iniciada por Alberti o Filarete y tiene sus expresiones más contundentes en las ciudades ideales renacentistas. Pero también, en su decidida vocación por impactar en la realidad y transformarla, establecen cierto anhelo por un retorno a la "edad heroica de la arquitectura moderna".⁶¹⁴

Williams era muy consciente de las características especiales de este trabajo y de la importancia del mismo en su trayectoria. En nota dirigida a un alto mando del Ejército, en la que reclamaba nuevamente por obtener un compromiso en firme que documentara el encargo, expresaba:

...La Argentina me propuso como su candidato para el premio internacional de arquitectura "Pritzker" para 1981. Es equivalente al Pulitzer y se otorga en Washington. La información que me ha llegado es que dada la situación política es difícil que un argentino pueda ganar ese pre-

[614] BANHAM R., *Megaestructuras*, op. cit., p 197

mio. Por esta razón me hubiera convenido mandar junto con mis otros antecedentes esta nueva ciudad que considero habría sido decisiva.

Sin embargo no lo hice para evitar copias y para que la Argentina tenga la prioridad de una obra tan nueva como lo podría ser una ciudad en la luna.⁶¹⁵

Las láminas para presentar el proyecto fueron dibujadas en tamaño de 1 x 0,70 mts, las que al ser presentadas al Coronel Sullivan ocasionaron su sorpresa, lo que tenía a la vista era totalmente distinto a lo que había imaginado y superaba sus expectativas. Entusiasmado por los alcances del resultado, decidió planear un viaje para el verano de 1982 con el objetivo del reconocimiento y elección del sitio e incluso programar una exposición para que el por entonces presidente, General Galtieri, pudiera apreciarlo.

Como se dijo al principio, las condiciones históricas torcieron el rumbo de este proyecto. El viaje a la Antártida (para el que Williams y su hijo llegaron a realizar los estudios médicos previos y recibieron el equipo antártico de indumentaria) nunca se concretó, así como el por entonces presidente nunca alcanzó a ver el proyecto ni tomó contacto con el mismo.⁶¹⁶ La exposición fue montada en el Comando en Jefe del Ejército a fines de marzo de 1982 y el 2 de abril, en una operación hasta entonces mantenida en absoluto secreto, fueron invadidas las Islas Malvinas con las consecuencias históricas conocidas.

[615] Correspondencia de Amancio Williams al Gral. de División (R.) Albano E. Harguindeguy. Buenos Aires, 18 de agosto de 1981. AAW - GE Carpeta 11 (1981-1985).

[616] Comentado por Claudio Williams. Entrevista realizada por el autor el 27 de septiembre de 2012.

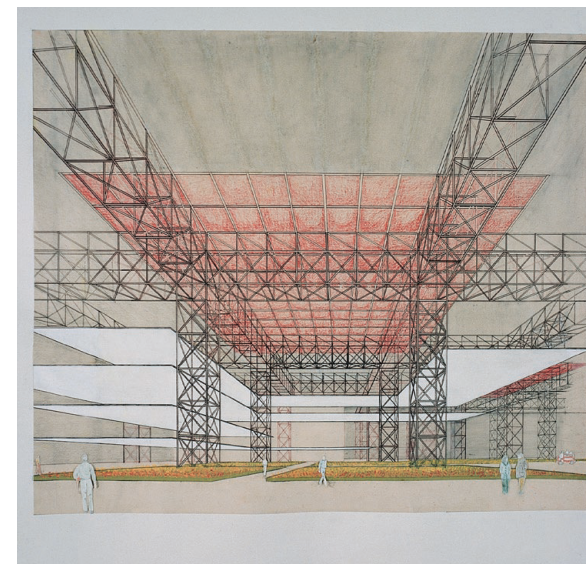
En distintas ocasiones el arquitecto expresó su decepción ante otro gran proyecto que se desvanecía y del que incluso costó mucho hasta recuperar las láminas originales; en carta dirigida al ex presidente Arturo Frondizi, relataba:

Desde fines de 1981, viajes directos para seleccionar definitivamente su emplazamiento quedaron postergados [...] finalmente la invasión a Malvinas hizo que todos los contactos quedaran trancos, sin percibir un pago por esa inmensa labor. En definitiva, en ese momento comprendí que toda mi obra había sido usada como alternativa a la guerra de las Malvinas de la cual yo nada sospechaba. Entre dos posibilidades, una noble y una mala, eligieron esta última.⁶¹⁷

Exageraba al estimar que la construcción podría haber evitado la guerra, el régimen militar hacía tiempo que había entrado en un proceso de descomposición de tal magnitud que la trasnochada decisión de invadir las islas fue un inútil intento de ganar apoyo popular, que se desvaneció tan pronto como la derrota sacó a la luz la improvisación y delirio que rodeó toda la operación, acelerando su caída.

El desconcierto y la incertidumbre acerca del futuro de este trabajo, por un lado, fueron a la par de la transición hacia la democracia que vivía el país con esperanzas renovadas, por el otro. Comentando su decepción, Williams escribía a sus amigos y, en párra-

[617] Correspondencia de Amancio Williams a Arturo Frondizi Buenos Aires, 7 de febrero de 1982. Nota: resulta evidente un error en la fecha, se estima que en realidad correspondería al 7 de febrero de 1983. AAW - GE Carpeta 11 (1981-1985).



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Perspectiva interior. Fuente: AAW.

fos similares, relataba el estado de la situación a Hans Wingler y a Max Bill:

"Este enorme trabajo de la ciudad en la Antártida se interrumpió por la guerra de las Malvinas. Todos los oficiales desaparecieron incluido el presidente Galtieri y para mí ha sido imposible conseguir un mínimo pago por ese fabuloso esfuerzo. Le voy pedir reserva sobre esto. No sé exactamente cómo actuar en un futuro próximo. Si esta ciudad se hubiera construido habría dado un gran prestigio a Argentina y por otra parte, afirmado sus derechos en la Antártida."⁶¹⁸

Ya en los plenos inicios de la nueva etapa democrática del país, Williams vislumbró una alternativa: establecer la donación del proyecto a los gobiernos de Argentina y Chile, para que su construcción en forma conjunta fuera un motivo de definitiva pacificación y hermandad entre ambos países. A tal efecto, dio estado público al proyecto mediante publicaciones en sendos medios periodísticos (Diarios La Nación de Argentina y El Mercurio, de Chile) y realizó formalmente la cesión de sus derechos. Como era habitual, recurría a su vasta red de vinculaciones internacionales, constituida por importantes colegas y personalidades de la cultura, para sumar apoyos. En esta ocasión, tomaba contacto con el arquitecto chileno Sergio Larraín solicitando su apoyo a la propuesta:

Hacen 20 días invité al embajador de tu país Arturo Fontaine, quien estuvo en mi casa y taller

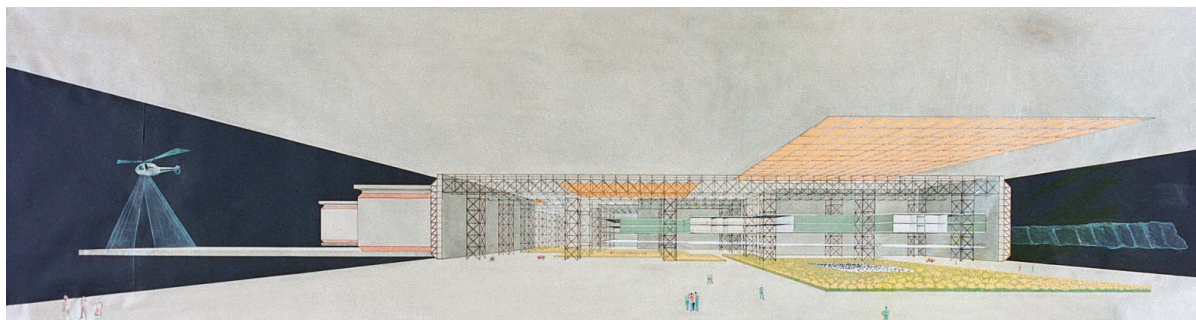
desde las 10 de la mañana hasta la una, con uno de sus secretarios, viendo este enorme trabajo que dono a nuestros dos países para que lo desarrollen y realicen en la primera oportunidad. También informé a la presidencia de esta decisión mía. [...]

Ayer fue la gran votación argentina de consulta por el problema limítrofe en el Sur entre nuestros dos países. Se registró una asistencia del 73% del total del electorado empadronado, cifra enorme ante una consulta donde el voto no fue obligatorio y con un resultado de aproximadamente un 77% de los votantes aprobando el tratado. Deseo hacerte ver que esta inmensa opinión pública de nuestros países es la que va a apoyar en el futuro todo intento de colaboración entre ambos.⁶¹⁹

Otra vez, las expectativas puestas en que un proyecto de esas características fuera capaz de reunir voluntades populares (esta vez a ambos lados de la cordillera) muestra el lugar que para Williams ocupaba su profesión, asignándole una capacidad redentora y ocupando un lugar de transformación que, desde una perspectiva humanista, podía coincidir con la voluntad mesiánica de las vanguardias de principios de siglo que pretendían poder cambiar a la sociedad interviniendo desde la renovación de la ciudad y la arquitectura. Finalmente, así como ocurrió con los tres hospitales para Corrientes, la Ciudad en la Antártida no fue construida. Dos proyectos muy disímiles en sus configuraciones,

[618] Correspondencia de Amancio Williams a Max Bill (Zurich), Buenos Aires, 18 de febrero de 1983 y a Hans Wingler (Bauhaus Archive, Berlín), 23 de febrero de 1983. AAW - GE Carpeta 11 [1981-1985].

[619] Correspondencia a Sergio Larraín (Santiago de Chile), Buenos Aires, 26 de noviembre de 1984. AAW - GE Carpeta 11 [1981-1985].



Amancio Williams. Ciudad en la Antártida. Perspectiva. Fuente: AAW.

en la procedencia de los encargos y en sus sitios de localización y, sin embargo, no tanto como pudieran parecerlo a primera vista. Amancio Williams había percibido más semejanzas que diferencias al momento de interpretarlos conceptualmente. Retomando las notas de Williams, con las ideas preliminares que fueran dirigidas a los altos mandos del ejército, como un modo de aproximarse al problema, se aprecia claramente este pensamiento:

“Debo mencionar aquí el proyecto realizado para los “Tres Hospitales en Corrientes” (1948-1953). Si bien su situación climática es totalmente opuesta, su aislamiento, en ese entonces, era similar al caso que ahora nos ocupa. Los hospitales estaban concebidos como una pequeña ciudad, protegida del duro clima por una gran superestructura, constituida por bóvedas – cáscaras. Por debajo de ellas estaba el hospital propiamente dicho, con todos sus servicios, sus plantas energéticas, sus plantas de tratamiento, albergues para aviones y helicópteros, viviendas, etc. Creo que la ciudad en la Antártida debe resolverse con un criterio similar, es decir, una super-

estructura, cerrada y climatizada, en cuyo interior se construirán todos los cuerpos que fueren necesarios, con su equipamiento urbano, o sea espacios verdes, piletas con agua caliente, escuelas, hoteles, etc.”⁶²⁰

Con este proyecto (y como en otras ocasiones) la capacidad profesional de Amancio Williams se vio solicitada por autoridades de alto rango, tensionada por condiciones climáticas extremas, atravesada por las complejas y conflictivas relaciones entre la técnica y el poder, desplegada conceptual y proyectualmente a niveles elevados y, por distintas circunstancias, impedida de alcanzar la instancia de la construcción. Un ciclo recurrente en su vida profesional, aunque tampoco ajeno a las condiciones históricas de la arquitectura.

La intensa y continua labor desplegada desde su estudio, del que surgieron propuestas audaces e innovadoras, permiten suponer que en torno a su fi-

[620] Correspondencia de Amancio Williams a Sergio Larrain (Chile). Buenos Aires, 14 de diciembre de 1980. AAW - Carpeta 10 (1977-1980).

gura se fue consolidando un halo de distinción, que convocara y condensara las expectativas de funcionarios interesados en obtener un resultado arquitectónico singular, y en ese sentido, respecto de esta posición del arquitecto puesto en términos de la cultura moderna, podemos coincidir con Ballent y Gorelik en que "... en un mundo regido por saberes especializados, los arquitectos pueden hacer valer sus técnicas específicas frente a la 'ignorancia' técnica del poder, presentándose como depositarios de un nuevo tipo de 'poder'".⁶²¹

Así como en la historiografía desde hace tiempo se ha venido afirmando que las arquitecturas producidas en tiempos del primer peronismo (1946/1955) no pueden explicarse mediante reductivas asociaciones estilísticas unidireccionales, sino que presentan un complejo entramado de expresiones que van desde las adaptaciones del *mission style* californiano a las más refinadas versiones de la modernidad arquitectónica, también es cierto que durante el período de la última dictadura militar (1974/1983) una buena parte del círculo de arquitectos destacados de Argentina ha dado continuidad a la actividad profesional de gran escala, a veces a través de concursos abiertos pero otras mediante encargos estatales directos. De esto dan cuenta conocidos ejemplos como ATC (Solsona y equipo, 1978), el Teatro Argentino de La Plata (Bares, García, Sbarra y otros, 1979); las escuelas primarias municipales de la ciudad de Buenos Aires (diversos estudios: Antonini y equipo; Kokourek; SEPRA, etc.); Barrio Centenario en Santa Fe (Antonio Díaz y aso-

ciados, 1978); el Centro Cultural Recoleta (Testa, Bedel, Bedit y otros, 1979) o la profusa obra de intervención urbana en la ciudad de Córdoba por Miguel Angel Roca (1979/1980), así como la intensa actividad generada en torno al campeonato mundial de fútbol de 1978, que incluyó también aportes de la gráfica y el diseño industrial (Méndez Mosquera, Gui Bonsiepe).

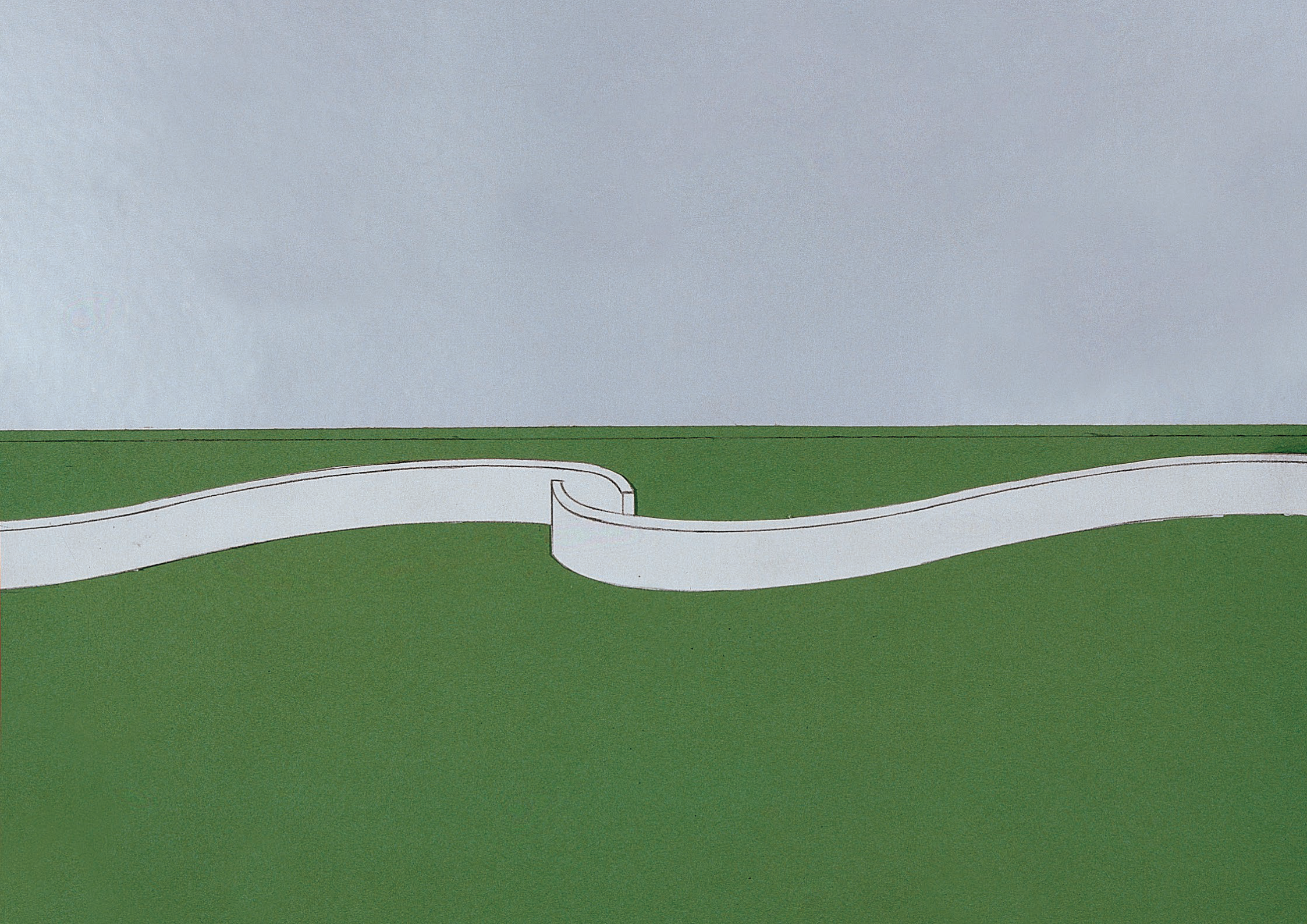
Como lo expresa Graciela Silvestri al analizar las condiciones del contexto, "las obras de este período que han quedado en el *canon* fueron en su mayoría producidas por contratación directa, y emerge una nueva modalidad, la del *pull* de grandes estudios asociados con empresas, que a su vez subcontrataban ya pequeños estudios, ya arquitectos individuales".⁶²²

Las complejas relaciones entre la arquitectura y el poder han sido, y lo siguen siendo, fuente de controvertidos análisis; sin dudas Amancio Williams reunía todos los requisitos para ser considerado uno de los máximos depositarios de esas "técnicas específicas" en el país y, en consecuencia, ser convocado ante cada ocasión que lo requiriese, o para arrogarse autoridad suficiente para auto promover proyectos de gran escala sin poner en consideración las circunstancias y contextos en que se produjeran. No es el propósito de este trabajo establecer juicios de valor al respecto sino el de exponer situaciones en relación con producciones, dejando al lector la interpretación según sus propios filtros ideológicos, lo

[621] BALLENT Anahí, GORELIK Adrián: *El príncipe*, Op. Cit., p. 6

[622] SILVESTRI, Graciela: Apariencia y verdad. Reflexiones sobre las obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina. En "Block" (5): 45. Buenos Aires : UDTT, 2.000.

que no implica renunciar a considerar que, aún cuando el filón inventivo de Williams le hizo sobrevolar las contingencias llevándolo hacia otras dimensiones, su participación en determinados acontecimientos, así como las vinculaciones con sectores y personas de marcadas tendencias integristas y autoritarias, no lo eximen de la crítica y una evaluación histórica.



*Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul
pourrait des deux savoir
Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de
l'invention
De l'Ordre de l'Aventure*

La Jolie Rousse - G. Apollinaire (fragmento)

Parte

3

■ EL HOSPITAL COMO INVENCIÓN

Amancio Williams aborda el tema de los hospitales como problema de arquitectura y como invención, es decir, estudiando su resolución desde cero, como si todo lo hecho hasta entonces en el campo de la arquitectura hospitalaria fueran apenas antecedentes prácticos para asegurar aspectos funcionales y técnicos.

Recibió el encargo poco tiempo después del regreso de su primer viaje a una Europa que, por entonces, se encontraba en plena reconstrucción de posguerra y en instancias en que la arquitectura misma estaba reordenando sus fundamentos.

Si bien Williams remite a julio de 1951 la fecha en que entregó al Ministerio de Salud Pública los legajos de proyecto, sería difícil afirmar que éstos fueron concluidos y cerrados en esa instancia, ya que se siguieron desarrollando en años posteriores, en especial las bóvedas cáscara, que tuvieron un tratamiento tal que derivó en que se independizaran de los hospitales y, como elemento autónomo, fueran propuestas para su aplicación en variados usos.

Ello implica que para un análisis de estos trabajos correspondería evitar ceñirse a los tres o cuatro años que constituyen el tramo de su génesis efectiva, sino

que se hace necesario considerarlos en un período más amplio, en el que algunas cuestiones del campo disciplinar fueron puestas en crisis, en tanto que otras emergieron como nuevas alternativas. Por consiguiente, para una mejor comprensión se debe abordar el análisis desde una perspectiva ampliada a ambas décadas, que implique la consideración de algunos temas que se incorporaron a la cambiante agenda de la disciplina y la cultura arquitectónica, al menos en un lapso que cubra lo que va de la posguerra hasta la crisis interna en las filas de la arquitectura moderna, que quedaría evidenciada en el CIAM X. Entre aquellos temas que pudieran dar un marco de comprensión desde una perspectiva de la cultura arquitectónica internacional, con posibilidad de referirlos en los proyectos de hospitales de Corrientes, se abordarán los debates y desarrollos sobre tres grandes aspectos: las relaciones de la arquitectura con la sociedad a través de su escala cívica y representativa; la expresión arquitectónica y su materialidad; la reorientación de los enfoques sobre cuestiones climáticas en una mirada hacia las zonas templadas del planeta; y los hospitales como tema arquitectónico.



Muralismo de azulejos en la arquitectura brasileira: Cândido Portinari en la Iglesia de San Francisco de Asís. Oscar Niemeyer (Pampulha, 1943) y Athos Bulcão en la Cámara de Diputados del Congreso Nacional. Oscar Niemeyer, Brasilia, 1958-1960. Fotografías: Luis Müller



Mural de José Clemente Orozco en la Escuela Normal de Maestros. Mario Pani (Ciudad de México, 1945-1947). Fotografía: Luis Müller

Representación (arte y monumento)

Uno de los temas que ocupó el centro de interés de buena parte de la intelectualidad de la arquitectura moderna fue el de la New Monumentality (Nueva Monumentalidad). Según Bullock:

"la idea de que la arquitectura moderna debería abordar más que meramente las necesidades utilitarias de una manera funcional y debería tratar de satisfacer las expectativas culturales de la sociedad, al igual que la arquitectura monumental del pasado, fue fundamental para el debate arquitectónico a partir de 1943."⁶²³

En ese año la asociación "American Abstract Artists" había propuesto a Sigfried Giedion, Fernand Léger y Josep Lluís Sert redactar un documento que diera cuenta de sus opiniones sobre el estado del arte, la arquitectura y las ciudades. Después de discusiones, escritos y debates, resolvieron comunicar un resumen de sus opiniones con el enunciado de *Nine points on Monumentality*, en un artículo que debía aparecer en un documento que la AAA nunca publicó, aunque esos "nueve puntos"⁶²⁴ -que tuvieron una publicación bastante tardía en otras sedes-, alcanzaron buena repercusión.

Al año siguiente Giedion, retomando el tema en un libro

editado por Paul Zucker incluyó un texto con el título de *The need for a new monumentality* en el que expresaba:

En vista de lo que estuvo sucediendo en el siglo pasado y debido a la forma en que la arquitectura moderna ha llegado a ser, *este es el más riesgoso y el paso más difícil. Es la reconquista de la expresión monumental*.

La gente quiere edificios que representen su vida social, ceremonial y comunitaria. Ellos quieren que sus edificios tengan más que un desempeño funcional. Que busquen la expresión de sus aspiraciones de monumentalidad, de alegría y emoción⁶²⁵.

Esto entraba en conflicto con un punto de vista aceptado y generalizado, que podía sintetizarse en la sentencia de Lewis Mumford (*The culture of cities*, 1938) que decía: "Si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento"⁶²⁶; la posición adoptada por Giedion daba cuenta de un reclamo latente e introdujo un debate que tuvo larga resonancia.

En el mismo volumen editado por Zucker otro artículo también introducía esta cuestión: se titulaba concretamente *Monumentality* y estaba firmado por Louis Kahn.⁶²⁷

[625] . GIEDION, Sigfried. En ZUCKER, Paul (Ed.). *New architecture and City Planning, a Symposium*. New York : Philosophical Library, 1944. pp. 549-568

[626] . MUMFORD, Lewis. *The culture of cities*. San Diego : HBJ, 1970. (Primera edición 1938). Texto original: "If it is a monument it is not modern, an if it is modern it cannot be a monument", p. 438. (Trad. propia).

[627] . KAHN, Louis. *Monumentality*. En ZUCKER, Paul (Ed.). *New architecture and City Planning, a Symposium*. New York : Philosophical Library, 1944. pp. 577-588.

[623] BULLOCK, Nicholas. *Building the Post-War World*. Op. Cit. p. 49.

[624] Nota: La primera publicación de *Nine points on Monumentality* se dio en alemán en *Architektur und gemeinschaft* (Hamburgo, Rowohlt, 1956) y su versión en inglés fue difundida en *Architecture, you and me* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1958); mientras que entre ambas se introdujo la versión en castellano en *Arquitectura y comunidad* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1957).

El caso es que *Nine points on Monumentality* había sido gestado por tres europeos que durante la guerra se encontraban viviendo en New York y el enfoque sería incorporado al debate de la posguerra argumentando que, si en la preguerra la arquitectura moderna había debido ocuparse de problemas inmediatos como la vivienda y el urbanismo, el nuevo contexto demandaba reconstituir la vida urbana y reorganizar la vida comunitaria a través de la planificación y del diseño de centros cívicos, conjuntos monumentales y espacios públicos. Esto requería de la interacción entre arquitectos, planificadores, urbanistas y artistas por lo que, en consecuencia, se enlazaba con otra premisa: la de "integración de las artes", un llamado a la producción de edificios incorporando en su proyecto a las obras de arte como piezas constitutivas de la idea arquitectónica, motivo que dio lugar, especialmente, a la inclusión de grandes esculturas y murales, ya sea pintados o resueltos en revestimientos de mosaicos o azulejos, por lo general integrados a los edificios públicos.

En 1948 el tema ya tenía entidad y reforzaba su interés: Giedion lo introdujo en el debate auspiciado por el MoMA NY, en el que también participaron Alfred H. Barr, Jr., Henry-Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Lewis Mumford y Marcel Breuer, entre otros, editado como *What Is Happening to Modern*

*Architecture?*⁶²⁸ También se instalaba en Europa a partir de un simposio organizado por *The Architectural Review* con la participación del propio Giedion, Gregor Paulson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa y Alfred Roth, que sería publicado en el número de septiembre de la revista con el título de *In search of a new monumentality*.⁶²⁹ No olvidemos, además, que entre las primeras manifestaciones y estos dos acontecimientos señalados, se había producido un episodio marcado por fuertes controversias: el proyecto para la sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York, a todas luces un edificio que proponía un campo propicio para desarrollar estas ideas y las reclamaba.

Los CIAM se harían cargo del debate en el VIII Congreso celebrado en Hoddesden (Inglaterra) en 1951 y sus conclusiones serían publicadas en el libro *The heart of the city*, contando con una edición en castellano: *El Corazón de la ciudad*, en 1955.⁶³⁰

Por entonces, ya las cuestiones de una nueva monumentalidad y la integración de las artes se ha-

[628] *What Is Happening to Modern Architecture?* Author(s): Alfred H. Barr, Jr., Henry-Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Ralph T. Walker, Christopher Tunnard, Frederick Gutheim, Marcel Breuer, Peter Blake, Gerhard Kallmann, Talbot Hamlin, Lewis Mumford and Carl Koch. Source: The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 15, No. 3, *What Is Happening to Modern Architecture?: A Symposium at the Museum of Modern Art* (Spring, 1948), pp. 4-20 Published by: The Museum of Modern Art Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4058109>. Accessed: 28-03-2015 21:10.

[629] *In search of a new monumentality*. The Architectural Review, vol. 103 N° 620, September 1948

[630] ROGERS Ernesto N., SERT José L. y TYRWHITT Jacqueline (Eds.). *CIAM. El Corazón de la Ciudad*. Hoepli: Barcelona, 1955.



Mural de David Alfaro Siqueiros en la Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mario Pani y Enrique del Moral (Ciudad de México, 1954). Fotografía: Luis Müller



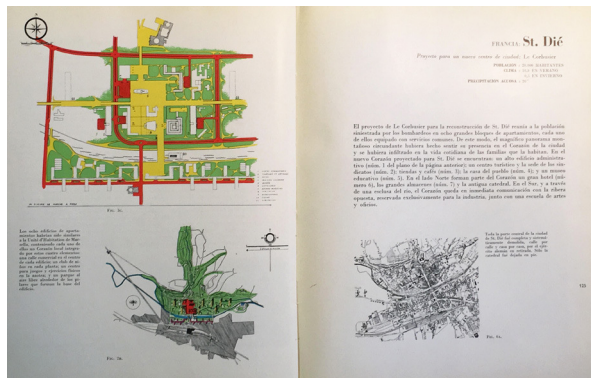
Muralismo de Juan O'Gorman en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México. Gustavo María Saavedra y Juan Martínez de Velasco (Ciudad de México, 1954). Fotografía: Luis Müller



CIAM. El corazón de la ciudad. Hoepli, Barcelona, 1955.



Frank Lloyd Wright, sala de administración de la compañía Johnson & Son (Racine, Wisconsin, 1936-1939). Fuente: Leonard Michaels, *Contemporary structures in architecture*, p. 138.



Le Corbusier. Sant Dié, proyecto para un nuevo centro de ciudad. CIAM. El corazón de la ciudad. Hoepli, Barcelona, 1955. pp. 124-125.

bían asumido como referencias comunes a la arquitectura contemporánea.

Ahora bien ¿es que se trataba de recuperar para la arquitectura contemporánea una noción de monumentalidad basada en la gran escala y con el rigor de las formas solemnes y ritmadas por patrones clásicos, que en el período de entreguerras habían caracterizado a las arquitecturas de los totalitarismos europeos? Ciertamente no era ese el espíritu que animaba a Giedion, Sert, Léger, Kahn y los demás que suscribían el reclamo.

El punto era que una de las condiciones que la arquitectura moderna impuso a su producción, al despojar su lenguaje de las tradiciones estilísticas y de las regulaciones académicas, fue la pérdida de carácter (es decir, la capacidad de representación y comunicación según códigos reconocibles), una noción de gran peso en la arquitectura decimonónica.

La ausencia de una eficaz capacidad comunicativa empezaba a ser motivo de controversia, lo que unos años más tarde daría inicio a las críticas más frontales. Giedion comenzó a reorientar sus puntos de vista a partir del impacto que le produjo la sede que Frank Lloyd Wright había proyectado para la compañía S. C. Johnson & Son (Racine, Wisconsin, 1936-1939). El gran espacio caracterizado por el "orden gigante" de las columnas fungiformes le hizo decir que por una vez veía un edificio administrativo basado totalmente en poesía. Si bien las bóvedas cáscara de Williams

en ocasiones han sido asociadas a esas estructuras como si se tratase de sus antecedentes, lo cierto es que se trata de dos conceptos distintos.

Se puede decir, entonces, que lo que se promovía con esta "nueva monumentalidad" era la capacidad de hacer de los edificios y de los espacios unos acontecimientos memorables, otorgar sentido de comunidad a las masas, producir emociones y experiencias estéticas de fuerte connotación. Según propone Eric Mumford: Le Corbusier, Giedion y Sert habían comenzado a desarrollar una nueva postura a la que eventualmente llamaban "la nueva monumentalidad, no con la esperanza de preservar o revivir el urbanismo clásico, sino como una respuesta a lo que creían eran necesidades y aspiraciones populares".⁶³¹ Por su parte, Louis Kahn se refería a ello diciendo que "La monumentalidad en arquitectura debe definirse como una cualidad, una cualidad espiritual inherente a aquella estructura que porta en sí la inmortalidad, nada se le puede agregar o cambiar."⁶³²

[631] MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge : The MIT Press, 2002. p. 150.

[632] KAHN, Louis. *Monumentality*. En ZUCKER, Paul (Ed.). *New architecture and City Planning, a Symposium*. New York : Philosophical Library, 1944. p. 577-588.

Materialidad (tradición y renovación)

Otro aspecto visible de las tendencias emergentes refiere a la ampliación de recursos expresivos y la aceptación de una mayor gama de materiales, características que distinguen a la producción de la posguerra respecto de la del período de entreguerras.⁶³³ Si bien las experiencias particulares de algunos autores reconocidos (Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Bruce Goff y otros arquitectos de la costa oeste norteamericana, que junto al *New Empiricism* escandinavo podían verse como expresiones regionales, entre otros), manejaban los códigos de la arquitectura moderna con libertad en la elección de su materialidad y, sobre todo, de sus texturas y superficies, la imagen instalada desde las versiones canónicas impulsaba las preferencias hacia la representación de un imaginario moderno basado en acabados tersos y materiales pulidos. Basta revisar los volúmenes fotográficos de Alberto Sartoris para obtener una visión panorámica de este subjetivo recorte.

La multiplicación internacional de esta versión de la modernidad arquitectónica no tuvo fronteras, por lo que en la Argentina durante las décadas de 1930 y gran parte de la de 1940 se podía encontrar una producción que encuadra muy bien en ese marco, a la que Liernur caracteriza del siguiente modo:

Es una arquitectura que en términos formales puede definirse [...]: sólida, de volúmenes cúbicos elementales claramente articulados, de mínimas indicaciones decorativas, discreta, prioritariamente muraria, opaca, con voluntad de permanencia y tendiente a descuidar la materialidad a favor de la abstracción.⁶³⁴

[633] Véase: MÜLLER, Luis. Los cielos del sur. Tres casas de Wladimiro Acosta y una interpretación de la arquitectura moderna en Argentina. Bitácora [27]: 38-49, UNAM, México, 2014.

[634] LIERNUR Jorge F. Arquitectura en la Argentina del siglo XX. Op. Cit. p. 168.

Pocos años después las perspectivas de la arquitectura moderna cambiaban de punto de fuga y ello se hacía evidente tanto en Europa, Estados Unidos o Latinoamérica, dando lugar a la recuperación de materiales y técnicas tradicionales, al reencuentro con la naturaleza y el paisaje, a búsquedas que implicaron cuestiones nacionales o regionales o, incluso, a la inmersión en realidades y tradiciones ajenas como reivindicación de lo autóctono, como fuera el caso de Hannes Meyer en México.⁶³⁵

En esta línea, la revista *Nuestra Arquitectura* publicaba un texto de Marcel Breuer en el que se llamaba la atención sobre los aspectos materiales de la arquitectura moderna, otorgándole a ésta sentido y existencia al margen de las condiciones productivas, texto en el que se decía:

Las bases de la arquitectura moderna no residen, sin embargo, ni en los nuevos materiales, ni en las nuevas formas, sino en una nueva mentalidad; es decir, la actitud y el punto de vista que adoptamos para analizar nuestras necesidades. En consecuencia, la arquitectura moderna hubiese existido aún sin el hormigón armado, ni el terciado ni el linóleo. Hubiese existido igualmente en piedra, madera y ladrillo⁶³⁶.

Como ejemplo de que esta reorientación se iba consolidando, resulta muy ilustrativo un artículo que había publicado en 1941 *Revista de Arquitectura*. Se trata de “La arquitectura contemporánea y el uso de materiales tradicionales”, tomado de la publicación previa-

[635] Véase: GORELIK, Adrián, LIERNUR, Jorge F. *La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México, 1938-1949*. Buenos Aires : SCA - IAA FADU UBA, 1993.

[636] BREUER, Marcel. Arquitectura y material. En *Nuestra Arquitectura* (220):183. Buenos Aires: Nuestra arquitectura, noviembre de 1947. (Previamente publicado en Circle, 1937).



Alberto Prebisch. Casa Prebisch en Belgrano (1931). *Canon* núm.1, diciembre de 1950. p. 26



Marcel Breuer, *Arquitectura y material*. Nuestra *Arquitectura* núm. 220, noviembre de 1947. p. 183



James MacQuedy, *La Arquitectura contemporánea y el uso de materiales tradicionales*. *Revista de Arquitectura*, núm. 241, febrero de 1941. p. 64-65.

mente realizada en *The Architectural Review* traducida al castellano. En él se expresa:

La arquitectura contemporánea está franqueando los límites de su primera etapa, durante la cual solo se interesó en los materiales denominados modernos, lo cual significaba la búsqueda de estímulos estéticos en la exploración de las técnicas nuevas. No siendo la arquitectura moderna un estilo que debe adoptarse en su totalidad, sino una manera de afrontar el problema arquitectónico que puede o no conducir a características de estilo, todos los materiales y todas las técnicas están a disposición del arquitecto, siempre que los emplee con integridad. El arquitecto moderno entendía que los métodos tradicionales le estaban vedados porque en su mayor parte estaban incorporados a todo un sistema en decadencia. Digamos que habían sido secuestrados por las academias para alimentar sus actividades diletantes. Las caprichosas composiciones en ladrillos eran sólo parte del encanto pictórico, convertido en substituto de las cualidades esenciales de la arquitectura. El arquitecto moderno debía ante todo presentar a la arquitectura retrotraída a sus fundamentos; hecho esto, puede ahora utilizar sus legítimos elementos para sus propios fines. Se ve así autorizado a retornar a los materiales tradicionales –el ladrillo, la piedra, la madera, etc. En la variedad de tales materiales reside buena parte de la riqueza arquitectónica^[637].

[637] MACQUEDY, James. "La arquitectura contemporánea y el uso de materiales tradicionales". *Revista de Arquitectura* (241): 64-66, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1941.

Esta extensa cita, firmada por James MacQuedy^[638], expresa cabalmente la presencia de nuevos puntos de vista (y un cambio notable en el modo de concebir el proyecto moderno), en el contexto amplio de la arquitectura internacional.

Es así que hacia la década de 1940 se puede constatar también en la Argentina una apertura hacia expresiones y posibilidades más flexibles, y abiertas a la incorporación de formas y materiales diversos. Comenzaron a hacerse ver distintas texturas y elementos: a la incorporación de productos industriales (carpinterías metálicas, chapas, bloques de vidrio) se sumaba la recuperación de materiales tradicionales como el ladrillo a la vista (en forma aislada o en combinación con las superficies lisas y blancas) aceptando también piedras rugosas en una búsqueda de ampliación de las fronteras expresivas, a las que finalmente se sumó al hormigón visto.

Si bien el ala de la disciplina más comprometida con la arquitectura moderna observó este fenómeno con recelo, esos materiales tradicionales serían convocados a integrarse a una renovada lectura de la arquitectura moderna en clave local, e incluso legitimados por importantes referentes externos.

En un lustro, entre 1936 y 1941, surgió una nueva generación de arquitectos, que pondría estas cuestiones en evidencia. Egresados de la facultad de la Universidad de Buenos Aires, Mario Roberto Alvarez, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Jorge Vivanco, Hora-

[638] Nota: Bajo este seudónimo firmaba algunas notas uno de los editores de la revista británica *The Architectural Review*. (Véase: MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*". Op. Cit. p. 163)

cio Caminos, Santiago Sánchez Elía, Alfredo Agostini, Federico Peralta Ramos, y con ellos Amancio Williams, entre otros importantes nombres, darían lugar a una re-fundación de la arquitectura en Argentina. A ellos se sumaba el joven arquitecto catalán Antonio Bonet, procedente de su experiencia parisina en el atelier de Le Corbusier y previamente, la actividad en sus comienzos en Barcelona con el GATPAC (Josep Torres Clavé, Josep Lluís Sert, Fernando García Mercadal y otros), un grupo particularmente interesado en reivindicar la arquitectura popular del Mediterráneo, con sus formas simples, geométricas, blancas y despojadas, como un dato fundacional para la arquitectura moderna, que llega a incidir en el propio Le Corbusier.⁶³⁹

Este conjunto, en el que muchos de ellos se reunían en grupos iniciando una nueva modalidad de asociación profesional en el país (Austral / OAM / SEPRA —Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini—, por ejemplo) o individualmente, produjeron un giro importante en el modo de entender las relaciones de la arquitectura con la técnica, y en ello fue también visible una reconsideración de los materiales adoptados. Si entre ellos SEPRA se inclinaba por la expresividad del hormigón armado aparente, con preferencia, Austral lo hacía mediante una audaz experimentación de técnicas y materiales diversos combinados, provenientes tanto de los recursos tradicionales como de las novedades que proveía la industria.

[639] Véase, entre otros: ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi: *Antonio Bonet Castellana*. Barcelona : Santa & Cole, Ediciones UPC, 1999; NUDELMAN, Jorge. *Tres visitantes en París*. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier. Montevideo : Universidad de la República, 2014; NUDELMAN, Jorge. La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antonio Bonet. *Lars. Cultura y ciudad* (13): 32-41, Valencia, invierno 2008.

Aunque no fuera construido, uno de los más reconocidos antecedentes que hizo posible la apertura a un horizonte material diversificado fue el proyecto de la casa proyectada hacia 1930 por Le Corbusier mediante encargo de Matías Errázuriz, entonces embajador chileno en Argentina; pero también otras obras del maestro, como el Pabellón Suizo (París, 1930) o la villa Mandrot (Le Pradet, 1930), se presentan como un sólido argumento. Como propone Jorge Nudelman, "...al fin y al cabo, es quien legaliza las licencias del folclorismo",⁶⁴⁰ refiriendo, como dato concreto, al interés que demostraba en la construcción de bóvedas catalanas, como se revela en una carta que le enviara al arquitecto catalán exiliado en Francia, Domingo Escorsa, pidiendo precisas instrucciones para su realización.⁶⁴¹

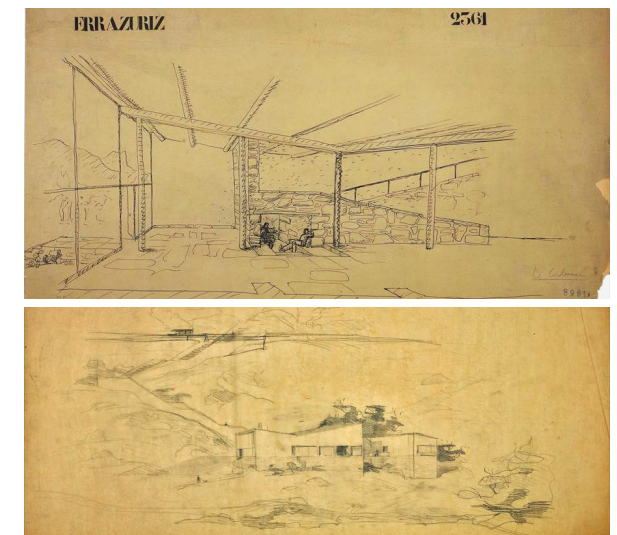
Las alusiones a arquitecturas regionales y el uso de materiales tradicionales, abrían una vía de escape hacia modos de proyectar que se alejaban de las formas que habían estado siendo adoptadas dogmáticamente. Desde otra dirección, la posibilidad de utilizar ladrillo a la vista en combinación con superficies de revoque liso o revestimientos, ya había tenido una llegada a partir de la nueva arquitectura holandesa, pero la reintroducción del ladrillo a la vista como material excluyente, se iba a afirmar a través de una tardía revalorización de la obra de F. L. Wright, hasta entonces poco divulgada en el país y difundida fundamentalmente por Eduardo Sacriste.

[640] NUDELMAN, Jorge. *Tres visitantes en París*. Op. Cit. p. 171.

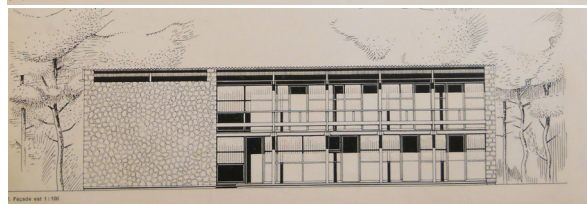
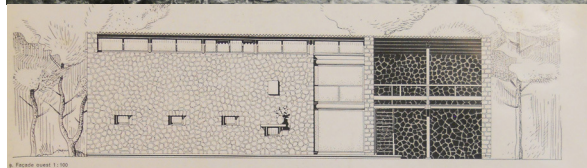
[641] Correspondencia de Le Corbusier a Domingo Escorsa (Beziers), fechada en París el 26 de julio de 1951. En VICENTE GARRIDO, Henry (dir.). *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*. Madrid : Ministerio de Vivienda, 2007. pp. 275-277.



Antonio Bonet, Casa Berlingieri (Punta Ballena, Uruguay, 1947). En Canon núm. 2, febrero de 1953. p. 32 y en Henry-Russell Hitchcock Latin American Architecture since 1945. p. 162



Le Corbusier. Bocetos de proyecto para la Casa Errázuriz (Chile, 1930). Perspectivas exterior e interior. Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital <http://www.fondationlecorbusier.fr/>



Le Corbusier y Pierre Jeanneret, casa de vacaciones en Les Mathes (Francia, 1935). Fuente: Alfred Roth, *Le Nouvelle Architecture*. pp. 19-20



Eduardo Sacriste, escuela rural N° 187 (Suipacha, Pcia. de Buenos Aires, 1943). Fuente: *Revista de Arquitectura* núm. 277, enero de 1944, p. 13.

Es en este tipo de enfoques donde irían a enraizar las búsquedas organicistas y, sobre todo, en las ideas promovidas por Bruno Zevi (quien en 1951 dictó conferencias en Argentina en ocasión de una visita promovida por Enrico Tedeschi, su antiguo socio por entonces radicado en este país) que tuvieron fuerte incidencia en núcleos académicos del interior, como los de Córdoba y Tucumán. Su crítica al funcionalismo y la abstracción (en suma, al racionalismo que había sido el fundamento de la arquitectura moderna en este ambiente) provocó una fuerte conmoción entre críticos e historiadores locales, y habilitó la apertura de vías alternativas.

El contexto de la segunda guerra mundial y la posguerra, entre sus consecuencias, exigía imaginar nuevos usos para los materiales tradicionales en sustitución de los faltantes a causa de la escasez provocada por los esfuerzos bélicos de las naciones intervinientes, y hacía evidente la necesidad de conexión de la arquitectura con la industria y la prefabricación. Las condiciones del momento en el país, a la vez, llamaban a abordar las problemáticas nacionales y sus diferencias regionales sin resignar la vinculación con las realidades latinoamericanas e internacionales en conjunto.

De algún modo, en la emergente crítica al modernismo convencional de los años anteriores se perfilaban dos vías de salida: una hacia un regionalismo organicista, que integraba cierta crítica antiurbana, y otra que, sin renunciar a la condición metropolitana de la modernidad y sus declinaciones, admitía su pertenencia a un mundo de ideas provenientes del modernismo “de los maestros”, pero asumiendo también la decisión de proyectarse como una opción renovadora, que enfrentaba las coordenadas de su tiempo y lugar con recursos y discursos propios.⁶⁴² Sin duda, Amancio Williams se inscribía en la segunda opción, asumiendo el hormigón armado como uno de los principales componentes de su lenguaje expresivo.

[642] Véase: LIERNUR Jorge F. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Op. Cit.

Estructuras (hormigón y forma)

La elección de realizar las estructuras de los techos altos de los hospitales en hormigón armado (o concreto, como se le llama en otras regiones de habla hispana), no era arbitraria ni casual. Williams ya había experimentado con el material en la "Casa sobre el arroyo" y era una tecnología que había tenido gran desarrollo en las primeras décadas, llegando a caracterizar buena parte de la arquitectura al promediar el siglo XX, incluso en Argentina, donde tuvo una temprana y amplia aceptación, como veremos más adelante. Incluso la literatura de referencia era conocida.⁶⁴³

En 1928 Sigfried Giedion había publicado *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*,⁶⁴⁴ un libro en el que, en gran parte, asumía la renovación de la producción arquitectónica contemporánea casi con la inmediatez de un cronista. Implicado en la construcción de una historia propia para la nueva arquitectura y consustanciado con los ideales de sus principales representantes (con quienes en ese mismo año colaboraba en la fundación de los CIAM), puso en la mira de su objetivo, en primer lugar, los cambios técnico - materiales que hicieron posible la revolucionaria transformación.

Si bien en tal oportunidad concentró su interés en las contribuciones de Francia, sus indagaciones sobre las nuevas posibilidades de la construcción se enfocaron en dos grandes transformaciones materiales: el hie-

rro y el ferroconcreto (material al que hoy conocemos como hormigón armado). Para entonces, las estructuras de hierro y sus enormes posibilidades para cubrir grandes luces, ya habían tenido amplio desarrollo y merecido la atención de historiadores y críticos; en cambio, el hormigón armado era un campo de experimentación que aún no se había desarrollado plenamente, ni dado sus mejores ejemplos.

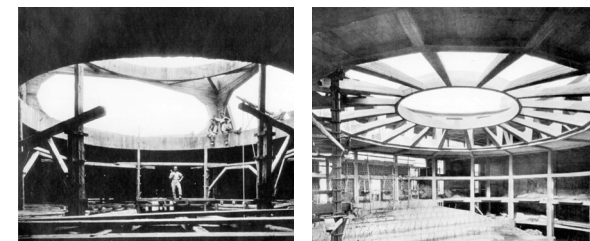
Con certeza, Giedion señalaba que en Francia, a partir de los descubrimientos de François Hennebique (1842) sucedió una generación de pioneros en el uso del nuevo material: Auguste y Gustave Perret (nacidos en 1874 y 1876, respectivamente), Tony Garnier (1869), Eugène Fressynet (1879), y trazando una línea que llevaba hasta Le Corbusier (1887) y su "sistema Dominó" (1915), o el conjunto de viviendas en Pessac (1924-1925), entre otros ejemplos prácticamente contemporáneos a la producción del libro, visualizaba una situación que, respecto del "ferroconcreto", le hizo afirmar que "en las tres décadas de su utilización más extendida, ha alcanzado tan alto nivel de diseño que son de esperar menos resultados fundamentalmente nuevos, sino más bien una extensión y refinamiento de métodos prácticos."⁶⁴⁵

Sin embargo, aquello que para Giedion parecía haber llegado a su punto más elevado, tardaría poco tiempo en refutar su intuición dando sucesivas muestras de límites que son desplazados: mayores luces con menor empleo de material y nuevas formas estructurales.

Prácticamente al mismo tiempo que Giedion escribía



Sigfried Giedion. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. 1928.



A. Ignesti y P. L. Nervi. Teatro Bruno Banchini (Prato, 1924-1923) y A. Foschini y P. L. Nervi, Cine Teatro Augusteo (Nápoles, 1924-1929). Fuente: Pasqualino Solomita. Pier Luigi Nervi architettura voltate. Verso nuove strutture (Tesis doctoral, 2012). pp. 33 - 34.

[643] Véase: MÜLLER, Luis. A transatlantic relationship. En SOLOMITA, Pasqualino. *Pier Luigi Nervi vaulted architecture. Towards new structures*. Bolonia: Bononia University Press, 2015.

[644] GIEDION, Sigfried. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinhardt & Biermann, 1928. Versión en inglés: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Santa Mónica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

[645] *Ibíd.* p 200.



Félix Candela, Fernando de la Mora y Enrique López Carmona. Iglesia de San Antonio de las Huertas (Ciudad de México, 1956). Fotografía: Luis Müller.



Félix Candela y Arquitectos Sáenz, Cancio, Martín, Álvarez y Gutiérrez. Planta embotelladora Bacardí (Cuautitlán, 1960). Vista exterior e interior. Fotografía: Luis Müller.

sus ensayos para *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, en Italia Pier Luigi Nervi (1891) comenzaba su actividad profesional independiente con las estructuras para el Cine Teatro Bruno Banchini (1924-1933, Prato) y el Cine Teatro Augusteo (Nápoles, 1924-1929), en las que ensayaba la idea de vigas radiales, un concepto que, sobre todo en el segundo ejemplo, define un tipo que con variantes será experimentado por él y ampliado en diversas oportunidades abriendo nuevas posibilidades, incluso la de la prefabricación de grandes piezas en cemento armado, siempre relacionando la belleza con la racionalidad estructural. Como bien señala Pasqualino Solomita: "Cuando Nervi recuerda en sus escritos el "estilo de la verdad", se refiere a lo que él llama un estilo de corrección técnica donde la estabilidad, la funcionalidad, la durabilidad en el tiempo y la economía son sus principios de ordenamiento."⁶⁴⁶

Así como Nervi marcaba rumbos desde Italia, en otros países se estaban dando búsquedas y experimentaciones con el hormigón armado que, aún con distintas formalizaciones, tendían a objetivos similares: más cobertura con menos material y formas estructurales que revelasen sus tensiones internas con resultados estéticos directamente relacionados con ello.

[646] SOLOMITA, Pasqualino. *Pier Luigi Nervi architetture voltate. Verso nuove strutture*. Roma : Fondazione Bruno Zevi, 2013. p. 16. Texto original: "Quando Nervi richiama nei suoi scritti lo "stile di verità", si riferisce a quello che lui chiama stile di correttezza tecnica dove la stabilità, la funzionalità, la durevolezza nel tempo e l'economia ne sono i principi ordinatori." (Trad. propia).

Si en Europa al mismo tiempo que Nervi actuaban estructuralistas de la talla de Eduardo Torroja, Heinz Isler o Robert Maillart, que exploraban las posibilidades del hormigón armado, o luego Le Corbusier afirmaba su uso (y en ocasiones lo legitimaba exponiéndolo) con la Unidad de habitación en Marsella (1946-1952), la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp (1950-1955), el convento de Santa María de la Tourette (1956-1960) y lo extendía con sus obras en la India (Chandigarh, 1951-1965), en América estas tendencias encontraron un potente impulso a partir de la segunda posguerra, extendiéndose a lo largo de las décadas de 1950 y 1960.

Concentrándose sobre todo en las búsquedas orientadas a la resolución de estructuras de resistencia por forma o autoportantes (en especial del tipo laminares en superficies de doble curvatura), forzando los límites del cálculo estructural hacia cuestiones para las que aún no estaba desarrollado científicamente, apelando en gran medida a la intuición con comprobación posterior utilizando modelos a escala y la verificación mediante cálculo ex post, de algún modo se participaba de una lógica y unas prácticas que el propio Nervi alentaba y, en conjunto se ampliaba el horizonte de posibilidades materiales y formales para la arquitectura.

Desde México, el exiliado español Félix Candela (1910) causó sorpresa y asombro con el mínimo espesor de la cáscara del Pabellón de rayos cósmicos en el flamante campus de la Ciudad Universitaria de la UNAM (1951), y continuó con obras impactantes, tales como algunas innovadoras arquitecturas religiosas destacándose, entre otras, la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa (1953-1955), la Iglesia de la Parroquia

de San Antonio de las Huertas (1956, con Enrique de la Mora y Fernando López Carmona) o la Capilla de Palmira en Lomas de Cuernavaca (1958-1959, con Guillermo Rosell y Manuel Larrosa); el restaurante "Los Manantiales" en Xochimilco (1958, con Joaquín Álvarez Ordóñez) o edificios industriales como la planta embotelladora para la Bacardi (1958-1960), en la que utilizó tanto estructuras de grandes cáscaras en cúpula como las del tipo umbrella o sombrillas. Candela, al igual que Nervi, desarrolló una importante carrera como empresario constructor, fundando su propia empresa "Cubiertas Ala", con la que hizo no solo una gran carrera profesional como proyectista sino también como empresario con "Cubiertas Ala", un exitoso emprendimiento de diseño y ejecución de cubiertas para grandes superficies con intensa actividad en México, y que llegó a tener una filial en Venezuela.⁶⁴⁷

En Brasil se abrió una amplia producción de grandes estructuras de hormigón. Oscar Niemeyer (con el importante apoyo del gran ingeniero Joaquim Cardozo) en la Iglesia de San Francisco de Asís (Pampulha, 1943) anunciaba la poesía de la línea curva que caracterizaría toda su obra y gran parte de la producción brasilera, destacándose en gran medida con las cúpulas del Palacio de Congresos de la nueva capital (Brasilia, 1958-1960), donde la colaboración entre Niemeyer y Cardozo alcanzaría sus notas más altas. En Río de Janeiro Affonso Reidy desarrolló una particular estructura y un gran edificio en hormigón a la vista para el Museo de Arte de la ciudad (1955) y en São Paulo se desplegaría una producción que identificaría

a la arquitectura paulista con el uso del hormigón armado: el Club Atlético Paulistano (1957-1961) de Paulo Mendes de Rocha, el Museo de Arte Moderno (MASP, 1956-1968) de Lina Bo Bardi o la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo (1961-1968) de João Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, entre otros que siguieron sumándose.

En Argentina la construcción con hormigón armado tenía ya una tradición asentada, que había dado muestras de logros importantes. Se había desarrollado una firme experiencia, con un fuerte empuje dado por empresas alemanas que, instaladas en el país desde las primeras décadas del siglo, accedían a los grandes encargos de obras públicas, civiles y de infraestructura (silos, elevadores de granos, puentes, represas) e impulsaban el continuo avance de ese campo mediante sus planteles técnicos e ingenieros. La compañía GEOPÉ (Compañía General de Obras Públicas S.A.), fundada como filial de la alemana Philipp Holzmann con capitales de esa procedencia, construyó una inmensa cantidad de grandes obras públicas y privadas destacándose en la ejecución de estructuras de ese material, así como resultó fundamental en el desarrollo y difusión de esa tecnología la radicación de la empresa Wayss & Freytag, que comienza a operar en 1906 y a partir de 1922 lo hace como sociedad anónima argentina. Como señalan Grementieri y Shmidt, "

Sus oficinas de ingenieros se transformaron en laboratorios de alta competencia técnica de categoría internacional, con figuras legendarias como Emil Mörsch. La fuerte presencia de Wayss & Freytag en la Argentina se dio no solo en las obras emprendidas por la compañía, sino que se hizo notoria en la atenta recepción que mantuvo



Oscar Niemeyer. Iglesia de San Francisco de Asís (Pampulha, 1943) y Palacio de Congresos (Brasilia, 1958-1960) - Ingeniero: Joaquim Cardozo. Fotografía: Luis Müller



Museo de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi (1956-1968). Fotografía: Luis Müller

[647] Véase: DEL CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio (Org.). Félix Candela. México : Agencia Cultural Española - Columbia University, 2012.



Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo, João Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi (1961-1968). Fotografía: Luis Müller



Walter Moll. Edificio Safico (Buenos Aires, 1932-1934) Fotografía: Luis Müller

respecto de los debates más actualizados acerca de temas y problemas vinculados a los últimos adelantos en la materia. Esa circulación de ideas constituiría la base de la formación académica de los ingenieros argentinos.⁶⁴⁸

Una reseña de las primeras obras más destacadas diría que la construcción del estadio de Boca Juniors por el ingeniero José Delpini en 1923 señala un hito importante en el inicio⁶⁴⁹, así como que entre 1931 y 1934 se construía el Mercado de Abasto de la ciudad de Buenos Aires, un proyecto del arquitecto Viktor Sulcik y del mismo ingeniero Delpini, que contaba con una estructura de hormigón armado en cierto modo relacionada con algunos proyectos de Nervi; se trata de una cubierta de bóvedas resueltas con una trama estructural de nervios reticulados, completando los intersticios con paños de *betonglas* con el propósito de introducir iluminación natural en el interior de las grandes naves.

Los primeros rascacielos también reemplazaron las usuales estructuras de perfilería de hierro por el hormigón, como los edificios Comega (arquitectos Enrique Douillet y Alfredo Joselevich, 1931-1934) y Safico (ingeniero Walter Moll, 1932-1934), y en especial el Kavanagh (arquitectos Sánchez, Lagos y de la Torre, 1934-1936) que con sus 120 m de altura, en su tiempo fue el edificio con estructura de hormigón armado más alto del mundo y el rascacielos más alto de Sudamérica. En la década siguiente, en 1945 se inauguraba

[648] Véase: GREMENTIERI, Fabio y SHMIDT, Claudia. *Alemania y Argentina: la cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires: Larivière, 2010.

[649] Véase: SILVESTRI, Graciela. Hormigón (voz). En LIER-NUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Op. Cit. T III, p. 183-186.

el Mercado San Cristóbal con sus grandes arcos de hormigón, proyecto de los arquitectos Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos y Alfredo Agostini (SEPR), que a partir de entonces construirían algunas de las obras más importantes (e interesantes) utilizando el hormigón armado como estructura y recurso expresivo. Si bien no compite en magnitud con los ejemplos mencionados, no se puede dejar de incluir en esta selección a la Casa sobre el arroyo de Williams (1943-1946) por su sofisticado uso del material y la exhibición del mismo como recurso expresivo integral.

Las dificultades para el abastecimiento de hierro importado ocasionadas por la segunda guerra mundial, contribuyeron a la definitiva elección de los constructores argentinos del hormigón armado como material estructural, abandonando prácticamente el hierro para este cometido y, en el período de la posguerra, se advierte una audaz intención experimental en algunos proyectos.

También en el país, y particularmente en el ambiente de la arquitectura y la ingeniería en Buenos Aires, hubo dos visitas de profesionales extranjeros que generaron gran interés por el protagonismo estructural, y de algún modo marcan dos momentos de su concepción en el hormigón armado y sus métodos de cálculo: Auguste Perret en 1936 y Pier Luigi Nervi en 1950. En cierta manera cada uno de ellos representa una de las dos grandes tradiciones estructurales de la arquitectura clásica: Perret la estructura griega de columnas y vigas, y Nervi el arco romano (y en consecuencia las bóvedas y las cúpulas).

Perret dictó una serie de conferencias en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, que fueron publicadas en *Revista de Arquitectura* en

siete entregas entre los números que van de septiembre de 1936 a febrero / marzo de 1937.

En la presentación de la primera se lo exaltaba diciendo:

Quizás intuyó en aquel material nuevo, de entraña férrea, pesado, áspero y opaco, una substancia dócil para aplacar el ansia siempre renovada de espiritualizar volúmenes y de envolver espacios con formas claras y aligeras, la expresión plástica de los tiempos nuevos.

La verdad es que con Perret, adquiere nuevas formas concretas la inquietud renovadora de los Baltard y los Sedille, y que el cemento dio un impulso vivificante a la arquitectura.

Nos llevaría muy lejos el análisis del sorprendente panorama estético, económico y social que se extiende ante los arquitectos modernos después de Perret. Es un movimiento de vanguardia que poco a poco va afirmando su contenido filosófico tectónico, en creaciones, de innegable afinidad con el espíritu y las necesidades de nuestra época.⁶⁵⁰

El predicamento del francés estaba claramente afirmado en la comunidad profesional, que reconocía en él, como bien proponen Aliata y Shmidt, una línea de pensamiento "concentrada en la relación entre los sistemas constructivos y la conformación del lenguaje".⁶⁵¹

[650] *Revista de Arquitectura* [189]: 423. Buenos Aires, septiembre de 1936.

[651] ALIATA, Fernando. *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno*. Buenos Aires: Diseño, 2013. p.130.

Como parte de la primera conferencia, puede leerse un párrafo de Perret que devela su concepción del uso del hormigón:

El empleo del encofrado de madera le da al cemento armado su aspecto de obra de carpintería y le da semejanza con la arquitectura antigua. Porque la arquitectura imitaba la construcción maderera y el cemento armado se sirve de la madera, de ahí ese aire de familia debido al empleo repetido de la línea recta impuesta por la madera.

Se puede hacer encofrados en curva, pero el cálculo de las piezas es difícil. Estos encofrados son costosos y prohibitivos y ¿no es el empleo económico de la materia lo que determina el estilo?⁶⁵²

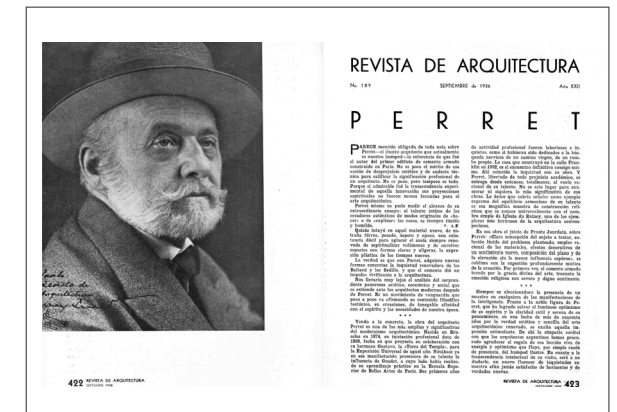
Casi una década y media después, en la misma institución que entonces era ya Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, el ingeniero italiano Pier Luigi Nervi era invitado a recibir el doctorado honoris causa de esa casa de estudios, y en sus conferencias daría una versión distinta y actualizada del tema: "Es importante tener presente que la técnica ofrece los medios y los instrumentos para que la idea arquitectónica se realice, y esta realización es tanto más expresiva cuanto más variadas sean y mayores posibilidades de diversas soluciones ofrezcan los medios que la técnica proporciona."⁶⁵³

[652] PERRET, Auguste. ¿Qué es Arquitectura? 1ª Disertación del Ciclo de Conferencias en al Aula Magna de la Facultad de C.E.F. y Naturales - agosto 18 de 1936. *Revista de Arquitectura* [189]: 425-429. Buenos Aires, septiembre de 1936. p. 427.

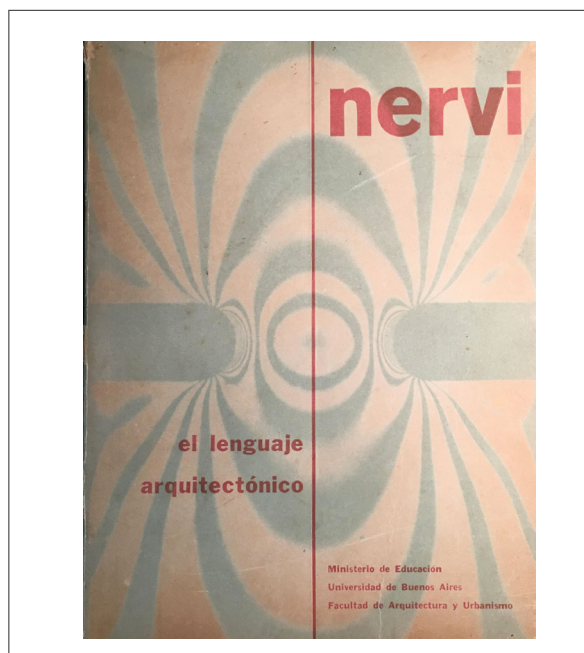
[653] NERVI, Pier Luigi. *El lenguaje arquitectónico*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1951. p 18.



Sánchez, Lagos y de la Torre. Edificio Kavanagh (Buenos Aires, 1934-1936). Fotografías: Luis Müller



Conferencias de Auguste Perret. Revista de Arquitectura, núm. 189, septiembre de 1936. pp. 423-424.



Pier Luigi Nervi. *El lenguaje arquitectónico*. Las conferencias dictadas Buenos Aires publicadas por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1951.

La presencia del ingeniero italiano en Buenos Aires no pasó desapercibida para Williams, quien no dudó en dejarle una esquelera en el hotel Continental donde se alojaba, con una invitación: "Estimado señor Nervi: Yo tendría mucho interés de conversar con usted con un poco de tranquilidad, desde ya está usted invitado a mi estudio y a mi casa".⁶⁵⁴ Ese contacto daría lugar a una correspondencia extendida en el tiempo, en la que Nervi más de una vez sería consultado.

En la lección V, el ingeniero italiano pronunciaba:

"el básico factor de la fecundidad arquitectónica del hormigón armado deriva, sin contar sus grandes cualidades mecánicas, de esa característica fundamental que le es propia y que lo distingue entre todos los otros procedimientos constructivos: la de ser un material que *nace sin forma y que está pronto para tomar la que quiera dársele*."⁶⁵⁵

Esa afirmación, que se aleja de los reparos de Perret, da pie a la siguiente conclusión: "Tales soluciones nos conducen a los sistemas resistentes *por forma*, siendo los mejores entre los varios posibles aquellos que más se asemejan a las estructuras naturales, como ser: las hojas lanceoladas, los cálices de las flores, las espigas de los granos, las envolturas de los insectos."⁶⁵⁶

Luego agrega:

Conviene destacar que la inventiva tropieza, ante el amplio campo expresivo de estas estructuras,

con la dificultad que se sigue de la preparación de encofrados moldurados, con arreglo a superficies no desarrollables de curvatura doble.

Pero este obstáculo puede salvarse, precisamente, con la apelación al ferro-cemento o con aplicaciones especiales de la prefabricación [...] La estructura de hormigón queda, gracias a estos sistemas, liberada del vínculo formal con los encofrados de madera, por lo cual la *curvatura* de una superficie deja de ser causa de dispendio o de dificultad ejecutiva.⁶⁵⁷

Con esa serie de conceptos estaba marcando un camino del cual Amancio Williams tomó nota, coincidían exactamente con sus búsquedas en torno de las bóvedas cáscara: él estaba situado precisamente en el momento en el que, según Nervi

tiene sin lugar a dudas una importancia extraordinaria el que un nuevo medio constructivo nos permita por vez primera, desde que la humanidad construye, extender estas estructuras a grandes e incluso grandiosas dimensiones.

Hay una diferencia tan señalada entre las tentativas que en este orden de cosas se hicieron en el pasado, y las que pueden realizarse en el futuro, que yo consideraría con justicia que el campo de las estructuras resistentes "por forma" es completamente nuevo.

No sería una exageración del entusiasmo el prever que los estudiosos del futuro sintetizarán el trabajo arquitectónico de nuestra época precisamente en el haber iniciado estas nuevas formas,

[654] Correspondencia de Amancio Williams a Pier Luigi Nervi. Buenos Aires, 14 de octubre de 1950. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[655] *Ibíd.* p. 59 (negritas en el original).

[656] *Idem* (negritas en el original).

[657] *Ibíd.* p. 60. (negritas propias).

tan estrechamente ligadas a las cualidades técnicas de las estructuras de cemento armado.⁶⁵⁸

Era precisamente el camino en el que se estaba introduciendo Williams, y no sería arriesgado suponer que la denominación de sus estructuras fue tomada de la lección VIII (La "resistencia por forma") en la que Nervi dice:

las primeras realizaciones cumplidas con materiales cementados en este nuevo campo, o sea, las estructuras de *bóvedas cáscaras* según forma simple, como las atoneladas o conoidales, nos proporcionan una elocuente prueba de la eficiencia estática de los sistemas en cuestión y de sus posibilidades.⁶⁵⁹

Refiriendo a las capacidades resistentes, agregaba que "tales estructuras no son nunca planas, y las más eficientes, estática y arquitectónicamente, corresponden a superficies de doble curvatura...",⁶⁶⁰ con lo que reforzaba el sentido que tenían las indagaciones del arquitecto argentino.

Ejemplo de ello serían tanto las "bóvedas cáscara" diseñadas por Amancio Williams como las cubiertas para el Centro Comunal de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Tucumán. En ambos casos Nervi aparece como una fuente de consulta, dando cuenta del trascendente lugar que el ingeniero italiano ocupó para toda una generación de ingenieros y arquitectos argentinos.

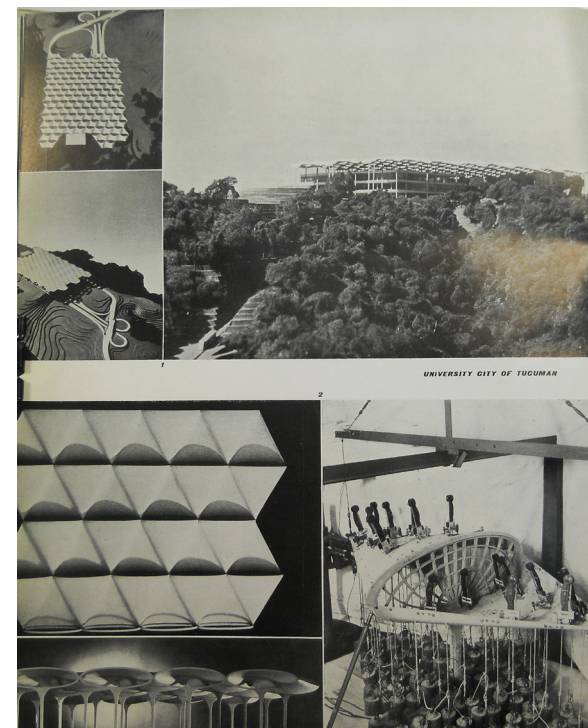
El proyecto de la Ciudad Universitaria en Tucumán (1947-1949) presentaba una gran cubierta en altura, con posibilidad de crecimiento indefinido en el plano, constituida

"por una sucesión de bóvedas cáscara cónicas en hormigón armado con planta triangular equilátera de 20 metros de lado, pero ordenadas de modo alternado: una convexa y una cóncava. Además, las columnas de apoyo previstas de 20 metros de altura media están dispuestas en el medio de la base del triángulo que forma la planta de cada bóveda."⁶⁶¹

El comportamiento estructural de esta cubierta — proyecto atribuido a los arquitectos Eduardo Catalano y Horacio Caminos—, fue analizado mediante un estudio estático con modelo (un sector en escala 1:25) ensayado en el Laboratorio de Pruebas de Estructuras del Politécnico de Milán. Este episodio es mencionado por Nervi en la lección IV, "La investigación estática experimental sobre modelos" del siguiente modo:

La figura 63 representa un modelo de cubierta con arcos delgados, estudiada para la Universidad de Tucumán, y verificada experimentalmente por el profesor Oberti, del Politécnico de Milán.

El modelo estaba ejecutado en una cáscara de ferro-cemento (la construcción misma se ha previsto en ferro - cemento) de un espesor de cerca de cinco mm., y constituía una verdadera obra maestra de la técnica modelística."⁶⁶²



Proyecto de Centro Comunal de la Ciudad Universitaria de Tucumán (1947-1949). Maquetas de la estructura, fotomontajes y ensayo de cargas sobre modelo. Fuente: *The Architectural Review* vol. 112 núm. 671, noviembre de 1952. p. 322

[658] *Ibíd.* p. 91

[659] *Ibíd.* p. 93

[660] *Ibíd.* p. 91-92

[661] Departamento Tucumán de Construcciones Universitarias: *Ciudad Universitaria*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1950, p 28

[662] Nervi P. L.: *El lenguaje arquitectónico*, op. cit. p 54

Una publicación de la Universidad Nacional de Tucumán da cuenta detallada del proyecto general con amplias descripciones y numerosas imágenes, planos y fotografías, en la sección dedicada al Centro Comunal aparecen varias fotografías del modelo ensayado en Milán, similares a la publicada en *El lenguaje arquitectónico*, y refiere a un "Informe sobre este proyecto de los especialistas italianos, Ings. Nervi y Bartoli",⁶⁶³ y a continuación transcribe dicho informe, que comienza diciendo:

"Hemos estudiado con el mayor interés el problema constructivo de la cubierta para la Ciudad Universitaria de Tucumán y les remitimos las conclusiones generales a las que hemos llegado, confirmándoles que estamos a su completa disposición para estudios posteriores de carácter ejecutivo".

Finalmente de aquel ambicioso plan apenas se construyeron partes menores mientras que tanto el Centro Comunal, como su cubierta, no fueron realizados.

Contemporáneas y pertenecientes al mismo clima de ideas que daba lugar a la cubierta de Catalano y Caminos, las "bóvedas cáscara" de Williams comenzaban a desplegarse como un tipo estructural autónomo, dispuesto a trascender su mera utilidad funcional, y a expresar la correspondencia entre técnica y forma con vocación contemporánea.

[663] Ciudad Universitaria, op. cit., p 30.

Clima (pieles dobles, patios y techos altos)

En agosto de 1952 la revista norteamericana *Architectural Record* publicó una edición llamada "Building in the tropics", cuyo tema central era el de las condiciones que debían considerarse en proyectos de arquitectura para edificios situados en regiones tropicales.

La decisión de dedicar un número de la serie "Building Types Study" a esta temática no era casual sino que obedecía a contingencias bien definidas. El renovado escenario geopolítico de la posguerra colocaba a los EEUU en un franco proceso expansivo en sus aspiraciones de hegemonizar el rol dominante en Occidente, y ello implicaba la ampliación de las fronteras diplomáticas y, sobre todo, económicas, apoyando y reforzando la instalación de las empresas norteamericanas en distintas localizaciones por fuera de sus propios límites nacionales.

El fuerte impulso dado en este sentido como política de Estado promovió que capitales estadounidenses se radicarán en distintos países, sobre todo en la emergencia de aquellos que, más tarde, serían agrupados en la categoría del "Tercer mundo". Bancos, cadenas hoteleras, industrias de todo tipo, petroleras, automotrices, fábricas de neumáticos, de alimentos, y un sinnúmero de actividades productivas y financieras se desplegaron ocupando, muchas de ellas, regiones de climas tropicales y subtropicales. Ya desde años anteriores (y en franca relación con ello) se venía traccionando el proceso de instalación de Brasil como principal aliado en América del Sur y como posible potencia emergente, lo que tuvo importantes consecuencias para su arquitectura como parte de todo un reposicionamiento a nivel cultural, promovido desde Estados Unidos.

También en esa dirección en 1941 el Departamento de Estado y el Departamento de Guerra Norteamericanos habían firmado un contrato con Pan American Airlines para construir aeropuertos y desarrollar una comunicación aérea para la integración del norte con América Central y Sudamérica, siendo Brasil y Venezuela los destinos más estratégicos del sur.

La necesidad de adaptación de la arquitectura a condiciones climáticas cálidas, llevó a observar los recursos locales para el control de las altas temperaturas y cómo su utilización producía edificios que se diferenciaban notablemente de los habituales catálogos del *International Style* que registraban, básicamente, producciones europeas y norteamericanas. Por otra parte, también desde Europa se comenzaba a ver a las arquitecturas de países africanos, de la América ecuatorial y del Caribe, o de la India, entre otras, como la fuente de nuevos desarrollos para la arquitectura moderna. Según Liernur,

este cambio no se debió solamente a que durante e inmediatamente después de la segunda guerra mundial los territorios coloniales fueron constituyéndose en naciones en un plan de relativa igualdad con las ex metrópolis, sino también a que en el campo específico de la arquitectura estas regiones mostraban una vitalidad y unas posibilidades de desarrollo que escaseaban en medio de la destrucción europea o del homogéneo reino norteamericano de las corporaciones.

En las décadas del 40 y del 50 el interés por esta nueva arquitectura producida mayoritariamente en las zonas cálidas del planeta fue tan importan-

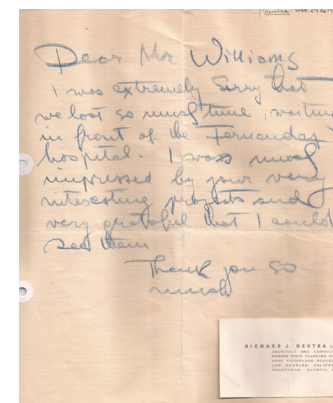
te que podríamos hablar incluso de una fase de 'tropicalización' de la arquitectura moderna.⁶⁶⁴

Esta mirada se vio reforzada por viajes de calificados representantes que visitaron distintos países en misiones oficiales como "embajadores culturales", o arquitectos que en ejercicio de su actividad (como los europeos Maxwell Fry y Jane Drew en Asia y África), registraron las condiciones de producción y singularidades propias de diversas arquitecturas "exóticas". En 1945 Richard Neutra fue comisionado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos para visitar distintos países latinoamericanos, alcanzando una activa presencia profesional en algunos de ellos, y principalmente en Puerto Rico.⁶⁶⁵ En 1951 Sigfried Giedion fue invitado a presidir la Primera Bienal de Arquitectura de São Paulo, año en que también publicaría *A decade of new architecture* otorgando un lugar destacado a la arquitectura brasilera. En 1953, con motivo de la exposición que se realizaría dos años después en el MoMA NY, Henry-Russell Hitchcock viajó a México, Colombia, Brasil, Chile, Argentina, Venezuela.

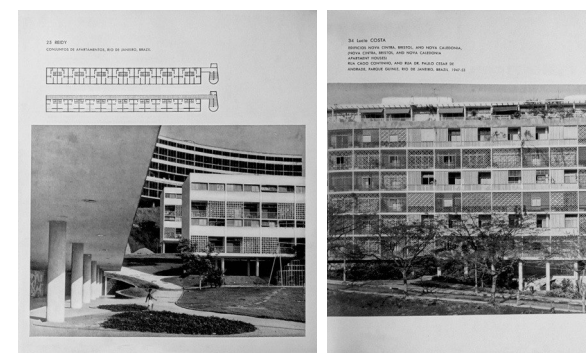
Las exposiciones y libros que integraron este proceso

[664] LIERNUR, Jorge F. Fiebre tropical. Nuevos trayectos y nueva geografía en la cultura arquitectónica internacional como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1940/1960). En *Actas del Congreso Internacional Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona: T6 ETSA Universidad de Navarra, 2010. pp. 49-50.

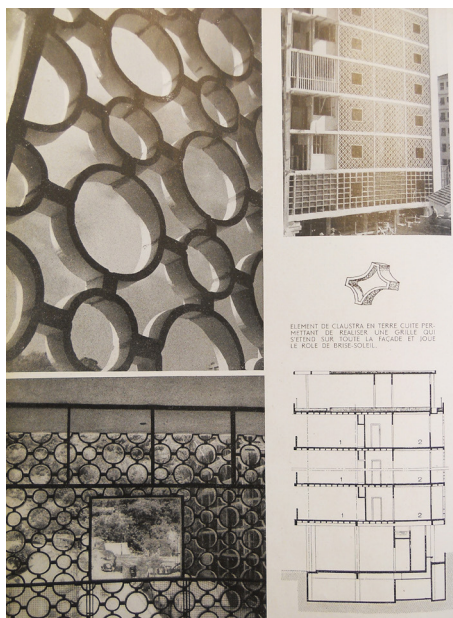
[665] Véase: ETTINGER, Catherine R. Climate, technology and region. Richard Neutra and Latin America. En MEDINA WARMBURG, Joaquín y SHMIDT, Claudia (comps.). *The construction of climate in modern architectural culture*, Op. Cit. pp.132-143.



Esquela de Richard Neutra dirigida a Amancio Williams durante su estadía en Buenos Aires, 29 de octubre de 1945. En ella se lamenta por una pérdida de tiempo frente al Hospital Fernández manifiesta cuánto le han impresionado sus muy interesantes proyectos y que se complace de haber podido verlos. Fuente: AAW.



Ejemplos de parasoles usuales en la arquitectura de Brasil, seleccionados por Henry-Russell Hitchcock en *Latin American Architecture since 1945*. Conjunto Pedregulho. Affonso Reidy (Rio de Janeiro, 1948-1950) y Edifícios Nova Cintra. Lucio Costa (Parque Guinle, Rio de Janeiro, 1947-1953). pp. 128-153.



Detalle de los parasoles prefabricados (cobogós) en los edificios Nova Cintra de Lucio Costa en Parque Guinle. Fuente: L'Architecture d'Aujourd'hui, año 19 núm. 16, enero de 1948, p. 33



Lucio Costa y otros - Le Corbusier, consultor. Ministerio de Educación y Salud Pública. (Río de Janeiro, 1937-1942). Vista general y detalle del Brise soleil de la fachada noroeste. Fuente: Philip L. Goodwin, *Brazil Builds*. pp. 107-84.

contribuyeron a orientar la mirada hacia la arquitectura latinoamericana, resaltando el rol de Brasil como emblemática expresión de un "modernismo tropical". Las exposiciones del MoMA NY *Brazil Builds* junto con el correspondiente libro *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, (1943),⁶⁶⁶ tanto como *Latin American Architecture since 1945* (1955) acompañada por el libro de Hitchcock del mismo nombre,⁶⁶⁷ no dejan dudas en este aspecto.

Por otra parte, la expansión de la industrialización de la construcción alentó la prefabricación como recurso de rápida respuesta (aportando soluciones que en ocasiones eran derivadas de experiencias previas desarrolladas para la guerra en el Pacífico), con el objetivo de generar condiciones de habitación para contingentes de trabajadores en zonas en explotación deshabitadas o carentes de servicios. Un ejemplo de ello es la "Casa tropical"⁶⁶⁸ desarrollada por Jean Prouvé en 1949, enteramente metálica y destinada a una producción en serie, adaptada para el Congo y regiones de similares condiciones climáticas.⁶⁶⁹

No exenta de cierta actitud condescendiente (e incluso a veces paternalista), a la vez que la política exterior norteamericana extendía sus intereses en América Latina, se revalorizaba la originalidad y adaptabilidad de sus arquitecturas tradicionales como un modo de aproximación cultural.

[666] GOODWIN Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. New York : MoMA, 1943.

[667] HITCHCOCK Henry-Russel: *Latin American Architecture since 1945*. New York : MoMA, 1955.

[668] PROUVÉ, Jean. *Une architecture par l'industrie*. Op. Cit. pp. 130-134.

[669] Véase: LIERNUR, Jorge F. The "tropical house": toward a machine for living in colonial territories. En MEDINA WARM-BURG, Joaquín y SHMIDT, Claudia (comps.). *The construction of climate..* Op. Cit. pp. 120-131.

John Rannells abría el mencionado número "Building in the tropics" de *Architectural Record* advirtiendo la necesidad de adaptar la arquitectura tanto como se hace con la vestimenta y las costumbres cuando se "trabaja lejos de casa".⁶⁷⁰ Su razonamiento era funcional a las necesidades del momento, educar a los arquitectos "for export", aquellos que se encargarían de los enclaves estadounidenses en regiones de climas tropicales. Aún así, Rannells proponía tomar en cuenta las tradiciones locales en lugar de las arquitecturas coloniales europeas (que según su opinión representarían la práctica de "trasladar la casa de origen a nuevas geografías"), en el convencimiento de la necesidad de acceder a las prácticas decantadas por los usos regionales, en razón de que "los modos auténticamente indígenas de vida en los trópicos se extienden sin cesar a través del tiempo."⁶⁷¹

El tema de la vivienda había sido uno de los primeros en tratarse en el Consejo Económico y Social de la ONU, que a través de su Comisión recomendó la creación de un organismo dedicado a la vivienda y el planeamiento urbano, comenzando con una primera conferencia de expertos que se realizó en Caracas en diciembre de 1947 bajo el título "Reunión internacional de expertos para la habitación tropical", congregando a cincuenta delegados de dieciséis países. Al respecto, Liernur comenta que "el evento llama la atención por el doble desplazamiento que supone: por un lado, de las zonas destruidas por la guerra a América Lati-

[670] RANNELLS, John. Building in the tropics, *The Architectural Record* (Vol. 112 - 2): 153, New York, aug. 1952.

[671] RANNELLS, John. Op. Cit. p. 159. Texto original: "The truly indigenous ways of life in the tropics stretch back endlessly through time." (Trad. propia).

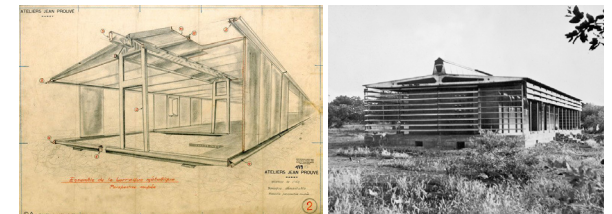
na, por el otro, del problema de la vivienda *tout-court* a la cuestión de la vivienda tropical."⁶⁷²

A partir de este "giro climático", elementos pasivos de control solar, surgidos desde los tableros de dibujo de los arquitectos modernos, fueron ocupando fachadas en geografías cada vez más amplias. Tal como lo presenta Daniel Barber, "después de la guerra, el *brise-soleil* fue central en dos innovaciones del discurso arquitectónico moderno: el 'regionalismo bio-climático' codificado por Victor y Aladar Olgyay y la 'arquitectura tropical', resumida por Maxwell Fry y Jane Drew. Ambos desarrollos fueron modelados en el Corbusiano uso del *brise-soleil*."⁶⁷³

Si bien puede suponerse que hubo mucho de imposición en los resultados promovidos "desde arriba", también es visible que el fenómeno de "tropicalización" de la arquitectura moderna aportó dispositivos apropiados para controlar las pieles vidriadas de la arquitectura del período de entreguerras trasladadas a climas cálidos. Entre ellos pueden destacarse dos recursos, muchas veces utilizados en conjunto y simultáneamente: las dobles pieles y los patios.

Las dobles pieles, conformadas mediante parasoles, *brise-soleil* o los llamados *cobogós*⁶⁷⁴ brasileiros, entre otros elementos, cumplieron con el propósito de generar un control del clima proyectando sombras sobre las superficies expuestas al sol y permitiendo la circulación del aire entre ambas capas; pero a la vez también actuaron como un dispositivo que tuvo gran incidencia en los resultados formales unificando, extendiendo, cubriendo o amplificando volúmenes y superficies de fachadas, y otorgando con ello a la arquitectura tanto una particular condición expresiva como un recurso para dar respuesta a la cuestión de la "nueva monumentalidad".

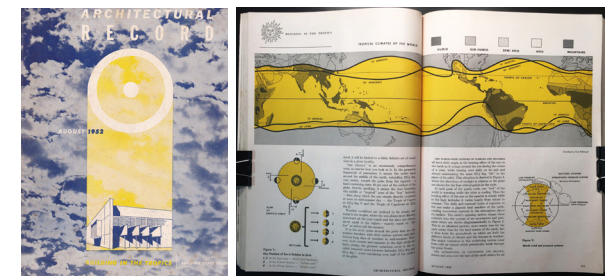
Por otra parte los patios cobraron un interés renovado a partir de la instalación de las temáticas "tropicalistas". Sería José Luis Sert (conocedor de Latinoamérica y sus climas, y por entonces presidente de los CIAM) uno de los más activos promotores de esos tradicionales recursos de regulación climática. En el artículo que publicó con su socio Paul Lester Wiener en *The Architectural Forum*, en 1953, les asigna un lugar preponderante en el modo de vida latino diciendo: "... el patio: el muy antiguo dispositivo de las ciudades latinas —el sa-



"Casa tropical", Jean Prouvé, ca. 1949. Imágenes de <http://nancybuzz.fr/la-maison-tropicale-de-jean-prouve-au-musee-de-lhistoire-du-fer/>



"The Prouvé System. Tropical house". *The Architectural Review*, vol. 111 núm. 663, marzo de 1952. pp. 171-172.

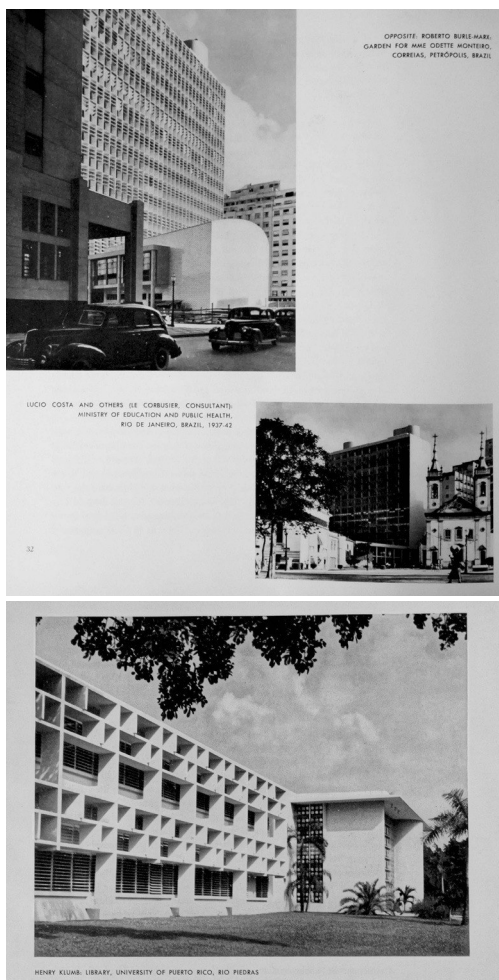


Portada de *Architectural Record* "Building in the Tropics", (Vol. 112 - 2): 153, agosto de 1952, y doble página mostrando la banda de climas tropicales en el mundo. pp. 154-155.

[672] LIERNUR, Jorge F. Mutaciones de Cáncer a Capricornio. La construcción del discurso occidental sobre la vivienda en territorios tropicales. *Estudios del Hábitat* (Vol. 13 - 1): 5. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, junio de 2015.

[673] BARBER, Daniel. Le Corbusier, the brise-soleil, and the socio-climatic project of modern architecture, 1929-1963. *Threshold* (40): 28. Cambridge, MA : School of Architecture + Planning, MIT, 2012.

[674] Nota: El "Cobogó" es una pieza modulada de material cerámico, cuya forma permite que mediante el acople se produzcan paramentos perforados (con resultado formal variable de acuerdo al diseño de las piezas), los cuales permiten la circulación del aire a la vez que, por su espesor, impiden la penetración de los rayos solares. Además de una gran aceptación en las arquitecturas populares, fue extensamente utilizada por los más grandes arquitectos de la arquitectura brasileña como Niemeyer, Costa, Reidy, Roberto, etc. Su nombre proviene de reunir las primeras sílabas de los apellidos de los ingenieros brasileiros que la diseñaron y produjeron: Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann y Antônio de Góis.



Brise soleil en las arquitecturas seleccionadas por Hitchcock en *Latin American Architecture since 1945*. Ministerio de Educación y Salud Pública. Lucio Costa y otros - Le Corbusier, consultor. (Río de Janeiro, 1937-1942) y Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico. Henry Klumb (Río Piedras, 1946) pp. 32-58.

lón al aire libre, el salón bajo los cielos tropicales... ⁶⁷⁵

Tal como lo analizan Wiener y Sert, en estas ciudades todo se ordena coherentemente en relación con la secuencia de los espacios abiertos de menor escala (los patios domésticos), las unidades intermedias de escala pública ya sea en escuelas, edificios cívicos, iglesias, unidades vecinales, etc., a las de gran tamaño (las plazas entendidas como patios de escala urbana y los parques), y esa secuencia que perfora la trama urbana en sus distintas gradaciones, favorece la interacción social y la vida comunitaria; de este modo la planificación de los espacios urbanos modernos — sostienen— podría incorporar estos usos a la ciudad, como lo muestran en distintos ejemplos y proyectos propios. Con este enfoque la discusión sobre "el corazón de las ciudades" comenzaba a incluir también "ritmos latinos", haciéndose cargo de la validez de los espacios colectivos abiertos como dispositivo de regulación climática.

Es de notar que apenas unos años antes Amancio Williams había proyectado sus tres hospitales para Corrientes y en ellos encontraremos interpretadas todas las coordenadas analizadas por Sert y Wiener: la expresión del lugar público con una escala y representación memorables, materialidad de expresión técnica y adecuada a las posibilidades productivas locales, espacios de uso social tales como patios o plazas de escala intermedia articulando las áreas de uso específico y su relación con las zonas públicas, y control climático con una doble piel horizontal dada por los

"techos altos". Más aún, pocos años después, en 1957, Sert haría un proyecto extremadamente parecido al de los hospitales de Williams, el Palacio Presidencial en La Habana, Cuba, conocido también como el "Palacio de las Palmeras" (Palace of the Palms), en razón de que las estructuras recuerdan la forma de la palmera real, especie vegetal asociada con la imagen del paisaje cubano.

El planteo de Sert organizaba una serie de edificios con usos diversos (residencia presidencial, anexos para recepciones, servicios, cafetería, oficinas de empleados, cuartel de guardias) debajo de un gran techo cuadrado perforado por patios, resolviendo la cubierta elevada mediante estructuras laminares de hormigón armado con forma de paraboloides hiperbólicos en 140 módulos cuadrados (trece por lado), sostenidos cada uno mediante una columna central. Como sostiene Colin Faber,⁶⁷⁶ estos paraguas o "cascarones", divididos en ocho secciones de gran pendiente, contaron con el asesoramiento estructural de Félix Candela. Si la variedad de funciones requería de una estrategia para otorgar a cada edificio su propia expresión, aunque el conjunto reclamaba una lectura homogénea, el problema se resolvió mediante la unidad arquitectónica que otorgaba la gran cubierta. Como también lo afirma Knud Bastlund: "el más potente elemento unificador que le da al Palacio su escala monumental y carácter es la cubierta parasol".⁶⁷⁷

Sería arriesgado e improbable sostener que Sert tomó como referencia a los hospitales de Williams ya que, si

[675] WIENER, Paul Lester y SERT José Luis. Can patios make cities?. *The Architectural Forum: the magazine of building*. (Vol. 99 núm. 2): 124-131, August 1953.

[676] FABER, Colin. *Las estructuras de Candela*. México : Continental, 1971

[677] BASTLUND, Knud. *José Luis Sert*. Zúrich : Artemis Verlag, 1967. p. 122.

bien éstos habían sido publicados en 1955⁶⁷⁸ en el libro de González Capdevila, una publicación del Instituto de Arte Americano de la FADU UBA, muy bien documentado, no se puede afirmar que haya llegado a manos del catalán, así como tampoco las revistas *nueva visión*, que en 1954 publicaron "Una nueva unidad estructural"⁶⁷⁹ referida a las bóvedas cáscara y en 1957 los proyectos de los hospitales, la circulación de estas publicaciones es incierta y su recorrido internacional impredecible, pero no cabe duda de que las decisiones más importantes del proyecto de Sert se corresponden cabalmente con los de Williams: disposición libre de edificios debajo de una gran cubierta en altura que asegura la unificación de la imagen arquitectónica de conjunto y proyecta sombras para controlar el clima; disposición de grandes perforaciones del techo en coincidencia con patios interiores; estructuras superiores de hormigón armado y resistencia por forma, sostenidas por una columna central; planta organizada por una trama modular en forma de grilla de cuadrados.

Entonces, si bien no es posible aseverar que tales coincidencias obedecen al previo conocimiento de Sert de los hospitales⁶⁸⁰ para Corrientes, lo que sí podemos reconocer es que Williams había leído tempranamente las coordenadas que atravesaban este tipo de problemas en la arquitectura contemporánea, llegando a una respuesta similar a la de Sert pero anticipándola en varios años.

[678] GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. *Amancio Williams*. Buenos Aires : IAA-FADU/UBA, 1955.

[679] WILLIAMS, Amancio. Una nueva unidad estructural. *NV nueva visión*. [5]: 32-35. Buenos Aires, nueva visión, 1954.

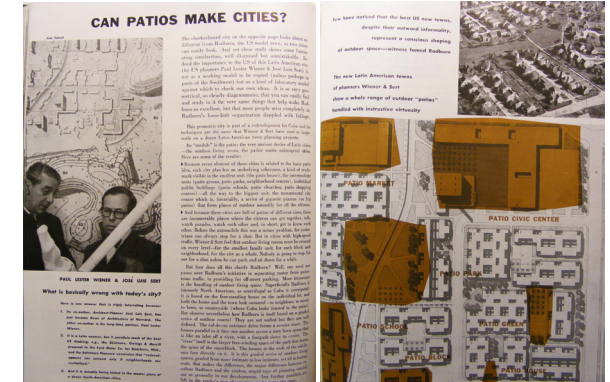
[680] WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en la provincia de Corrientes. *NV nueva visión*. [9]: 12-19. Buenos Aires, nueva visión, 1957.



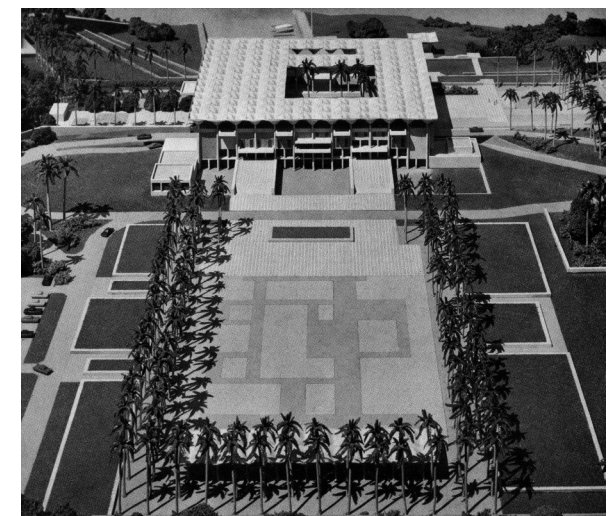
"Sun control". H.P.H. West [Artículo sobre el control solar]. *The Architectural Review*, vol. 111 núm. 661 (17-22), enero de 1952. pp. 17-18.



Adaptación del motivo del "cobogó" a los bloques de departamentos de las "supercuadras" en Brasília. Fotografía: Luis Müller.



WIENER, Paul Lester y SERT José Luis. Can patios make cities?. Fuente: *The Architectural Forum* (Vol. 99 núm. 2), agosto de 1953. pp. 124-125.



José Luis Sert. Proyecto de "Palacio de las Palmeras" (La Habana, 1957). Fuente: Knud Bastlund, *José Luis Sert*. pp. 125.

Hospitales (vertical y horizontal)

El hospital moderno es el resultado de siglos de experimentación tipológica, un proceso en el que el edificio se fue modelando de acuerdo con las posibilidades que aportaban los avances de la ciencia de la construcción y su tecnología, pero sobre todo en función de los adelantos propios de las ciencias médicas y sus técnicas subsidiarias.

En cada período histórico el edificio ha traducido la práctica médica del momento y se puede apreciar un trazado histórico en que el hospital ha sido un tema con una especificidad particular y siempre desafiante para la arquitectura: modelos organizativos como el de los claustros medievales (Saint Gall) y naves góticas (el tipo Hôtel-Dieu, en cuyo caso el de París sería el más conocido) testimonian la conjunción de hospital - ámbito religioso en tiempos en que la iglesia se encargaba de la atención de los enfermos bajo la organización de la caridad; loggias porticadas en torno a patios o la aparición de la planta en cruz con una gran sala en el crucero, marcan la renovación renacentista abriendo el período de la *Scienza Nuova* que llevaría a hospitales de aislamiento con estructuras provenientes de las tradiciones militares como el Saint-Louis (París, 1607) o los hospitales generales, que afrontaban las epidemias con sofisticados dispositivos arquitectónicos para dirigir la circulación de las corrientes de aire con el fin de "evacuar las miasmas portadoras de la peste", como fuera el que diseñó Jacques-Germain Soufflot en 1782^[681] participando de la creencia de

que así era como se transmitían las enfermedades. Estas transformaciones fueron marcando las primeras etapas de las estructuras sanitarias.

Una importante renovación se produjo en el período de la Ilustración con el advenimiento del hospital clínico, (Hospital de la Caridad, París, 1780) acompañando el desarrollo de los estudios académicos e instalando el tratamiento individualizado del paciente con la incorporación de equipamiento especializado (camas metálicas rodantes, móviles y articuladas, por ejemplo). Con ello el hospital empieza a dejar de ser un lugar de reclusión para convertirse en uno donde el paciente es parte de la producción del saber, ya que es analizado clínicamente, se relevan datos que se integran a estadísticas y el conocimiento avanza en la práctica de un modo institucionalizado. En una era de grandes cambios sociales, políticos, económicos, científicos, materiales, se inscribe también la gran transformación física de los hospitales, de la cual Michel Foucault diría:

El hospital, que es una herramienta terapéutica para los que se alojan allí, contribuye, a través de la enseñanza clínica y la buena calidad del conocimiento médico, a elevar el nivel de salud de la población.

La reforma de los hospitales, y más particularmente los proyectos de reestructuración arquitectónica, institucional y técnica, debieron su importancia en el siglo XVIII a este conjunto de problemas que implican el espacio urbano, la masa de la población con sus características

[681] Véase: BINET, Jacques-Louis. Les architectes de le médecine. Besançon : Les éditions de l'imprimeur, 1996.

biológicas, la densa unidad familiar y el cuerpo de los individuos.⁶⁸²

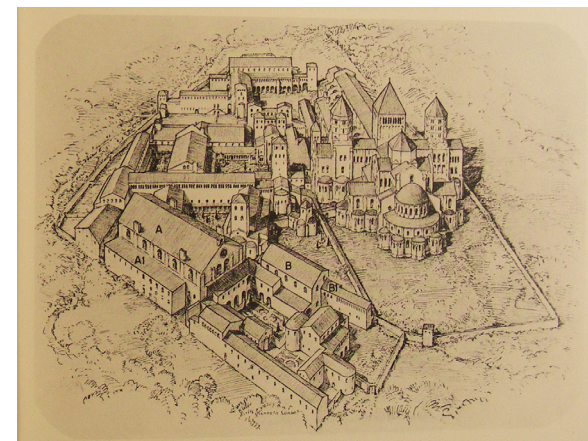
El racionalismo ilustrado impondrá tipos que recorren todo el siglo XIX, como el panóptico diseñado para optimizar el control y los recursos; pabellones dispersos para el aislamiento por enfermedad;⁶⁸³ disposición en peine, entre otras formas que darán paso a los hospitales en bloque y en altura que van a surgir a principios del siglo XX.

Habiéndose comprobado científicamente que los mecanismos de transmisión de muchas enfermedades contagiosas no se realizaban por las corrientes de aire, tal como en las teorías higienistas se había considerado durante mucho tiempo, con los avances de la microbiología y la bacteriología, fundamentalmente a partir de los descubrimientos de Louis Pasteur y Robert Koch y la aplicación sistemática de la vacunación, los hospitales de distribución en pabellones, uno de los tipos más frecuentados en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siguiente, dejaron de tener sentido.

Además, la idea del aislamiento por tipo de dolencias en unidades separadas, algunos de cuyos mayores (y últimos) exponentes serían el Hospital Lariboisière (Martin-Pierre Gauthier, París, 1846-1854), que consta de seis edificios conectados por galerías en torno de un patio central, y el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau en Barcelona (Lluís Domènech i Montaner,

1902-1930), cuyos edificios se distribuyen aislados en un gran espacio abierto como un parque y el sistema de circulaciones que los conecta se resuelve en dos planos superpuestos, el público a nivel de superficie y el técnico en subsuelo mediante túneles. Con todo, el tipo pabellonal resultaba ineficiente y antieconómico en muchos aspectos: la construcción de una cantidad importante de edificios individuales, un consumo excesivo de suelo ante la gran demanda de terreno que requiere su disposición, la extensa prolongación de las redes de infraestructura, los largos recorridos de circulación y la multiplicación de servicios y equipamientos, entre otros, fueron motivos suficientes para que se produjera una total reconsideración del modo organizativo de los hospitales, a la luz de innovaciones tecnológicas en la construcción y avances en el campo de la medicina, muchos de ellos surgidos a consecuencia de la intensa experimentación a la que se vio forzada su práctica en los escenarios de la primera guerra mundial. Por otra parte, las teorías médicas alineadas con la helioterapia provocaron también la búsqueda de mayores superficies disponibles para la exposición controlada de los enfermos a los rayos solares, propiciando los aterrazamientos y uso de balcones, como en los reconocidos casos de los sanatorios antituberculosos Zonnestraal (Hilversum, Jan Duiker y Bernard Bijvoet, 1928-1940 y el de Paimio (Alvar Aalto, 1929-1933).

El resultado de estas condiciones iba a dar lugar al inicio de los hospitales en altura y, por consiguiente, a la discusión por las opciones entre los tipos "horizontal y vertical", aunque, según Thompson y Goldin, "los avances científicos del siglo XIX, adelantos reales en la comprensión de las causas de la enfermedad, no se comprendie-



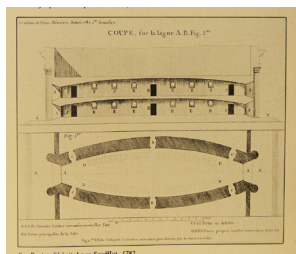
Monasterio de Cluny hacia 1157, en primer plano las enfermerías. Fuente: John Thompson y Grace Goldin, *The hospital: a social and architectural history*. pp. 18.



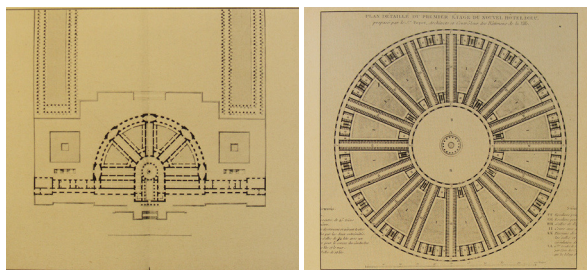
Interior del Hôtel-Dieu de St. Jean en Angers, Francia (fundado en 1153). Fuente: John Thompson y Grace Goldin, *The hospital: a social and architectural history*. pp. 23.

[682] FOUCAULT, Michel, FORTIER, Bruno, et al. *Les machines à guérir*. (Aux origines de l'hôpital moderne). Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1979. p. 17.

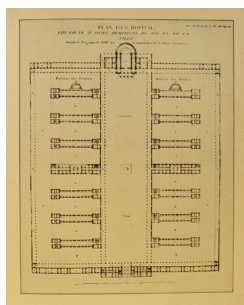
[683] Véase: TAYLOR, Jeremy. *The architect and the Pavilion Hospital*. Dialogue and Design Creativity in England 1850-1914. London : Leicester University Press, 1997.



Jacques-Germain Soufflot. Proyecto de hospital. Fuente: Foucault, Michel, Fortier, Bruno, et al. *Les machines à guérir*. p. 81.



Configuraciones panópticas: Proyecto de hospital militar (1784) y Proyecto de hospital para el Hôtel-Dieu por Bernard Poyet (1785). Fuente: Foucault, Michel, Fortier, Bruno, et al. *Les machines à guérir*. pp. 98 y 107.



Bernard Poyet. Proyecto de hospital para la Academia de Ciencias de Francia. (1787) Fuente: Foucault, Michel, Fortier, Bruno, et al. *Les machines à guérir*. p. 143.

ron completamente en su tiempo y sólo en el siglo XX se tradujeron en cambios en el diseño hospitalario.⁶⁸⁴ Sería entonces, en los inicios del siglo pasado, que se conjugaron variantes para hacer posible una nueva y radical renovación de las formas arquitectónicas.

Con una tradición arquitectónica enraizada en la arquitectura del rascacielos, los hospitales se verticalizaron en Estados Unidos adoptando variantes tipológicas diversas, como bloque, adoptando formas de T, Y, X, H o de peine, tratando de optimizar recorridos, distancias entre los distintos servicios y concentrando la circulación vertical mediante baterías de ascensores. Algunos primeros ejemplos serían el *Fifth Avenue Hospital* que alcanzó las once plantas (York y Sawier, Nueva York, 1915-1920) y algo más tarde el Medical Center con veintidós niveles (James Gamble Rogers, Nueva York, 1925); luego en Francia serían el *Hôpital Beujon* (Walter y Cassan, Clichy, 1935) y en Inglaterra el nuevo *Westminster Hospital* (Londres, 1939), entre muchos otros.⁶⁸⁵

La creciente complejidad y magnitud que adquirieron estas instalaciones, como en el caso del Medical Center de New York que, además de sus veintidós niveles se organizaba en doce unidades agrupadas, dio lugar al tipo llamado "polibloque", verdaderos centros hospitalarios

que proliferaron rápidamente en Estados Unidos.⁶⁸⁶ Algunos edificios para hospitales ganaron su prestigio por distintos motivos, algunos por la excelencia de su diseño, como el celebrado hospital antituberculoso de Paimio, Finlandia o el hospital memorial de Francia-Estados Unidos en Saint Lô, Francia (Paul Nelson, 1946-1956) que trazó el camino para los hospitales de la posguerra:

El partido arquitectónico adoptado correspondía por una parte a la restricción climática [...] y por otra parte a un cierto número de principios presumiblemente heredados de las técnicas hospitalarias americanas consideradas por Paul Nelson como intangibles: la división entre los servicios técnicos montados en superficie y la hospitalización en altura; la completa separación entre el área de los pacientes y la circulación de los visitantes; la organización de servicios en unidades de atención de veinte a treinta camas máximo; la construcción de corredores muy amplios y grandes circulaciones; la importancia del color.⁶⁸⁷

El hospital proyectado por Nelson adoptó una solución que se denominó "de plataforma y torre", es decir, un podio extendido de baja altura que contiene los servicios generales, administración, consultorios externos, radiología, etc., sobre el que se superpone una

[684]. THOMPSON, John and GOLDIN, Grace. *The hospital: a social and architectural history*. New Haven : Yale University Press, 1975. p. 187.

[685]. SANTOS GUERRAS, Juan José. Verticalidad Vs. Horizontalidad. Historia de la construcción de hospitales en el siglo XX. Informes de la construcción (vol. 55, nº 485): 14. Madrid, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, mayo-junio de 2003.

[686]. COTINI, Arístides. *El hospital en la historia*. Mendoza : Universidad de Mendoza. Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Editorial Idearium, 1980. p. 191-192

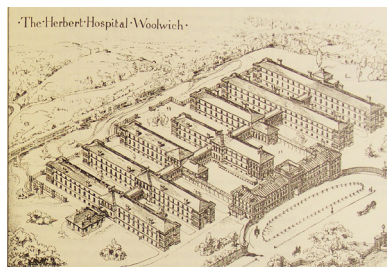
[687]. BEISSON, Georges. L'hôpital mémorial France-État-Unis de Saint Lô (1956): le premier hôpital en hauteur moderne de France. Livraisons d'histoire de l'architecture (Vol. 7 - núm. 1): 9-23. 1er. semestre 2004. p. 14. Disponible en http://www.persee.fr/doc/lha_1627-4970_2004_num_7_1_961 [acceso 01/06/2016].

torre de internación de diez plantas y, además, cuenta con un gran mural de Fernand Léger, un mosaico en memoria de los ciudadanos de Saint Lô que murieron durante los bombardeos norteamericanos durante la invasión a Normandía, con el que se consuma el propósito de la integración de las artes, del cual Léger era uno de sus promotores. Con todo ello, el edificio condensaba muchas de las directrices que delineaban la arquitectura hospitalaria moderna y su proyecto fue dada su pormenorizada publicación en *La Arquitectura de Hoy* número 13 (s/f) en 1947 y en *Nuestra Arquitectura* en el número de abril de 1950.⁶⁸⁸

En cuanto a la arquitectura hospitalaria en la Argentina, sería en la segunda mitad del siglo XIX que la asistencia médica trasciende el asistencialismo y se complejiza al punto de requerir instalaciones especializadas de mayor rango que aquellas provenientes del período colonial o de los inicios republicanos, y en sus últimas décadas y en las primeras del siglo XX se cristalizan las mayores transformaciones. Según Aliata y Gentile, "para el caso de Buenos Aires puede observarse cómo los grandes hospitales estatales, cuya disponibilidad de terreno es mayor, siguen radicalmente las transformaciones tipológicas operadas a nivel internacional".⁶⁸⁹ Estas condiciones, que en algunos casos pueden extrapolarse a las ciudades capitales de provincia, verían que el paso del sistema de pabellones al desarrollo del tipo edilicio de block en altura recién sería asimilado por el Estado al promediar la década de 1930.

[688]. NELSON, Paul. Nuevo hospital de Saint Lô. *Nuestra Arquitectura* [249]: 122-117, Buenos Aires, abril de 1950.

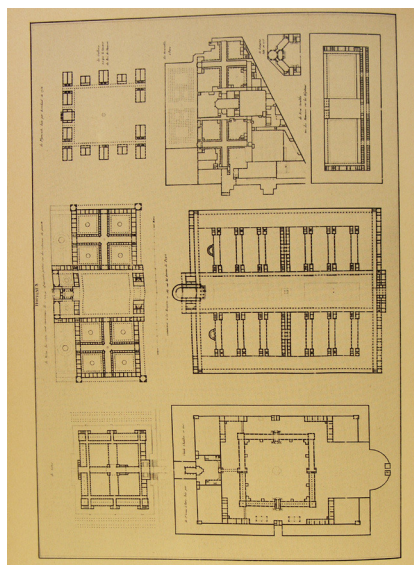
[689]. ALIATA, Fernando y GENTILE, Eduardo. Voz Hospital. En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA F. *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Op. Cit. tomo e-h p. 190-191.



Hospitales por pabellones: Douglas Galton (1961-1865). Fuente: Taylor, Jeremy. *The Architect and the Pavilion Hospital*. London : Leicester University Press, 1997. p. 63 - Hospital militar de Woolwich. Lluís Domènech i Montaner. Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Barcelona, 1902-1930). Fotografía: Luis Müller.



Skidmore, Owings & Merrill. Hospital para ex combatientes en Fort Hamilton (EEUU). Fuente: *La Arquitectura de Hoy* núm. 11, noviembre de 1947, pp. 44-45.



Paul Nelson, Hospital de Saint Lô. (1946-1956). *La Arquitectura de Hoy* núm. 13 (1948 s/f). p. 46.

Jean Nicolas Louis Durand. *Tipologías hospitalarias (ca. 1800)*. Fuente: Foucault, Michel, Fortier, Bruno, et al. *Les machines à guérir*. p. 143.



Hospital Churruca. Vilar, Vilar, Noel, Escasany y Fernández Saralegui. [Buenos Aires, 1938-1942]. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, diciembre de 1941. pp. 406-411.



Manuel y Arturo Civit. Hospital Central de Mendoza (1937-1941). Fotografía: Luis Müller

Grandes ejemplos de estos desarrollos en bloques verticales son, entre otros, el Hospital de Clínicas en correspondencia con la Facultad de Medicina de la UBA (Buenos Aires, Comisión Técnica y Dirección de Ingenieros, Secretaría de Guerra, 1939); el Hospital Churruca (Buenos Aires, Ing. Antonio U. Vilar, Carlos Vilar, Martín Noel, Fernández Saralegui y Escasany, 1942); el Hospital Central de Mendoza (Mendoza, Manuel y Arturo Civit, 1937-1941).

Esta tendencia sería revertida, en parte, durante la gestión del Dr. Ramón Carrillo como Secretario primero y luego Ministro de Salud Pública de la Nación al definir, en el marco de un plan racional de sistematización del sistema nacional de salud, que los hospitales verticales serían admisibles solo en los grandes centros urbanos, privilegiando por lo general a los esquemas de tránsito horizontal, tipo en el que se van a inscribir los que, en el contexto de su gestión, proyectará Amancio Williams para tres localidades del interior de la provincia de Corrientes.

El grado de conocimiento de Williams respecto de los intereses y propósitos de Carrillo en cuanto a la arquitectura hospitalaria estaba bien cubierto por su previo paso como asesor de su gestión, así como su actualización en proyectos de hospitales: tipos, técnicas, equipamiento y ejemplos recientes de las últimas producciones internacionales se habían publicado en ese tiempo en los números 11 y 13 (dedicados por entero al tema) de *La arquitectura de hoy*, revista con la que tenía una estrecha relación tanto en su edición local como con la original francesa con directa llegada a su director, quien le facilitaba el acceso a libros y publicaciones que le interesaran. Por lo tanto, las condiciones no podían ser más favorables para proyectar unos hospitales que fueran una demostración de las capacidades de ambos profesionales, aunando los saberes médicos con los arquitectónicos en busca de una expresión adecuada a las condiciones locales sin perder de vista las manifestaciones más relevantes de la actualidad internacional.

CORRIENTES: TRES PROYECTOS Y UN SISTEMA (1948-1953)

Ramón Carrillo, un modernista reaccionario

En la ascendente trayectoria de Amancio Williams como arquitecto, el encargo de tres hospitales por parte del Estado Nacional resultaba una oportunidad extraordinaria que implicaba un doble desafío: por una parte, afrontar proyectos de gran escala sobre un tema en el que no tenía antecedentes previos (y además con grandes posibilidades de concretar su construcción) y por otra, tener como comitente a un Estado fuerte y en plena expansión de su potencial. Todo ello consistiría en una experiencia que superaba las condiciones de los trabajos anteriores, realizados para familiares, conocidos pertenecientes a su círculo social, o directamente promovidos por iniciativa propia. Pero, si bien el cliente en este caso era impersonal, la red de contactos al interior del gobierno ofrecía cierta contención.

De hecho, Williams al recibir este requerimiento ya se había habituado a transitar por los trámites de la burocracia estatal al haber sido, por un breve período, designado como Asesor Honorario del Secretario de Salud Pública, posición que sus relaciones familiares le habían facilitado y que, posiblemente, le abriera las puertas al encargo de los hospitales. Si bien su permanencia en esa función fue corta (entre 1947 y 1948) le permitió pensar una estructura de gestión para el sistema de construcciones sanitarias y su organización a escala nacional y regional, coordinada mediante una fuerte centralidad en el poder del Estado y articulada con sus propias ideas para desarrollar un planeamiento a nivel nacional, como ya lo venía manifestando en sus estudios para la Patagonia.

Aquel era un particular momento para pensar en gran escala: en el contexto de un gobierno que estaba transitando sus primeros años con un fuerte apoyo popular y con un líder personalista y carismático como

Juan Domingo Perón en la presidencia, se desarrolló una plataforma doctrinaria que se proponía redefinir el orden social desde la intervención planificadora del Estado, con el propósito de la generalización del bienestar, una condición que, para alcanzarla, requería de una firme actuación en el campo de la salud pública.

Con ese fin, el por entonces Secretario de Salud Pública de la Nación, Dr. Ramón Carrillo, diagramó el plan que debía llevar adelante su secretaría para alcanzar las metas propuestas, en todo consustanciadas con el Plan Quinquenal (1947-1951) que, el 21 de octubre de 1946 el Presidente Juan D. Perón (apenas a poco más de cuatro meses de su asunción, ocurrida el 4 de junio) expuso ante ambas Cámaras en la Sala de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación. El plan, que como proyecto de ley fue aprobado, contenía un extenso capítulo II con dos apartados, el primero, dedicado a la "Organización de la Salud Pública" y el segundo a la "Construcción, habilitación y funcionamiento de los servicios".⁶⁹⁰

En términos generales, el espíritu del documento concentraba en el Estado Nacional la facultad de investigar y delinear las condiciones en que debía asegurarse la salud de la población mediante una definida centralización en lo administrativo, pero federal y distributivo en sus principios con el propósito de abocarse inmediatamente a preparar un proyecto de Código Sanitario y de Asistencia Social que debía presentarse en el siguiente período ordinario de sesiones, (lo que estaba expresado en la primera parte); en la segunda parte definía el modo de financiamiento del Plan de



Juan D. Perón y Ramón Carrillo. Fuente: Alzugaray, Rodolfo. *Ramón Carrillo, el fundador del sanitarismo nacional*. p. 57.

[690]. Presidencia de la Nación. *Plan de Gobierno 1947-1951*. (Tomo 1): 100-115. Secretaría Técnica : Buenos Aires, 1946.

Salud y, en su artículo 1º, detallaba un ambicioso y extenso plan de construcciones de unidades de atención (hospitales generales, centros de atención especializada, unidades sanitarias, maternidades, instituciones de salud mental y enfermedades infecto contagiosas, entre otras) y una gran cantidad de institutos de investigación y tratamiento de diversas afecciones, todo ello a distribuirse en el territorio nacional.

A las acciones del Estado sobre los temas de la salud pública de fines del siglo XIX y principios del XX, que habían sentado una importante plataforma organizativa y de equipamientos, se le sumó una nueva corriente de interés en un contexto que no era casual ni aislado; en general, en el mundo se comenzó a entender el tema como "bien social" a partir de la Segunda Guerra Mundial, en la década de 1940. Según Karina Ramacciotti,

Los planes de seguridad social diseñados en la segunda posguerra en Europa, EEUU y Canadá impulsaron un debate en torno al rol del Estado y de los sistemas de prestaciones sociales vigentes en Argentina y en América Latina. El contexto internacional, caracterizado por una creciente intervención estatal con el objetivo de proveer servicios que tuvieran como finalidad la seguridad social, dialogó con un proceso histórico local cuyos hitos principales fueron el gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955), su derrocamiento y la instauración de gobiernos civiles y militares; los gobiernos de Arturo Frondizi (1958-1962); José María Guido (1962-1963) y Arturo Illia (1963-1966).^[691]

[691] RAMACCIOTTI, Karina. Saberes médicos y políticas sanitarias en la Argentina durante la guerra fría. *Boletín científico Sapiens Research* [vol. 5 núm. 1]: 25-32. Colombia, 2015. p. 25.

La Argentina ya estaba preparada para su despliegue en el país y en el continente se contaba con un antecedente importante, en la Organización Sanitaria Internacional (1902-1923), más tarde Oficina Sanitaria Panamericana (1923), que había sido creada en 1902 con el propósito de fijar políticas técnicas y administrativas para fortalecer los sistemas sanitarios de la región, integrada a la Organización de los Estados Americanos, instituida en 1948, y más tarde tomando el nombre de Organización Panamericana de la Salud (OPS) en 1958.

Luego de la fundación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) apenas al finalizar la guerra, en octubre de 1945, el Consejo Económico y Social del organismo internacional impulsó la creación de la Organización Mundial de la Salud (OMS), que comenzó a sesionar por primera vez en Ginebra en 1948, y concentró los esfuerzos en definir estrategias sanitarias a nivel mundial. En ese contexto en que se promueve la fuerte intervención estatal a gran escala en el tema, la gestión del peronismo y la figura de Carrillo encontraron las condiciones apropiadas para insertarse en una corriente sanitarista a nivel mundial.

Ahora bien, ¿quién era ese médico, dispuesto a ponerse al frente de tan ambiciosa empresa?

Ramón Carrillo había nacido en 1906 en Santiago del Estero, en el seno de una familia tradicional de una provincia pobre, con sólidas vinculaciones con la política provincial en la que su padre fue diputado en tres ocasiones. En 1924 inicia estudios de medicina en la Universidad de Buenos Aires, egresando en 1929 con la medalla de oro al mejor alumno de su promoción, insertándose prontamente en los círculos profesionales y consiguiendo un cargo de practicante en el Hospital Nacional de Clínicas. En 1930 obtiene una beca

otorgada por la Universidad Nacional de Buenos Aires, para la que presentó un plan de estadía de tres años en instituciones de Holanda, Francia y Alemania con el propósito de especializarse en neurología; en 1932 fue designado delegado argentino al Primer Congreso Internacional de Neurología, celebrado en Berna.⁶⁹² Según afirman Biernat y Ramacciotti, "aunque el viaje tiene por objetivo tender redes profesionales y continuar con su formación académica, es imposible separar su formación científica del contexto europeo signado por las consecuencias generadas por la gran crisis de 1929 y la llegada al poder del fascismo y del nazismo."⁶⁹³

A su regreso a la Argentina Carrillo se vincula con el ámbito castrense. Organiza el Servicio de Neurocirugía y Neurología del Hospital Militar Central, en el que se desempeñará como jefe desde 1939, a la vez que dicta clases en distintas instituciones militares. En ese contexto amplía sus intereses hacia el estudio de la dinámica poblacional de la Argentina (participando con destacada actuación en el Primer Congreso de Población de 1940); su preocupación por dotar a la patria de soldados aptos y sanos para su servicio, lo lleva a plantear la necesidad de fortalecer la población nativa del interior del país desde sus raíces, aquellas en las que se encontrarían las bases más fuertes para definir el "tipo" humano nacional por excelencia, que de algún modo consideraba debilitado por la inmigración blanca urbana de fines del siglo XIX. Con todo ello, formula

una retórica basada en dos premisas: "la búsqueda en el pasado colonial y en el nativismo americano de elementos que indicaran claves para el porvenir".⁶⁹⁴

Estas ideas acerca de la gobernabilidad por "modulación biológica" se alimentaban de las teorías de la eugenesia y la biotipología, planteos que tuvieron gran desarrollo a fines del siglo XIX y principios del XX mediante un itinerario axiológico discutible en la ciencia mundial, pero que alcanzó un empleo extremo en las políticas raciales del nazismo. La eugenesia se divide en dos corrientes con mecanismos distintos: la denominada "positiva" (identificada como "eugenesia latina"), que fomenta la reproducción de "los más aptos" y en la que interviene también una componente de mejoramiento de las condiciones sanitarias y ambientales, y la llamada "negativa" (identificada como "eugenesia anglosajona"), que promueve trabas o la incapacitación de "los menos aptos" para evitar que se reproduzcan, o incluso la directa eliminación de los "ejemplares defectuosos" que pudieran distorsionar el propósito de alcanzar el ideal.

Diego Armus, en un análisis historiográfico sobre los estudios acerca de la eugenesia en Argentina expresa que "si en la década de 1920 juristas, criminólogos y psiquiatras argentinos e italianos defendían la 'ciencia latina' frente al materialismo anglosajón, en la década de 1930 lo distintivo fue una activa diplomacia italiana que asociaba los valores de la latinidad con el fascismo".⁶⁹⁵

[692] Véase: ALZUGARAY, Rodolfo. *Ramón Carrillo, el fundador del sanitarismo nacional*. Buenos Aires : Colihue, 2008.

[693] BIERNAT, Carolina y RAMACCIOTTI, Karina Inés. La técnica y la política en la configuración de la segunda línea del peronismo. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (vol. 21, núm. 2): 97-122, Tel Aviv, 2010. p. 108.

[694] *Ibíd.* p. 109

[695] ARMUS, Diego. Eugenesia en Buenos Aires: discursos, prácticas, historiografía. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. (vol. 23, núm. 1): 149-170, Río de Janeiro, diciembre de 2016. pp.153-154.

Para luego agregar que estos cambios,

...de la mano de la biotipología, terminaron conciliando discursivamente ciencia, catolicismo y preocupaciones por la maternidad y la infancia. Fue en ese marco que fructificó una imagen de la Argentina como mezcla de razas que ofrecería una base doctrinaria a la política social y sanitaria del primer peronismo. Por ello, no debe sorprender que la eugenesia también haya permeado muchas de las ideas de Ramón Carrillo, el sanitarista peronista más destacado de la segunda mitad de la década de 1940. [...]

Carrillo prefigura un "tipo ideal nacional" posible de ser mejorado mediante intervenciones ambientales.⁶⁹⁶

Pero, según la mirada que establecen Gustavo Vallejo y Marisa Miranda, la corriente eugenésica negativa habría prevalecido en el enfoque de Carrillo y el círculo del sanitarismo argentino vinculado con el primer peronismo:

Después de la Segunda Guerra Mundial, y especialmente luego de celebrados los juicios de Núremberg, los experimentos eugenésicos fueron desactivados en la mayor parte de las naciones que los venían impulsando. Sin embargo, ello no sucedió en la Argentina, donde la Eugenesia mantuvo durante las siguientes tres décadas su injerencia en ámbitos políticos, sociales y académicos. [...]

Los seguidores de la "Eugenesia negativa", se enrolaron en el gobierno del General Perón (1946-1955), donde el eugenista Ramón Carrillo tras

suceder en las funciones a Eugenio Galli, tuvo amplias facultades para diseñar una política de salud que incluyó el programa de creación del Instituto Argentino del Hombre, sobre la base del Instituto de Biotipología y su correspondiente escuela.

Por esos años, las áreas de Educación e Inmigración también estuvieron en manos de eugenistas biotipólogos. La primera a cargo del escritor antisemita Gustavo Martínez Zuviría y luego de Oscar Ivannisevich —médico personal de Perón— y la segunda, dirigida por Santiago Peralta...⁶⁹⁷

El ultracatólico Martínez Zuviría (también conocido por su seudónimo de escritor como Hugo Wast) y Santiago Peralta, vinculado con los círculos castrenses, de extracción nacionalista y de fuertes concepciones racistas (en 1946 fue comisionado por Perón para la organización del Instituto Étnico Nacional dentro de la Dirección de Inmigración), serían una contraparte necesaria y adecuada para las ideas de Carrillo acerca del tipo racial que según sus convicciones convenía al país, fundadas en una creencia anclada en la distinción entre razas más o menos calificadas según su origen. La composición de la inmigración llegada a la Argentina en los años de entreguerras difería de la de fines del siglo XIX y primeros años del XX, en tanto que los exiliados o perseguidos por cuestiones religiosas o políticas eran vistos por la élite dirigente como una amenaza al orden social y a una supuesta "homogeneidad racial" de la población, todo lo que vino a sumarse a una ya vigente corriente de pensa-

[696] *Ibíd.* p.154.

[697]. VALLEJO, Gustavo y MIRANDA, Marisa. Los saberes del poder. Eugenesia y Biotipología en la Argentina del siglo XX. *Revista de Indias* [vol. LXIV, núm. 231]: 425-444. Madrid, 2004. p. 436

miento que, desde las primeras décadas del siglo XX, ponía en cuestión el ideal decimonónico que vinculaba a las corrientes inmigratorias europeas con la modernización y el progreso.

Es así entonces que, a fines de los años treinta,

Carrillo dibuja un prototipo de quien podría condensar la matriz poblacional de la Argentina. El habitante nativo sin influjos negativos de las corrientes migratorias decimonónicas es puesto en un lugar protagónico para vehiculizar el progreso nacional. Dicho de otro modo, pareciera que el restablecimiento del orden y el progreso nacional encuentra sus raíces en el interior argentino. Pero esta observación trae otro problema: ¿cómo mejorar el estado sanitario de estas poblaciones? Es en este punto que las políticas sanitarias cobran un papel cada vez más protagónico en sus preocupaciones.⁶⁹⁸

Entre tanto, el médico iniciaba una carrera académica signada por la controversia y sostenida por sus afinidades con los grupos nacionalistas y católicos, llegando obtener el cargo de Profesor Titular en 1942 y a ocupar brevemente el decanato interino de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires; aunque resistido por los sectores liberales que prevalecían en el Consejo Directivo de la casa de estudios, su designación como decano se puede entender en el marco de las condiciones generales que se perfilaban en el país: "debe enmarcarse dentro de los sucesos que se desencadenan a partir del golpe de estado de 1943.

Los sectores católicos, antiliberales y anticomunistas se convierten en un considerable grupo de presión".⁶⁹⁹

En un agitado contexto que prefigura grandes cambios, debido a sus funciones en el Hospital Militar Carrillo se relaciona con el Coronel Juan D. Perón tomando parte activa en su construcción política, quien una vez electo como presidente le ofrecería la cartera de educación, cargo que es rechazado por el médico, posiblemente por motivos fundados en su resistido paso previo por la gestión académica. Sin embargo, en mayo de 1946, a tres meses de iniciado su primer mandato, Perón le encarga la organización de la recientemente creada Secretaría de Salud Pública, función que esta vez es aceptada. Esta posición, que en principio supone un rol anclado en lo técnico, a partir del impulso dado a la gestión resultaría clave en la construcción de un dispositivo de captación de apoyo popular y político para el gobierno peronista, así como uno de los ejes centrales de su actividad propagandística. Será en esas funciones en las que Amancio Williams entraría en contacto con él, siendo primero designado "Asesor Honorario" y algo más tarde convocado para realizar algunos de los más importantes proyectos que empezaban a perfilarse.

Como primer paso Carrillo reunió a un equipo de médicos con los que se redactó en conjunto el "Plan analítico de Salud Pública", un extenso documento que definía las condiciones y objetivos que se plantearían en el primer Plan Quinquenal del gobierno. En oportunidad de una visita a una institución de salud, "Perón, dirigién-

[698]. BERNAT, Carolina y RAMACCIOTTI, Karina Inés. Op. Cit. p. 109

[699]. *Ibíd.* p. 111.



Tercera reunión de Gobernadores, Buenos Aires, 1952. En primera fila el Presidente Juan D. Perón, detrás, el Ministro de Salud Pública Ramón Carrillo. Fuente: *Mundo Peronista* núm. 15, febrero de 1952. pp. 26-27

dose a Carrillo, afirma que para la atención pública no hay límite en el presupuesto",⁷⁰⁰ lo que da una idea de la magnitud de los propósitos que se formulaban.

El despliegue de proyectos, obras y acciones tendría dos acontecimientos que le harían ganar gran visibilidad: la llamada "Primera Caravana Sanitaria", realizada a mediados de 1947, en la que sesenta camiones del ejército recorrieron el país entregando insumos e "inaugurando servicios hospitalarios, muchos de los cuales habían sido construidos en la gestión anterior",⁷⁰¹ realizando práctica y simbólicamente la idea de la ampliación de la ciudadanía social a escala de masas por medio de la salud pública; el otro suceso sería la "Primera Exposición de Salud Pública" que se inauguró a mediados de 1948 en Buenos Aires, en la que mediante un gran despliegue de imágenes e información se daba cuenta de los importantes avances concretados en ese campo mediante la colaboración de la ciencia médica con la capacidad de gestión centralizada en el Estado. La dotación de hospitales, institutos y centros de salud que se mostraba, junto al equipamiento tecnológico y su organización en un plan integrado resultaba contundente: en pocos años se había duplicado la cantidad de camas en el país, las campañas de vacunación comenzaban a dar cifras elocuentes y la salud pública arrojaba números altamente positivos en todos sus aspectos. Protagonista excluyente de la exposición fue Ramón Carrillo, su figura exaltada en todos los stands y en las notas de prensa que daban

cuenta de su accionar firme y decidido, comandando al modo militar, le otorgaron una máxima exposición pública. Pero, como observa Ramacciotti,

es quizás ese marcado protagonismo el que perfila su ocaso. La magnética personalidad de Carrillo puede ser vista como un estorbo para quienes no lo tienen en su red de posicionamientos políticos. En forma paralela, la Fundación de Ayuda Social "María Eva Duarte de Perón" comienza a tener una mayor presencia y también se crea la Dirección de Asistencia Social, dependiente de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social.⁷⁰²

Al año siguiente se plantea una paradoja, si por un lado en 1949 se elevaba la secretaría de Carrillo al rango de Ministerio de Salud Pública de la Nación, otorgándole la máxima jerarquía y convirtiendo así al médico santiagueño en el primer ministro en ocupar ese cargo en la historia del país, por otro, ello no implicó una ampliación de su presupuesto sino que, por el contrario, este comenzó a verse mermado por la captación de recursos de otras áreas institucionales, en particular por Asistencia Social, la fundación "Eva Perón" y nuevos actores que empezaban a cobrar cada vez más peso: las obras sociales sindicales. Al poco tiempo, en un contexto de campaña por la reelección en el gobierno, las relaciones al interior del peronismo se fueron reconfigurando y Carrillo vio como su figura era paulatinamente desplazada de los círculos centrales del poder.

[700]. RAMACCIOTTI, Karina. Ramón Carrillo. Neurocirujano, político y héroe. En REIN, Ranaan y PANELLA, Claudio (Comps.). *La segunda línea. Liderazgo peronista 1945-1955*. Buenos Aires : Pueblo heredero / Eduntref, 2013. p. 111.

[701]. *Ibíd.*

[702]. RAMACCIOTTI, Karina. Ramón Carrillo. Neurocirujano, político y héroe. En REIN, Ranaan y PANELLA, Claudio (Comps.). *La segunda línea. Liderazgo peronista 1945-1955*. Buenos Aires : Pueblo heredero / Eduntref, 2013. p. 111.

Así, como bien lo expresa Karina Ramacciotti, en la intervención estatal en el área de salud durante el peronismo, pueden visualizarse dos grandes etapas:

“la primera de ellas, que abarca desde 1946 a 1950, está caracterizada por la expansión de los centros hospitalarios y centros materno-infantiles y por el intento de lograr un cuerpo burocrático con mayores visos de profesionalidad aunque sin que se perdiera la lealtad al proyecto político. La segunda etapa va desde 1950 a 1954 y está marcada por un recorte presupuestario y por la búsqueda de nuevos pilares de legitimidad. Durante este segundo período, en el que la Fundación Eva Perón tuvo un mayor protagonismo en el área sanitaria, las campañas de difusión se mantuvieron y permitieron la visibilidad política del Ministerio.”⁷⁰³

La importante notoriedad pública que logró Ramón Carrillo en los primeros años desde su ministerio, en los que el impacto del plan de salud se mostró desde la plataforma del saber técnico con una imagen de eficiencia y dinamismo tal que abrió un camino para acercar la salud a las “masas”, terminó jugando en su contra. Como bien lo enuncia la autora citada, “este protagonismo convirtió las acciones que emanaban de la Secretaría de Salud Pública en un área codiciada por otros actores sociales. Así pues, la atención sanitaria se convirtió en un tema central de la política y en un terreno de disputa entre la agencia estatal, la Fundación Eva Perón y los sindicatos.”⁷⁰⁴

[703]. RAMACCIOTTI, Karina. *La política sanitaria del peronismo*. Buenos Aires : Editorial Biblos, 2009. p.16.

[704]. *Ibíd.* p. 90.

Tal vez movido por la necesidad de fijar su posición en el área, pero seguramente con el propósito de sentar doctrina sobre construcciones hospitalarias y su gestión, publicó dos libros que hacen un considerable tratado sobre el tema: “Teoría del Hospital, Tomo I Arquitectura, Tomo II Administración”,⁷⁰⁵ que venían a compendiar una serie de resoluciones e instructivos que había hecho circular entre los cuadros técnicos, fijando posición sobre algunas cuestiones muy discutibles (y discutidas) por los arquitectos, especialmente sobre estética edilicia y estilística arquitectónica.

Pero a medida que la figura presidencial se fortalecía y la imagen de su mujer concentraba la representación de la asistencia social en el imaginario colectivo, la concentración de las decisiones era cada vez más cerrada en la cúpula del poder y su vínculo con otros organismos una constante puja, en la que “la relación entre aparato estatal e instituciones intermedias se articula en un juego de beneficios y concesiones recíprocas, con un fuerte control vertical basado en la singular capacidad del Presidente de movilizar recursos y adhesiones para su política”.⁷⁰⁶

El crecimiento de la figura de Eva Perón como “abanderada de los necesitados” y el programa asistencial de la fundación que llevaba su nombre, fue superponiéndose cada vez más a las funciones del Ministerio,

[705]. CARRILLO, Ramón. *Teoría del Hospital. Tomo I Arquitectura - Tomo II Administración*. Buenos Aires : Departamento de talleres gráficos del Ministerio de Salud Pública de la Nación, 1951.

[706]. BELMARTINO, Susana. Servicios de salud y sistema político: Argentina, Brasil y Chile entre 1920 y 1970. En ARMUS, Diego (comp.). *Avatares de la medicalización en América Latina 1870-1970*. Buenos Aires : Lugar Editorial, 2005. p. 105.



Difusión de la obra del gobierno peronista. Página de la izquierda, arriba: Hospital de Llanura, Corrientes. En el recuadro titulado “Perón y Corrientes. Obras construidas 1946-1951”, en el rubro Salud Pública (hospitales, salas de primeros auxilios, etc.) se contabilizan 13 obras. Fotografía inferior: Escuela Nacional de Corrientes. Página de la derecha: Policlínico infantil de Catamarca. Fuente: *Mundo Peronista* núm. 13, enero de 1952, pp. 7-44.



Juan D. Perón, María Eva Duarte de Perón y Ramón Carrillo.
Fuente: Diario Época (Corrientes), 15 de marzo de 2018.
Versión digital: <http://diarioepoca.com/827753/homenaje-al-doctor-ramon-carrillo/>

construyendo hospitales, centros asistenciales y maternidades, entre otras obras caracterizadas por un lenguaje arquitectónico cercano al colonial californiano. Esta puja de poderes fue mermando la capacidad de acción de Carrillo a punto tal que las principales fuentes presupuestarias del Ministerio, a partir de 1950, fueron derivándose a la Fundación Eva Perón, la que progresivamente fue acumulando cada vez más capital simbólico, político y económico. Por otra parte, las políticas distributivas del peronismo habían estado asentadas en una coyuntura económica favorable que se agotó rápidamente, con lo que la pugna por la captación de recursos por parte de los distintos organismos fue cada vez más intensa y la merma en la órbita del Ministerio de Salud se hizo sentir con fuerza.

Si bien la propaganda sobre la construcción de hospitales y centros de salud, así como de las transformaciones en el área siguieron ocupando las páginas de "Mundo peronista",⁷⁰⁷ y otros medios de comunicación, los referentes de las obras y acciones eran directamente el presidente y su esposa (o bien, luego de su muerte, de la fundación que llevaba su nombre), desalojando al ministro de su anterior visibilización pública.

La situación para el antes poderoso Carrillo, devenido ahora crítico rival de la primera dama (con las convenientes moderaciones que imponían las circunstancias), hizo que en los últimos cinco años de su gestión, entre 1949 y 1954, debiera buscar resquicios para mantener un cada vez más limitado espacio de poder. Algunos intentos consistieron en incrementar

las campañas de educación sanitaria para la población, que insumían menos recursos que la construcción de hospitales.

En esas condiciones, entre agosto y noviembre de 1951, concilia con la Fundación Eva Perón la organización compartida entre esa organización y el Ministerio de Salud Pública la realización de campañas con el Tren Sanitario "Eva Perón" recorriendo provincias del noroeste, Salta, Tucumán y Jujuy. A partir del fallecimiento de la primera dama ocurrido en julio de 1952, "con la muerte de Evita y las enconadas querellas que se suscitaron por hacerse cargo del capital material y político que su ausencia generó, conducen a Carrillo a realizar dos giras del Tren Sanitario 'Eva Perón' en 1953."⁷⁰⁸

En esas circunstancias los resultados fueron más bien modestos, recorriendo apenas la provincia "Presidente Perón", recientemente constituida en el marco de la provincialización de territorios nacionales (hoy Chaco) y Santiago del Estero, su tierra natal.

Al año siguiente, las internas en pugna dentro de la densa trama del peronismo (en especial la tensa relación de Carrillo con el vicepresidente Contraalmirante Alberto Tesaire),⁷⁰⁹ las disminuidas condiciones de las arcas del Estado, el clima social que empezaba a sacudir las estructuras antes monolíticas del poder, y la conciencia asumida de su propia debilidad dentro del encuadre político, a lo que se sumaban importantes problemas en su salud personal, lo llevaron a presentar su renuncia, que le fue aceptada y con ello, en julio de 1954, dejó el cargo de ministro. Pero Ca-

[707]. Nota: publicación que entre 1951 y 1955, a través de 93 números y con una tirada aproximada de cien mil ejemplares se dedicó a propagandizar la doctrina oficial del justicialismo e instalarla en la sociedad.

[708]. RAMACCIOTTI, Karina. Ramón Carrillo. Neurocirujano, político y héroe. Op. Cit. p. 113.

[709]. Véase ALZUGARAY, Rodolfo. Op. Cit. p. 137.

rrillo no solo abandonó su posición si no también el país; pocos meses después, en octubre del mismo año emprendía viaje hacia Nueva York con su familia, con la esperanza de obtener un tratamiento efectivo para la enfermedad que le aquejaba. La revolución que derrocó a Perón en septiembre de 1955 ya le hizo imposible el regreso al país, con lo que su exilio comenzaba a ser definitivo. "Cuando ya le resultaba imposible sostenerse en Nueva York, Carrillo obtiene un empleo en la empresa norteamericana 'Hanna Mineralization and Company',⁷¹⁰ que tenía una explotación a 150 kilómetros de Belém do Pará, en Brasil", ciudad del norte, casi ecuatorial y puerta de entrada a la Amazonia, donde finalmente muere en diciembre de 1956.

La imagen de Ramón Carrillo comenzó a ser revalorizada recién en la década de 1970 y, a partir de entonces, magnificada al punto de proponerlo como un parteaguas en la historia del sanitarismo en la Argentina, marcando un "un antes y un después" de su gestión.

Su tarea fue un punto de apoyo del primer peronismo tanto como un posterior escollo para las fracciones internas más cercanas al núcleo duro del poder, que vieron en su persona un posible competidor en la puja por los recursos y el capital simbólico de la salud pública, al que había que poner fuera de juego.

Carrillo tuvo una visión compleja de su situación histórica, en la que se cruzaban cuestiones ideológicas con saberes específicos. Intentó la construcción de una política para los problemas sanitarios de la nación,

articulando la nueva burocracia de las instituciones del Estado con los avances de la medicina y una particular sensibilidad hacia la arquitectura, que se manifiesta en sus "instrucciones para armar un hospital". A su modo, constituye un caso demostrativo de que

"las redefiniciones de los espacios de intervención del Estado no han sido sólo el resultado de cambios ideológicos (grandes narrativas, o cosmovisiones, tales como el liberalismo o el socialismo), sino que han ocurrido también a partir del desarrollo de saberes específicos y de las reformulaciones que los mismos produjeron en percepciones sociales más amplias, las que a su vez han influido, de manera dialéctica, en la evolución de estos saberes".⁷¹¹

Son difícilmente discutibles sus logros en materia de planificación sanitaria, de implementación de la salud pública mediante la educación de la población y la medicina preventiva, así como de la construcción, organización, equipamiento y gestión de una gran dotación de hospitales y centros de salud de distintos niveles de complejidad en todo el territorio nacional, tanto como sería innegable su calificación como "modernista reaccionario", según la categoría instalada por Herf,⁷¹² en la que su figura encaja ajustadamente.

[711]. PLOTKIN, Mariano B. y ZIMMERMAN, Eduardo (comps.). *Los saberes del Estado*. Buenos Aires : Edhasa, 2012. pp. 11-12.

[712]. HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario*. Op. Cit.



Difusión de la obra de la Fundación Eva Perón en materia sanitaria: arriba a la izquierda el Policlínico "Presidente Perón". Fuente: *Mundo Peronista* núm. 7, octubre de 1951, pp. 6-8.



Difusión de la obra de la Fundación Eva Perón después de su muerte (arriba, a la izquierda, el Policlínico Presidente Perón). Fuente: *Mundo Peronista* núm. 46, julio de 1953, pp. 34-35.

[710]. *Ibíd.* p. 151

Instrucciones para armar un hospital

Cuando Ramón Carrillo publica "Teoría del Hospital" en 1951, Amancio Williams ya tenía prácticamente terminado el desarrollo de los hospitales que le habían sido encargados para la provincia de Corrientes. De todos modos, el "tratado" de Carrillo venía a condensar una serie de exposiciones sobre el tema, directivas y resoluciones que, como antecedentes, daban cuenta de sus intereses y conceptos respecto de cómo debía ser la arquitectura y la gestión de los hospitales. Esta información y principios organizativos seguramente habrían sido impartidos previamente a los arquitectos que recibieron encargos y a los cuerpos técnicos que han colaborado con su gestión, materiales que, de hecho, Williams tenía en su estudio en formato "boletín".⁷¹³ Iniciando el libro, como "Advertencias al lector" el autor reconocía:

Este libro está compuesto por versiones taquigráficas de conferencias del autor.

La introducción corresponde a disertaciones diversas, pronunciadas, en su mayoría, en reuniones médicas o de divulgación peronista, entre 1947 y 1948. Por eso muchos datos y algunos conceptos ya son inactuales en 1951.

El resto de la exposición es texto, más o menos perfeccionado o ampliado, del curso intensivo que dicté en febrero de 1950, destinado a los directores de hospital. Un anexo, a cargo de los señores subsecretarios, en sus respectivas especialidades, completa el ciclo.⁷¹⁴

Como cierre, en el colofón del segundo tomo además expresa: "Al terminar este libro, dejo constancia de

la amistosa colaboración que me ha prestado con su talento cordial el arquitecto Pedro Lacoste, con quien he discutido largas horas los temas aquí tratados, y a la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Salud Pública...",⁷¹⁵ lo que hace suponer que Williams, a pesar de no haber tenido mayor trato previo con Lacoste, tanto en su breve función como asesor honorario en los inicios de la Secretaría de Salud Pública como en el posterior proceso de proyecto de los hospitales, debía estar en conocimiento de las premisas vertidas en los libros de Carrillo, ya que se venían haciendo públicas de distinto modo y, en realidad, los aspectos básicos y principales de su "manual de procedimientos", que serían desplegados en los dos tomos de "Teoría del Hospital", ya habían sido comunicados y fijados mediante resoluciones, tales como las normas para la ejecución de construcciones hospitalarias (Res. N° 5.078 del 20 de noviembre de 1947)⁷¹⁶ y otras del mismo año, y los siguientes, siendo prácticamente definitiva, la más extensa y que fija toda su doctrina en cuestiones organizativas y funcionales, la Resolución N° 15.483, emitida el 18 de febrero de 1949.⁷¹⁷

Por otra parte, según lo anunciaba en la conferencia pronunciada por Carrillo en la sede de la Liga por los Derechos del Trabajador el 2 de septiembre de 1949, mediante su iniciativa se incorporó como nueva asignatura la materia "Arquitectura Hospitalaria" en el programa de estudios de la Facultad de Arquitectura, correspondiente a una materia análoga creada en la Facultad de Medicina, la de "Organización Sanitaria y Planificación Hospitalaria" (obligatoria para el ciclo de

[713]. Nota: se verificó su existencia en AAW.

[714]. CARRILLO, Ramón. *Teoría del Hospital*, Tomo I. Op. Cit. p. 11

[715]. CARRILLO, Ramón. *Teoría del Hospital*, Tomo II. Op. Cit. p. 783

[716]. *Ibíd.* [anexo de antecedentes] p. 747.

[717]. *Ibíd.* [anexo de antecedentes] p. 764.

adscripción al profesorado para los postgraduados).⁷¹⁸

Todo el discurso emitido en esas conferencias, resoluciones y presentaciones varias (incluidos los dos tomos de *Teoría del Hospital*), ya sea en lo conceptual, político o técnico, se basa en el eje de la salud preventiva como meta a instalar y sostener, por lo que según las palabras del médico y ministro, se trata de

que los hospitales argentinos no sean sólo casas de enfermedad, sino casas de salud, de acuerdo a la nueva orientación de la medicina, la cual tiende a evitar que el sano se enferme, o a vigilar al sano para tomarlo al comienzo de cualquier padecimiento cuando éste es fácilmente curable. En otros términos, trataremos primero de transformar los hospitales —que actualmente son centro de cura, en “centros de medicina preventiva”— y luego, en una segunda etapa, cuando se organicen las obras complementarias de higiene, de asistencia y recuperación social, para que sean verdaderos centros de salud.⁷¹⁹

En una posición sesgada, interesada en establecer un fuerte contraste con su plan, el análisis que hace Carrillo de las condiciones previas (anteriores a 1946), muestran a la sanidad como una cuestión pasiva, a la espera de que las enfermedades se produjeran, que se propagaran epidemias, para recién entonces actuar intentando remediar lo acontecido. Por el contrario, la política sanitaria impulsada según el nuevo ordenamiento instalado desde el peronismo y respaldada por la política social del Estado, debía actuar preventivamente, instruyendo, vacunando y atacando el hambre,

el pauperismo y la desocupación como causales de la enfermedad, antes de que esta se manifieste. En realidad, Carrillo prefiere hablar de “política médicosocial” en lugar de “política sanitaria” o, con un dejo chauvinista, mencionarla como “política argentina de salud pública”, marcando la singularidad del plan implementado.⁷²⁰ La sistematización del plan de salud pública, entonces, se organizó en tres grandes ramas: medicina asistencial, medicina sanitaria y medicina social, que a su vez determinan tres escalas, individual, colectiva y social siguiendo el mismo orden correlativo.

Para cumplir con los objetivos propuestos se debía multiplicar la cantidad de camas de atención hospitalaria, hasta alcanzar el número equivalente a una cada cien habitantes. Según enumera Carrillo, en 1946, con una población estimada catorce millones se contaba con 60.000 camas, es decir un número deficitario en el orden de las 80.000 unidades, aunque a falta de datos estadísticos poblacionales certeros se pensaba mucho mayor; para 1951 se habían incorporado 10.000 camas, aunque la confirmación de una población de dieciséis millones hacía ver el déficit aún estancado.⁷²¹

En su libro sobre la arquitectura, en el que Carrillo expone conceptos y diferencias que hacen al centro sanitario, el hospital y la ciudad hospital, establece los parámetros de tamaño y ubicación de las unidades sanitarias en relación con la población, recomendando evitar la escala pequeña por antieconómica. La unidad de medida funcional que se fija es la de sala o servicio de 30 camas, siendo un hospital de esa envergadura el que mayor relación de superficie cubierta por cama presenta, debiendo ser el núcleo que permita su

[718]. CARRILLO, Ramón. *Teoría del Hospital*, Tomo I. Op. Cit. p. 72

[719]. *Ibíd.* p. 20

[720]. *Ibíd.* p. 52.

[721]. *Ibíd.* p. 58.

la forma de una U, y la U es el punto de partida de toda la arquitectura hospitalaria.

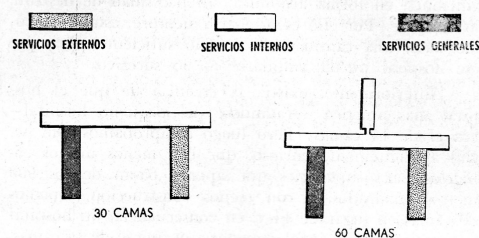


FIG. 7. — Ley de los tres sectores funcionales de un hospital (servicios externos, servicios internos y servicios generales). Modelo de 30 camas (primera resultante); modelo de 60 camas (segunda variante).

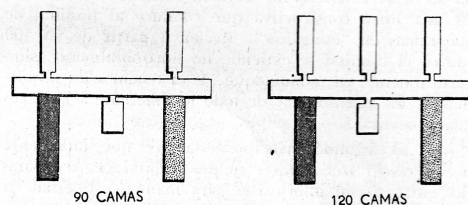


FIG. 8. — Ilustración de la ley de la evolución. Hospitales subsiguientes a los prototipos de 30 y 60 camas y que son, en esta figura, de 90 y 120 camas.

Nosotros tenemos ya en Salud Pública una larga escala de hospitales prototipos óptimos a partir de la U. El óptimo es aquel que con el mínimo de superficie

Definición de la tipología en "U" como unidad generadora de la tipología hospitalaria. Ramón Carrillo, Teoría del Hospital (1951) Tomo I p. 94.

ampliación en unidades sucesivas para optimizar la utilización de los servicios. El número de camas por habitante estimado como necesario para atender satisfactoriamente a la población del país que se propuso estaba entre 10 y 13 cada mil habitantes, es decir en el orden del 1 a 1,3 %.

Carrillo define "los tres principios cardinales de la arquitectura hospitalaria",⁷²² el primero es el de la "evolución", es decir, la posibilidad de crecimiento en módulos de treinta camas por etapas sucesivas y definiendo que recién a partir de las cuatrocientas camas se debe optar por el tipo monobloque vertical, caso contrario el hospital deberá plantearse en plano horizontal; el segundo principio establece que inevitablemente deben existir tres sectores separados entre sí sin confundirse ni interferir entre sí: un sector de internación, otro de servicios externos y los servicios generales, estableciendo la forma de "U" como unidad tipológica básica, correspondiendo a cada sector uno de sus tramos; sin dejar lugar a dudas afirma: "la U es el punto de partida de toda la arquitectura hospitalaria".⁷²³ Por último, el tercer principio impone la "fórmula oficial" para establecer la amplitud del terreno en que debe construirse un hospital: una hectárea cada treinta camas (unidad de medida funcional), dando lugar con ello a la previsión de las ampliaciones futuras.

La relación entre dimensiones se define:

1º Hospitales de 30 a 300 camas en una planta sin ascensores.

2º Hospitales de 300 a 480 camas en dos plantas (sin ascensores y con rampas o escaleras).

3º Hospitales de más de 480 camas en tres o seis plantas. Pero es preferible pasar de 480 a 1.000, porque el hospital de 600, 700, 800 y 900 camas cuesta prácticamente lo mismo que uno de 1.000, tanto en construcción como en habilitación y funcionamiento. En los hospitales de crónicos el ideal es de 2.000 camas en dos plantas o de 1.000 en una planta.⁷²⁴

Incluyendo gráficos representativos de las distribuciones posibles en distintas etapas de crecimiento, los esquemas se multiplican siempre a partir de un eje longitudinal que corresponde a los servicios internos, al que se acoplan módulos de los servicios externos y generales conformando la consabida forma de "U".

A los tres "principios cardinales" enunciados previamente (evolución o crecimiento, separación funcional en tres sectores y relación proporcional entre terreno - magnitud del hospital), se le agregaría un cuarto, el de la "diferenciación", que "expresa la forma en que se especializan y subdividen los sectores y subsectores a medida que crece el hospital en su número de camas."⁷²⁵

Carrillo implica al proyectista en todo el proceso, indica que "cuando un arquitecto de Salud Pública prepara un proyecto, debe hacer un 'proyecto integral'",⁷²⁶ esto es compuesto por los planos de construcción y de habilitación, el presupuesto y los gastos de equipamiento, los gastos de personal considerando la relación entre distribución y circulación racional de empleados, enfermos y visitas, y los gastos de sostenimiento estimados en función del número de camas

[724]. *Ibíd.* pp. 98-99.

[725]. *Ibíd.* p. 105.

[726]. *Ibíd.* p. 105.

[722]. *Ibíd.* p. 92.

[723]. *Ibíd.* p. 94.

y concurrentes a consultorios externos. Es decir, una completa planificación del edificio para su construcción y posterior funcionamiento, para lo cual incluye tablas de cálculo para "sistematizar la administración teniendo como base los prototipos arquitectónicos".⁷²⁷

Recién terminada esta sección introductoria, comienza una serie de capítulos que componen la parte denominada "Arquitectura", en la que se vierten conceptos generales sobre planificación, la organización y el funcionamiento dinámico del hospital, su genealogía, crecimiento y desarrollo, el ordenamiento tipológico según las características del mismo, cálculos estadísticos funcionales y, finalmente, su "formulación espacial". Finalmente, se incluye un breve capítulo (algo más de cuatro páginas) titulado "Acerca de cómo en el monobloque vertical se cumplen las leyes de la teoría del hospital",⁷²⁸ cuyo autor era Eduardo Martín, un joven arquitecto integrante del equipo, que en 1941 había obtenido una segunda mención en el Premio Estímulo (concurso organizado por la Sociedad Central de Arquitectos para alumnos de los dos últimos años de la carrera, que en esa edición tuvo como objeto el proyecto de un "Instituto de Etnografía").⁷²⁹

Para Carrillo, el desafío que debían afrontar los arquitectos de sus oficinas técnicas era excepcional y lo expresaba en el siguiente párrafo:

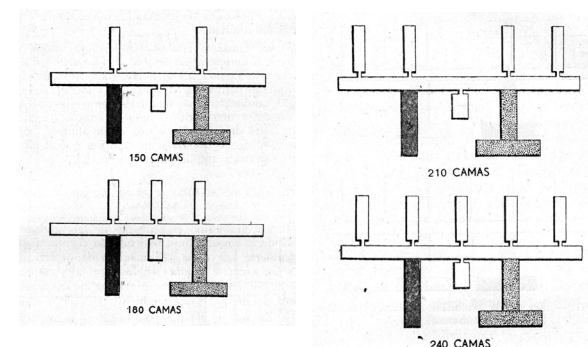
En los países europeos, por lo general, se construye un gran hospital o se recompone uno viejo. Ello impide que se extraigan principios o leyes generales de una planificación hospitalaria, pues

los arquitectos sólo tienen el problema de hacer un hospital y no un centenar de hospitales como es nuestro caso. En la Argentina, hemos debido construir, en un breve lapso, doscientos hospitales y construiremos mil si hacen falta.⁷³⁰

Más allá del carácter propagandístico de la afirmación, algo había de cierto en su apreciación, era una oportunidad extraordinaria para estudiar y definir tipos arquitectónicos reproducibles, sistemas de organización y construcción e, incluso, una expresión arquitectónica identificable que diera cuenta de la magnitud de la obra y su pertenencia a la misma en cualquier punto del país en que se realizase.

El capítulo II de esta sección "Estática del hospital" (leyes morfológicas), expone principios organizativos en base a esquemas sencillos que van desde los más simples, (la inapelable unidad en forma de "U" impuesta como modelo a seguir) a un mayor grado de complejidad, analizando posibilidades en forma de "H" (en realidad dos "U" simétricas unidas por la base), en "T" (que puede leerse como una "H" parcial), en forma de peine (que puede entenderse como una sucesión continua de la forma "U", en formas de "+", "X", "Y", estrelladas, radiales quebradas, compuestas, entre otras, desdeñando y desaconsejándose la forma lineal y sus variantes (lineal quebrada y lineal angulada) y la forma en bloque (con o sin patio central), las formas irregulares (solo atendibles cuando lo exige la adaptación al terreno) y las formas cuadradas o rectangulares "macizas".

Sin embargo, en un pasaje incorpora una "regla de los cuatro sectores" (añadiendo el sector de "servicios



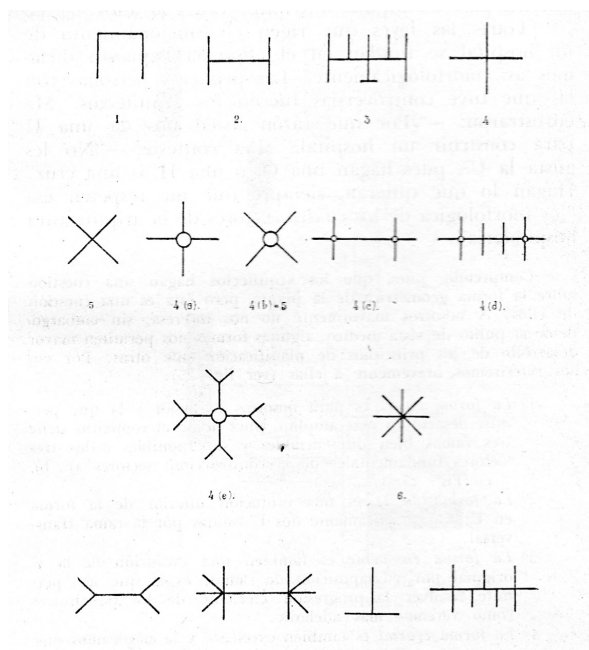
Esquemas mostrando posibilidades de crecimiento por agregación. Ramón Carrillo, *Teoría del Hospital* (1951) Tomo I pp. 96-97.

[727]. *Ibíd.* p. 117.

[728]. *Ibíd.* p. 416.

[729]. Premio Estímulo 1941. *Revista de Arquitectura* (254): 76-79. Buenos Aires, febrero de 1942. p. 79.

[730]. CARRILLO, Ramón. *Teoría del Hospital*, Tomo I. Op. Cit. p. 127.



Esquemas organizativos que se desarrollan en figuras de menor a mayor complejidad.. Ramón Carrillo, (1951) Tomo I p. 160.

anexos" a los iniciales "servicios internos, externos y generales") que lo lleva a enunciar una "cuarta regla" que dice: *"la forma del hospital puede ser cualquiera, siempre que respete la ley de los cuatro sectores y permita un ulterior crecimiento y diferenciación"*.⁷³¹ De todos modos, para que no queden dudas de sus directivas agrega que "la forma de planta-tipo que hemos adoptado para nuestras construcciones es el de una letra U",⁷³² aunque aclarando luego: "en esto me confieso 'no euclidiano' en beneficio de los señores arquitectos. Si yo hago mi propia geometría en base a una U, no hay inconveniente en que ellos hagan la suya con otros axiomas o figuras geométricas."⁷³³

El capítulo III, Dinámica del hospital (leyes funcionales) trata sobre reglas para llegar al máximo de la economía, de espacio y costos de construcción. Plantea ocho leyes rectoras que incluyen la independencia funcional de los sectores, la independencia de las circulaciones internas, su cuantificación, la horizontalidad expresada en los siguientes términos: *"Debe elevarse al máximo el tráfico horizontal. El tráfico vertical será evitado, pudiendo adoptárselo por excepción y sólo en los centros urbanos"*,⁷³⁴ la organización en circuito cerrado de los sectores de grupo operatorio y radiología, de la economía de la construcción y de costos de habilitación y funcionamiento, entre otros detalles orientados a la optimización del servicio y su impacto en lo económico.

Los siguientes capítulos son de carácter más técnico aún y profundizan en aspectos cuanti y cualitativos de la organización, crecimiento, estructuración interna

de los servicios y su eficiencia en razón de cálculos estadísticos y funcionales para cada sector, ampliamente detallados con tablas, fórmulas explicativas, y profusamente ilustrados mediante diagramas, esquemas, planos y fotografías de ejemplos construidos y proyectos avanzados.

El segundo tomo de la obra está destinado a la gestión y administración de las unidades hospitalarias. Todo el trabajo se concentra en definir parámetros para optimizar el rendimiento técnico y administrativo acompañando el texto con gran cantidad de cuadros estadísticos, datos, fórmulas y, tal vez para no resultar tan árido en la exposición, ilustrado mediante fotografías de obras concluidas, en las que se aprecian las características arquitectónicas de un importante conjunto de obras.

Los resultados figurativos en las obras que se exponen no son homogéneos, pero sin duda prevalece la expresión de un lenguaje neocolonial derivado del *mission style* californiano, con muros blanqueados, presencia de arcos, motivos ornamentales y techos de tejas coloniales a dos aguas. Sin embargo también se pueden apreciar algunos ejemplos que eluden las referencias historicistas, como el caso del hospital de tuberculosos de Villaguay, que ofrece una imagen modernista aunque retrasada al menos en tres décadas respecto del desarrollo de las formas modernas de la arquitectura.

De acuerdo con el análisis de Anahí Ballent, en el período del peronismo la arquitectura ofrece un "universo plural" que obliga a "renunciar a toda búsqueda de una 'arquitectura peronista', entendida como un único conjunto de formas expresivas de la política",⁷³⁵ y propone

[731]. *Ibíd.* pp. 158-159. [Itálicas en el original].

[732]. *Ibíd.* p. 159.

[733]. *Ibíd.* p. 165.

[734]. *Ibíd.* p. 177. [Itálicas en el original].

[735]. BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política*. Op. Cit. p. 25.

reconocer la diversidad de la producción del período, en la cual se distinguen por lo menos cuatro estéticas: la arquitectura rústica o pintoresca (obras de la Fundación Eva Perón, chalets del Ministerio de Obras Públicas, Plan Eva Perón del Banco Hipotecario Nacional), el modernismo atenuado (diversos edificios públicos estatales, como el aeropuerto de Ezeiza), el neoclasicismo (sede central de la Fundación, Monumento a Eva Perón) y el modernismo radical (Estudio para el Plan de Buenos Aires —EPBA—, edificios de la Secretaría de Comunicaciones, entre otras).⁷³⁶

En el cuerpo principal de los dos tomos de *Teoría del Hospital* se atienden aspectos centrales de la organización distributiva y funcional de los edificios hospitalarios, pero en ningún pasaje se establecen condiciones o se definen preferencias acerca de expresiones arquitectónicas a recomendar o directamente designarlas como obligatorias.

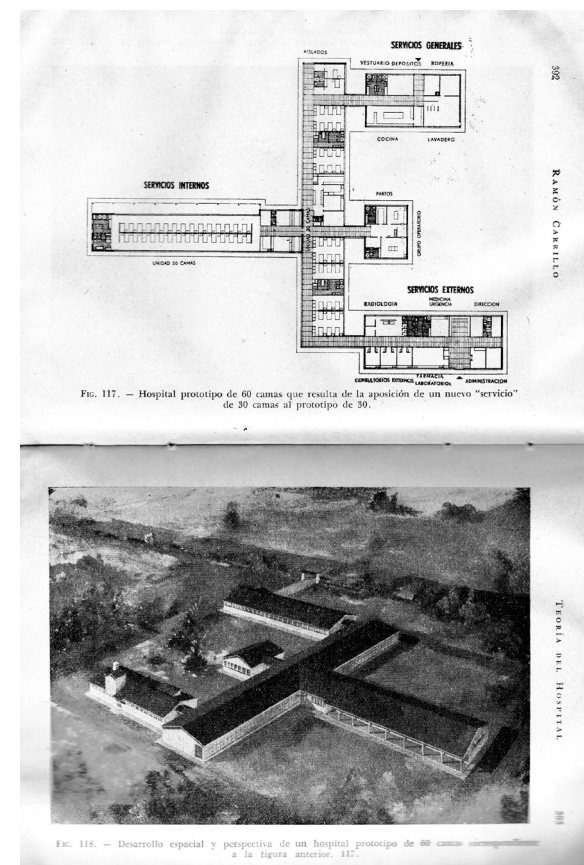
Pero sucede que en realidad ese tema ya estaba despejado y resuelto previamente mediante la Resolución N° 5.127 del 26 de noviembre de 1947, reproducida en la sección de anexos del tomo II y que ya había sido impresa en 1949, integrando una publicación del MSP con autoría de Carrillo: *Construcciones hospitalarias. Normas para su ejecución*, de la que Williams contaba con un ejemplar en su estudio.⁷³⁷ La resolución, mencionada, titulada "Ciudades Hospitalares y Centros Sanitarios. Adóptase el sistema monobloque y el estilo

colonial español o americano colonial para su construcción", refiere a que

"es conveniente adoptar desde el comienzo un criterio uniforme de los proyectos de los monobloques que integrarán las ciudades hospitalares, como asimismo en los proyectos que se elaborarán por la Dirección General de Construcciones e Ingeniería Sanitaria para los Centros Sanitarios..."⁷³⁸

La opción por el monobloque se fijaba para el caso de las ciudades hospitalares en lugar de los pabellones dispersos, una opción que optimizaba costos de construcción y recursos, y tanto para éstos como para los centros sanitarios, el artículo 3° de la resolución indica "adoptar el estilo colonial o americano colonial para dichas construcciones, estilo que sufrirá las simplificaciones y la modernización necesaria para dar un máximo de sobriedad a la línea arquitectónica de aquellas".⁷³⁹ Por lo tanto, aquellas directivas previas funcionaban ya como el mandato del ministro y la manifestación de sus deseos estéticos. Al momento de la publicación de "Teoría del Hospital", en el que estas cuestiones de algún modo se diluyen, la mayoría de los proyectos ya estaban encargados y muchos de ellos construidos y terminados, especialmente aquellos producidos por las oficinas técnicas del ministerio, publicados en los dos tomos y visiblemente alineados con las referencias estilísticas del ministro.

De todos modos, en las ordenanzas cierto margen de divergencia estaba contemplado en el artículo 5°: "los señores arquitectos tendrán en cuenta estas directivas



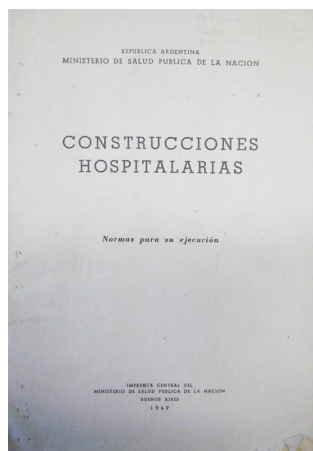
Doble página que muestra la planta funcional de un hospital tipo y su imagen arquitectónica. Ramón Carrillo, *Teoría del Hospital* (1951) Tomo I p. 392-393.

[736]. *Ibíd.* p. 24.

[737]. CARRILLO, Ramón. *Construcciones hospitalarias. Normas para su ejecución*. Buenos Aires : Imprenta Central del Ministerio de Salud Pública de la Nación, 1949. Reproducido en: *Teoría del Hospital*, Tomo II. Op. Cit. pp. 754-755.

[738]. *Ibíd.* p. 754.

[739]. *Ibíd.* p. 755.



Construcciones Hospitalarias. Normas para su ejecución. Ministerio de Salud Pública de la Nación, 1949. Documento de 20 páginas firmado por Carrillo como autor, que se encontraba en el estudio de Amancio Williams. Fuente: AAW.

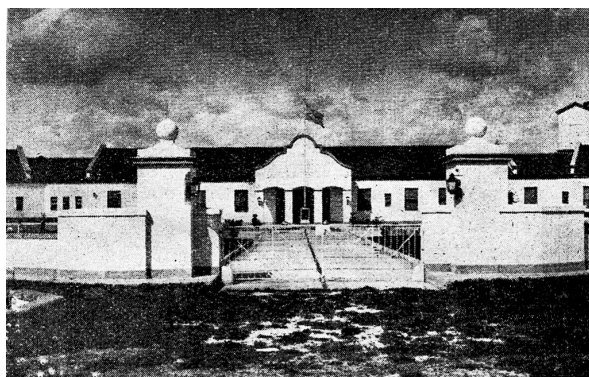


Imagen de la entrada del Hospital de San Vicente, destacando el "estilo neocolonial" y la utilización de recovas. Ramón Carrillo, *Teoría del Hospital* (1951) Tomo I p. 431.

generales, pudiendo en cada caso sugerir todas las reformas o los cambios de estilo que conviniera adoptar".⁷⁴⁰ En el siguiente se aclara: "En los centros sanitarios podrá adoptarse también el sistema de recovas (sic), si ello cuadra al estilo español o al colonial americano",⁷⁴¹ para finalmente agregar en el séptimo que

estas indicaciones deben considerarse solamente como normas generales y no ser interpretadas en sentido rígido, ya que no debe trabarse el espíritu creador de los arquitectos, quienes se ajustarán solamente a la idea de adecuar el edificio al paisaje y a las construcciones pre-existent, pudiendo introducir las innovaciones modernas en cuanto a amplitud de ventilación y tipos de iluminación que correspondiere dentro de los estilos señalados.⁷⁴²

Desde entonces habían quedado en claro las preferencias de quien en aquel momento era el Secretario de Salud Pública de la Nación y luego ministro (con un período de gran fortaleza en el recorte de las figuras políticas con mayor peso y presencia), cuando delineaba las construcciones que el gobierno esperaba construir; las "innovaciones modernas" se orientaban a cuestiones de iluminación y ventilación, en tanto que la indicación de adoptar un "criterio uniforme" pasaba por el "estilo colonial o americano colonial" el que, si bien no tenía más referencias que esas y la de la conveniencia de utilizar recovas, era bien conocido en sus versiones más simplificadas ya que no era una novedad de esa ges-

tión; una vez decantadas las discusiones teóricas acerca la conveniencia de definir un "estilo nacional" en base a las búsquedas en el pasado colonial, que desde la década de 1920 en adelante involucraron a Christophersen a Hary, Greslebin, Ancell, Noel y otros, desde la década de 1930 ya se venía aplicando con insistencia en las obras públicas el "estilo californiano" como una "arquitectura burocrática del Estado", según calificara Liernur acertadamente.⁷⁴³ Como muestra temprana se puede mencionar el Barrio "Sargento Cabral" de Suboficiales del Ejército (arquitectos Prebisch, Bereterbide y Muzio, 1934-1937), que llegó a publicarse en Estados Unidos.⁷⁴⁴

Este tipo de arquitectura empleada por el ejército en la década de 1930, como es en el caso del barrio militar mencionado, con sus viviendas, capilla y equipamientos colectivos, sería el modelo que llegaría hasta el peronismo, que lo adoptó para la mayoría de sus obras en áreas de vivienda, salud y educación. Según Liernur, "la adopción y masiva difusión de la variante 'californiana' del Neocolonial fue una consecuencia del triunfo de la doctrina funcionalista en la arquitectura argentina de la década del treinta".⁷⁴⁵ Una vez aceptada y difundida, la sencillez de la organización funcionalista recibió una cuota de "carácter" que la "completaba" para adaptarla al gusto popular, mediante la aplicación de formas re-

[743]. LIERNUR, Jorge F. Neocolonial. En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Op. Cit. (T. III i/n) pp. 182-189.

[744]. Argentina houses its officers. *The Architectural Record* (81): 30-31. Sept. 1937.

[745]. LIERNUR, Jorge F. Neocolonial. En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Op. Cit. (T. III i/n) pp. 182

[740]. Idem.

[741]. Idem.

[742]. Idem.

conocibles y tranquilizadoras que se basaban en pocos recursos: tejados a dos aguas, figuras simples, arcos, muros blancos, aberturas y algún detalle de madera, pisos de baldosas rojas y pocas cosas más resultaban suficientes para configurar una imagen altamente identificable, que proporcionaba una básica gestualidad, aunque suficiente para evocar un pasado y una vaga idea de la "patria".

Ese "californiano burocrático" se desplegó en todo el país de la mano de la expansión de la obra pública en todos sus niveles (nacional, provincial, municipal) desde fines de los años treinta y atravesó la década del cuarenta hasta convertirse en marca registrada de la obra pública del peronismo, que si bien produjo una arquitectura de variadas expresiones, incluyendo buenos ejemplos modernos como la serie de edificios de correos y otras empresas del Estado, el Teatro General San Martín (Alvarez y Ruiz, 1953), entre muchas otras, en razón de que el "californiano" fue muy difundido en las obras de la Fundación Eva Perón,⁷⁴⁶ en el imaginario social terminó identificado como "arquitectura peronista" por ser su expresión más evidente.

Williams estaba actualizado no solo en las expresiones contemporáneas de la arquitectura sino también en lo referido a las más actuales técnicas hospitalarias, ya que estaba suscripto a la revista francesa *Techniques Hospitalières*, como se puede constatar en una carta de André Bloc en la que le dice: "La revista *Techniques Hospitalières* me consulta si usted desearía renovar su suscripción para 1948. Yo tomé la iniciativa de renovar esa suscripción por un año, pensando

que usted siempre le interesan tanto los temas tratados en las revistas francesas".⁷⁴⁷

Con argumentos, contra las imposiciones estilísticas batalló Williams intentando, infructuosamente, convencer a las autoridades de la necesidad de constituir un equipo de arquitectos que defina las características de la nueva arquitectura producida por el Estado. En una extensa carta dirigida a Clive Entwistle en febrero de 1948, narraba estas desventuras sugiriendo incluso que allí podrían encontrarse las causas de su renuncia como Asesor del organismo dirigido por Carrillo:

Mi lucha, desde que volví de Europa, ha sido muy intensa, tratando de resolver problemas con un sentido de jerarquía a alto nivel. Peleo con la ignorancia y la sordidez.

En la Secretaría de "Salud Pública", se adoptó una serie de resoluciones, por las cuales se ha impuesto el "estilo colonial español" para todos los edificios. Imagine lo que eso significa. He hablado varias veces, con gran claridad, con el ministro. Mi situación ahora es la siguiente: renuncié a mi cargo de asesor; el ministro, que personalmente me estima, ha dicho repetidas veces y públicamente —y personalmente a mí—, que me encargará, como arquitecto particular, la obra más importante del ministerio, que posiblemente será la ciudad-hospital próxima a Rosario, nuestra segunda mejor ciudad. Se me permitirá hacerlo moderno, y la dirección de la construcción estará a mi cargo.

El ministro también me pidió que lo invite a él y a



FIG. 160. — Panorama arquitectónico de los tipos habituales de construcción del Ministerio de Salud Pública.

"Panorama arquitectónico de los tipos habituales de construcción del Ministerio de Salud Pública". Ramón Carrillo, *Teoría del Hospital* (1951) Tomo II p. 493.



Mario Roberto Álvarez y Macedonio O. Ruiz. Centro Sanitario de Catamarca en construcción y Centro Sanitario de Salta. Fuente: Estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados (gentileza Claudia Shmidt).

[746]. Véase: BALLENT, Anahí. El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón. Block (1): 54-60. Buenos Aires, UDT, 1997.

[747]. Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 9 de enero de 1948. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950).



Oscar Niemeyer. Grande Hotel de Ouro Preto (1935-1944).
Fotografía: Luis Müller.



Mario Roberto Álvarez y Macedonio O. Ruiz. Centro Sanitario y Hospital Escuela de Corrientes. Fotografías: Carlos Gómez Sierra

todos los directores de ese ministerio a mi estudio y les explique mis ideas.

El presidente me pidió que planificara algo para unificar el carácter de las construcciones del Plan Quinquenal y arreglar la doctrina correspondiente. Mi idea al respecto se basa en dos puntos: 1º) permitir que todos los organismos construyan sin imposición o restricción de estilo, para poder hacerlo lo mejor que puedan. 2º) creación de un Instituto nacional destinado a realizar obras y modelos, no para hacerlos copiar sino para mostrar las posibilidades creativas de nuestro tiempo y, poco a poco, llevar a las otras organizaciones nacionales a seguir el ejemplo. Ese Instituto fomentaría todo lo que significa una invención, y abarcaría todos los problemas que integran arquitectura, técnica, rural, industrial, en el urbanismo, en el transporte, etc. Además está decirlo, la única forma en que ese instituto puede cumplir su objetivo es teniendo una completa autonomía.

En este asunto, tengo que luchar con "interferencias" que intentan disminuir la importancia de ese instituto.⁷⁴⁸

Los hechos posteriores demuestran que la gran mayoría de los edificios construidos por el organismo de Salud Pública se realizó dentro de las acotadas directivas formales indicadas por Carrillo, con algunas destacadas excepciones que provenían del tablero de arqui-

tectos con afinada lectura de la arquitectura moderna, que fueron contratados por fuera de las oficinas técnicas del ministerio.⁷⁴⁹ En paralelo con Williams mientras proyectaba sus hospitales, se realizaban Centros Sanitarios en Catamarca, Tucumán, Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Corrientes. En 1948 la Secretaría de Salud Pública encargó proyectos para estas unidades, que eran centros regionales donde se desarrollaban acciones preventivas, sociales y curativas. Un caso interesante es el de Catamarca, proyectado por Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz,⁷⁵⁰ quienes desarrollaron un planteo abierto que se adapta al terreno irregular incorporando patios, galerías y tejas, aunque sorteando hábilmente las referencias neocoloniales;⁷⁵¹ con inteligencia aplicaron las tejas en faldones a una sola agua y con pendiente mínima, con lo que apenas asoma una línea ondulada como remate y cierre horizontal de los extendidos volúmenes, en una operación que recuerda al Grande Hotel de Ouro Preto proyectado por Oscar Niemeyer (1935-1944).

Álvarez y Ruiz recibieron encargos para todas las provincias involucradas, pero tal vez el más importante de ellos haya sido el correntino: un Centro Sanitario (al que se anexaba una maternidad con 400 camas) y el Hospital Escuela de la ciudad de Corrientes, donde

[748]. Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 10 de febrero de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

[749]. Véase: SHMIDT, Claudia. «...mucho costó que la arquitectura "oficial" fuera moderna...» En torno a las obras del Estado nacional en Argentina (1947-1955). *Block* (9): 60-69. Buenos Aires, julio de 2012.

[750]. Véase: MOLINA Y VEDIA, Juan. Arquitectura para la salud. Situación actual. *Trama* (21): 11-21. Buenos Aires, 1988.

[751]. Véase: SHMIDT, Claudia y PLOTQUIN, Silvio: *Mario Roberto Álvarez*. Op. Cit. pp. 42-47

también encontraron el modo de eludir la sugerencia estilística trabajando con volúmenes prismáticos de ladrillo y cubiertas de tejas apenas visibles, en una clave más cercana a las tendencias regionales de arquitecturas como las que proponían Alvar Aalto o Richard Neutra, entre otros y, lo más interesante del caso, cómo adaptaron el proyecto a las exigencias climáticas del nordeste, mediante galerías, patios, parasoles, ventilaciones cruzadas y otros dispositivos para afrontar las altas temperaturas.⁷⁵² Como propone Claudia Shmidt, "más allá de las diferencias programáticas los centros sanitarios de Álvarez se ajustan a las premisas de Carrillo por su interpretación pragmática".⁷⁵³

El propio arquitecto (consciente de su habilidad para desenvolverse con eficacia en la trama burocrática y adaptar su arquitectura sin resignarse a la mera aplicación de las normativas) explicaría el artificio empleado en los centros sanitarios, en los que, por ejemplo, en el caso de Santiago del Estero se incluyó un mural de mayólicas diseñado por el estudio con motivos de la cultura chaco - santiagueña documentados en el Museo Antropológico de la capital provincial, en sintonía con la premisa de la "integración de las artes" y resolviendo escapar al mandato neocolonial con recursos modernos:

Dada la condición previa: arquitectura colonial con techos de tejas, se elaboró una plástica que mantuvo los valores positivos de la arquitectura de la zona, formas simples con patios, jardines y galerías

[752]. ROMERO, Gabriel. Una Modernidad Adecuada. Centro Sanitario y Maternidad de Corrientes. Mario Roberto Álvarez, 1948-1950. Inédito aportado, por el autor.

[753]. SHMIDT, Claudia. «...mucho costó que la arquitectura "oficial" fuera moderna...» Op. Cit. p. 64.

interiores. La teja obligó a un sistema de pabellones alargados, los que se entrelazaron y equilibraron con volúmenes bajos de techo plano...."⁷⁵⁴

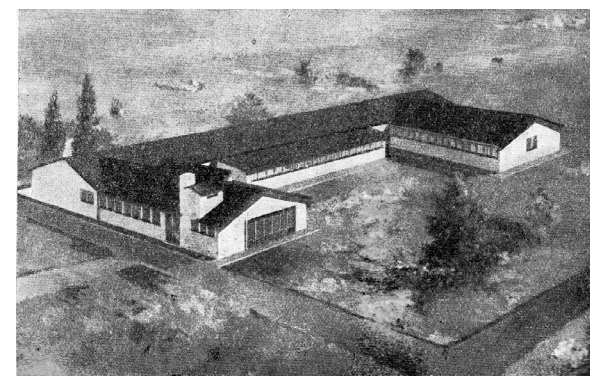
En la provincia de Tucumán también se dieron situaciones semejantes en relación con la distancia impuesta entre los propósitos estéticos de Carrillo y los resultados arquitectónicos. Una de ellas es la del Hospital Antiluético (1947-1958, hoy Hospital de Niños) de la ciudad de San Miguel de Tucumán, el que fuera resuelto mediante un concurso provincial ganado por el arquitecto Eduardo Sacriste.⁷⁵⁵

En ese caso Sacriste adoptó una configuración lineal de planta rectangular que se extiende por 150 metros, con una galería que recorre todo el frente dando lugar a los accesos y una fachada que expresa la modulación estructural interrumpiendo las bandas de antepechos y aventanamientos corridos, es decir, una propuesta moderna y exenta de estilismos que, como remate, concluye en una terraza jardín corbusierana, cerrada por un parapeto con extensas perforaciones rectangulares "à la Ville Savoie".

También en Tucumán se daría la inconclusa obra del "Núcleo hospitalario" o "Ciudad Hospital" en Horco Molle, al pie del Cerro San Javier. En 1952 el arquitecto Eithel Federico Traine fue enviado por el Ministerio de Salud Pública de la Nación a la ciudad de San Miguel de Tucumán con el propósito de desarrollar el proyec-



Eduardo Sacriste. Hospital Antiluético (hoy Hospital del Niño Jesús) en San Miguel de Tucumán. Fotografía: Luis Müller.



Hospital prototipo de 30 camas del Ministerio de Salud Pública de la Nación. Ramón Carrillo, Teoría del Hospital (1951) Tomo I p. 391.

[754]. ÁLVAREZ, Mario Roberto. Salud. *Summa Número especial dedicado a Álvarez & Asociados* (80-81). Buenos Aires, septiembre de 1974. p. 44

[755]. Véase: VILLAVICENCIO, Susana. Hospital de niños. En PATERLINI, Olga. *Eduardo Sacriste*. Buenos Aires : IAA FADU UBA / AGEA, 2014. pp. 56-59.

y la columna tipo, la definición de los lugares por aristas, el mecanismo interno de funcionamiento, configuran el aspecto formal de la "poética técnica" de Williams. Hay un método de belleza en la elaboración de la arista ondulante que sirve de perímetro al segundo techo y en el entronque de la estructura con el edificio que está debajo, pues cada columna cae aparentemente dentro de la grilla del modulador pero determina siempre pequeños lugares propios. La belleza lógica se acentúa en el pequeño cosmos de sensaciones que crea el lugar entre los dos techos; en fin, toda sugiere la posibilidad de relaciones topológicas y logo-matemáticas notables. Se vislumbra así la influencia favorable que tendría en nuestras vivencias una sistematización de la experiencia estética a través de ciencias especiales. Es verdad que no está aun presente la ley creadora concebida con una técnica científica (como no lo está en la arquitectura actual), pero se presiente ya otra concepción de una simbología arquitectónica. Porque Williams, con una intención verdaderamente ejemplar y excepcional, tacea esa problemática. Es un nuevo género de poeta. Podría decirse que tal poética técnica ya existe —es el caso de Nervi y algunos arquitectos americanos— pero, curiosamente, son sus mismos creadores quienes la destruyen, al no abordarla como una manera especial de comunicación. Porque una poética está implícita en toda actitud por medio de la cual se quiere expresar algo. Existe en toda transmisión o contacto inter-subjetivo, ya se realice éste como hecho lato, de comunicación irreversible, ya como penetración para acotar lo desconocido y volverlo metodológicamente objetivo. En el primer caso, se trata de la vibración de un estado físico o de conciencia: de una poética empíreo-sensual producida por un paisaje o un texto literario. Opera con la percepción y la retórica. En el otro caso, se trata de una dialéctica lógica, de una metodología: de una poética técnica, producida por la rigurosidad sistemática de una estética o por una estructura. Opera con la semántica y la percepción. A este último caso se aproxima indudablemente la obra de Williams y, en especial, los hospitales cuyos proyectos aquí reproducimos.

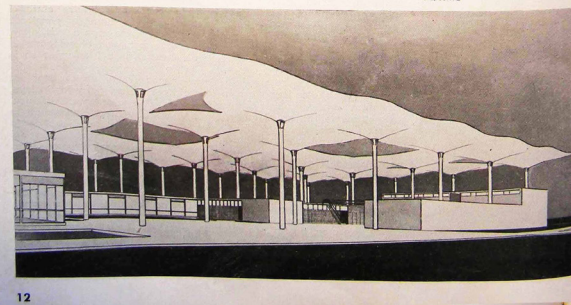
Tres hospitales en la provincia de Corrientes
Arq. Amancio Williams

Una típica veranda-galería en la provincia de Corrientes.



Asesor en el anteproyecto: Arq. Antonio B. Asesor para las estructuras: Ing. Julio P. Asesores para las instalaciones eléctricas: Corbi y Genta. Asesor para las instalaciones mecánicas: Munst. Asesor para las instalaciones sanitarias: Dr. Equipo del estudio del Arq. Williams: A. Amanguel, F. Bultrich, N. Fedullo, S. Kru, R. López, H. Martínez Carreras, N. Prado, H. Cappa, D. Sarmiento, C. Sisti, V. J. Sisti, J. Sisti, H. Tarazona, M. Wargstad. Estructuras: Arqs. J. Sisti y H. Tarazona.

Perspectiva



Arq. Amancio Williams. Tres hospitales en la Provincia de Corrientes. *nueva visión* núm. 9 (1957). p. 12. Se observa la perspectiva del proyecto de Williams con la evidente intención de mostrar el "techo alto" como protección del sol, en relación con la imagen superior, la foto de una galería característica de la arquitectura tradicional de la región.

to. Traine se vinculó con la Facultad de Arquitectura, que estaba en pleno desarrollo de una extraordinaria experiencia renovadora de la enseñanza, y con profesores y alumnos constituyó un equipo de trabajo. El resultado, si bien utiliza materiales de la zona como piedra a la vista, está lejos de ofrecer un panorama folclórico o colonial. Los edificios se despliegan en clave moderna y se destaca el pabellón de servicios, cubierto por una serie de casquetes semiesféricos de hormigón armado prefabricados, una tecnología innovadora para el lugar, que genera un paisaje ondulado por las cúpulas creando una imagen fácilmente asimilable con las bóvedas proyectadas por Eduardo Catalano para la cubierta del Centro Comunal, en la Ciudad Universitaria que se emplazaba en un sitio cercano. Incorporaba, además, gestos de la arquitectura del Le Corbusier de posguerra, como las estructuras de hormigón armado a la vista y los brise-soleil del edificio para la escuela de enfermeras.⁷⁵⁶

Por lo visto, entonces, en la arquitectura producida por Salud Pública convivieron al menos dos estéticas distintas, que según aquellas identificadas por Anahí Ballent serían la arquitectura "rústica o pintoresca" (en su versión neocolonial - californiana) y la del "modernismo radical"; por un lado aquellas surgidas de las oficinas técnicas de la Dirección de Arquitectura Hospitalaria, que dependía directamente del Ministerio de Salud Pública de la Nación y cuyos arquitectos

se verían compelidos a seguir las directivas del ministro y, por otro, la de los profesionales que fueron contratados por fuera de las estructuras administrativas del Estado, que se desobligaron de las mismas en lo relativo a la estilística requerida. Siguiendo sus propios criterios y tomándose, seguramente, de aquel párrafo en que Carrillo decía que aquellas indicaciones eran generales y no rígidas, "ya que no debe trabarse el espíritu creador de los arquitectos", tanto Álvarez y Ruiz, Traine y Sacriste, entre otros, cumplieron eficazmente los programas funcionales y la premisa de ajustar sus trabajos "a la idea de adecuar el edificio al paisaje y a las construcciones preexistentes", desarrollando edificios modernos, tanto en los planteos funcionales como en los tecnológicos y expresivos. Una actitud que Amancio Williams llevará al extremo en sus proyectos para los hospitales de Curuzú Cuatiá, Esquina y Mburucuyá, localidades rurales del interior de una provincia pobre a la que, tal vez por haber sido la única gobernación que Perón no pudo conquistar en las elecciones, se le ofreció un generoso caudal de dotaciones sanitarias, probablemente en plan de seducción a su electorado.

[756]. Véase: MARIGLIANO, Franco. Op. Cit.

Un encargo excepcional

En el conjunto de proyectos lanzado por el Ministerio de Salud Pública en 1948, Amancio Williams recibió el encargo de desarrollar tres hospitales de llanura, para servir a las localidades de Mburucuyá (60 camas), Curuzú Cuatiá (90 camas), y Esquina (90 camas), en el interior de la provincia de Corrientes. Documentos conservados en su archivo permiten suponer que se había ocupado de preparar los programas de necesidades para esos hospitales previamente a que le fueran asignados como proyectista, probablemente en la etapa en que era asesor honorario de la Secretaría de Salud Pública. Numerosas páginas manuscritas, mecanografiadas y croquis a mano alzada dan cuenta de las aproximaciones al problema, como intentos de definir superficies por sectores y necesidades de los mismos hasta alcanzar resultados confiables, en instancias previas a que Carrillo emita sus normas para la construcción de hospitales en 1949, como es posible inferir a partir del número de 100 camas que asigna a los hospitales más grandes, siendo que en la nomenclatura definida luego por el ministerio se fijaría un módulo básico de 30 camas, por lo que finalmente quedarían definidos en 90. Según la clasificación implementada por Carrillo para esas magnitudes, corresponde considerarlos como "Hospital vecinal", en tanto que el de 60 obedece a la categoría "Hospital rural".

La ubicación de las poblaciones, en el noreste del país (entre los paralelos 28° latitud sur —Mburucuyá— y 30° sur —Esquina—), define una condición climática subtropical caracterizada por fuerte asoleamiento y lluvias intensas. Otra condición a tener en cuenta era la mala conectividad territorial de la provincia, con una débil red caminera que en el caso de estos poblados consistía en caminos rurales de tierra, prácticamente intransitables a la circulación de vehículos en temporada de lluvias, por lo que en el uso cotidiano aún prevalecía la tracción animal.

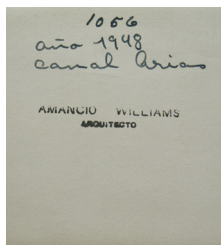
Por otra parte, la propia provincia de Corrientes, al estar integrada a la Mesopotamia y flanqueada por dos grandes cursos de agua, el río Uruguay al este y el Paraná por el oeste, presentaba una histórica desconexión con el resto del país, siendo accesible solo por vía fluvial. Además, el interior de su llano territorio se encuentra regado de esteros, bañados, lagunas y cursos de agua de diverso calibre, que hacían más dificultosa aún la circulación terrestre.

Los núcleos urbanos donde se instalarían los hospitales eran cabeceras de departamento en áreas rurales que, según el Censo General de 1947,⁷⁵⁷ mostraban los siguientes datos poblacionales:

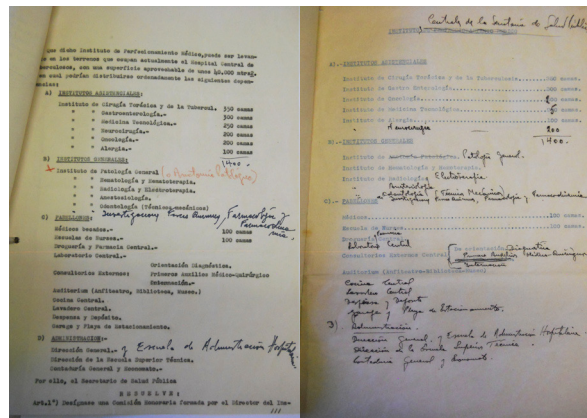
DATOS CENSALES 1947				
Localidad	Habitantes	Departamento	Habitantes Departamento	Densidad media por Km2. (depto.)
Curuzú Cuatiá	15.440	Curuzú Cuatiá	35.140	4,0
Esquina	5.878	Esquina	25.077	7,5
Mburucuyá	2.555	Mburucuyá	12.248	12,4

Fuente: Censo General de la Nación, 1947.

[757]. Fuente: IV Censo General de la Nación. Dirección Nacional del Servicio Estadístico : Buenos Aires, 1947.



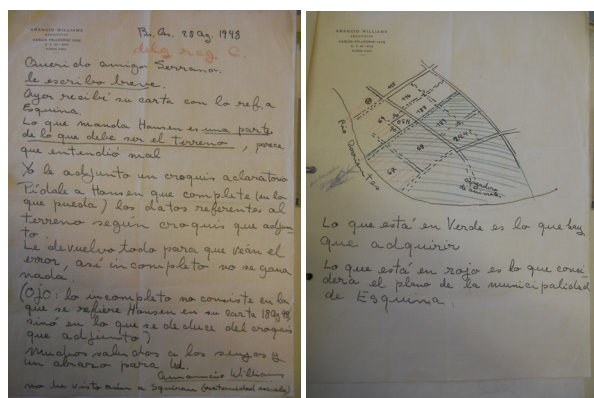
Provincia de Corrientes, Canal Arias. Fotografía: Amancio Williams. Fuente: AAW.



Anotaciones y correcciones de estudio sobre capacidades y dotaciones de los distintos tipos de unidades sanitarias. Proyectos para la Secretaría de Salud Pública de la Nación. Fuente: AAW.



Ubicación de la provincia de Corrientes en el mapa de la República Argentina y de las localidades de Mburucuyá, Curuzú Cuatía y Esquina entre los 28° y 30° de latitud sur. Gráficos: producción propia.



Carta de Amancio Williams dirigida a Benjamín Serrano, Delegado en Corrientes del Ministerio de Salud Pública de la Nación. Aclara situación sobre los terrenos de Esquina. Buenos Aires, 28 de agosto de 1948. Fuente: AAW.

En la organización jurisdiccional estas localidades concentraban roles administrativos y de servicios para un territorio de muy baja densidad de población y su distancia a la ciudad de Corrientes, capital provincial, era relativamente extensa (por encima de 100 km en el caso de Mburucuyá y más de 300 km en los restantes), condición que resultaba todavía más desfavorable por la deficitaria red vial. Por lo tanto, ante cualquier urgencia que obligara a derivar un paciente a un centro de mayor complejidad, los problemas de comunicación terrestre se verían exponencialmente multiplicados. En consecuencia, los hospitales que allí se ubicarían debían cumplir con la función de desarrollar una intensa obra social y una acción asistencial prioritariamente preventiva, para atender a una población proveniente tanto de las cabeceras de departamento como de parajes relativamente distantes y aislados.

Por ejemplo, con referencia a uno de ellos, del que se esperaba que fuera "el primer Hospital Centro de Salud del país, que se sometería a la experiencia en Mburucuyá",⁷⁵⁸ el Delegado Nacional de Salud Pública en Corrientes, anunciando que la donación del terreno para su construcción había sido concretada el 12 de marzo de 1949, describía con precisión las condiciones locales:

Los caminos de acceso son de tierra y debe tenerse en cuenta que ellos son de escaso valor vial en las épocas de lluvia, quedando en estas circunstancias el pueblo completamente aislado. La población más cercana por los caminos actuales, es la ciudad

[758]. Correspondencia del Dr. Osvaldo Benjamín Serrano (Delegado Nacional de Salud Pública en Corrientes) al Dr. Antonio Velasco (Director de Centros de Salud y Subsidios, Buenos Aires). Fechada en la ciudad de Corrientes, 18 de abril de 1949. AAW - Caja Salud HR, [copia].

de Saladas a 55 kilómetros de distancia (una hora y media en automóvil). El pueblo de Mburucuyá dista de esta capital, por el mejor camino 120 kilómetros (dos horas y media de automóvil).⁷⁵⁹

Considerando las unidades funcionales fijadas por Carrillo, que determinaba en 30 el número de camas como módulo mínimo de enfermería y en una relación de entre 10 y 13 camas cada mil habitantes, se puede apreciar que la capacidad estimada resultaba muy favorable, lo que hace pensar que estos centros estarían capacitados para absorber la atención de amplias zonas. Siendo que toda la provincia, con una superficie de 88.199 km² registraba 96.694 habitantes y su capital concentraba 56.544,⁷⁶⁰ es decir más de la mitad del total, es evidente que el territorio interno presentaba una muy baja densidad poblacional y que los centros de salud cubrirían la función de condensar y concentrar los servicios.

El sistema de contratación del ministerio, en estos casos, ponía al arquitecto responsable en la obligación de participar tanto de la definición del programa funcional del hospital como de la elección del terreno para su ubicación, por lo que era ineludible la toma de conocimiento directo de las localidades y su región. A tales efectos Williams viajó a Corrientes en julio de 1948, visitando los terrenos disponibles, observando los modos de vida y costumbres de sus pobladores, y registrando con su cámara fotográfica los paisajes, los predios posibles y las características de la arquitectura de la región. Los hospitales se ubicarían en las afueras de cada localidad pero a no

[759]. Idem.

[760]. Fuente: IV Censo General de la Nación. Op. Cit.

más de 800 m, asegurando una buena comunicación con la planta urbana.

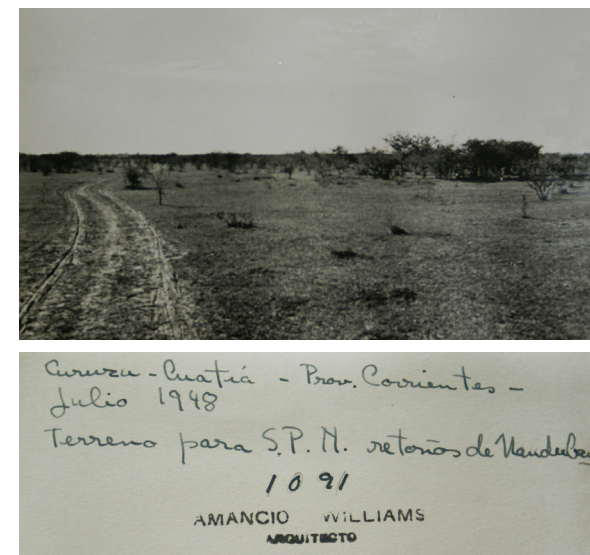
La descripción que realiza informando sobre la situación seleccionada en Mburucuyá da cuenta del tipo de requisitos y observaciones que tenía en cuenta para tomar decisiones:

Cumpliendo con la misión encomendada por la Secretaría de Salud Pública de la Nación, he revisado el sábado 29 del corriente el pueblo de Mburucuyá, Provincia de Corrientes, en compañía del Delegado Regional de Salud Pública, Doctor Osvaldo Benjamín Serrano y algunas personalidades del lugar.

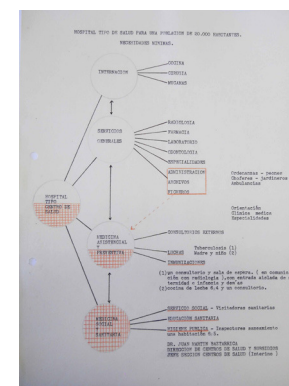
La revisión se hizo desde la mañana temprano hasta el final de la tarde, se recorrió íntegramente el pueblo y todos sus alrededores y se estudiaron todas las ubicaciones posibles.

Aconsejo:

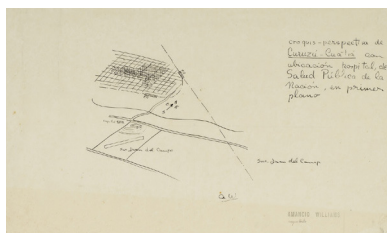
Como ubicación ventajosísima la loma situada al Oeste del pueblo, es terreno municipal, con excelentes desagües naturales a una cañada-estero, tierra alta y sana. La obra a realizarse tendría espléndidas vistas que coinciden con la mejor orientación. Desde el pueblo se vería esta obra destacada en un marco de naturaleza extraordinaria. La entrada, al futuro establecimiento, distaría de la plaza central del pueblo de unos 800 a 900 metros con acceso por muy buen camino. Al Norte de este camino se encuentra otro terreno también municipal que quedaría incluido en la fracción que Salud Pública Nacional debe adquirir para ser destinado a aeródromo para avión ambulancia, inspección de construcción, etc.; en



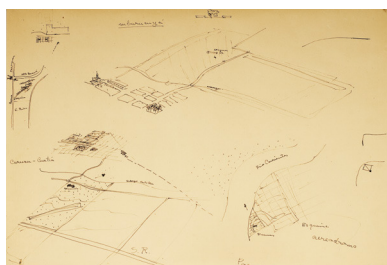
"Curuzú Cuatía - Prov. Corrientes - julio 1948. Terreno para S.P.N. Retoños de Ñandubay" (Leyenda al dorso). Fotografía: Amancio Williams. Fuente: AAW.



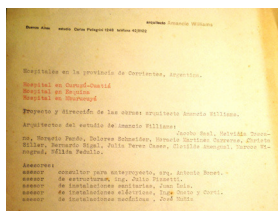
Amancio Williams. Diagrama organizativo de un hospital tipo para población de 20.000 habitantes. Fuente: AAW.



Croquis de las ubicaciones posibles de los hospitales de Mburucuyá, Curuzú Cuatiá y Esquina. Fuente: AAW.



Croquis - perspectiva con ubicación del hospital de Salud Pública de la Nación. Fuente: AAW.



Nómina de profesionales intervinientes en los proyectos de hospitales redactada por Amancio Williams. En esa oportunidad la lista difiere en algunos casos respecto de la publicada en nueva visión. Arquitectos: Jacobo Saal, Helvidia Toscano, Horacio Pando, Dolores Schneider, Horacio Martínez Carreras, Christa Siller, Bernardo Sigal, Julia Pérez Cases, Clotilde Amengual, Marcos Winograd, Nélida Fedullo. Consultor para anteproyecto, Arq. Antonio Bonet y asesores de estructuras Ing. Julio Pizzetti; instalaciones sanitarias Juan Luis; instalaciones eléctricas Ings. Oneti y Corti; instalaciones mecánicas José Muñiz. Fuente: AAW.

él se puede construir prácticamente sin gastos, con la ayuda de alguna máquina para emparejar camino, una excelente pista orientada en dirección de los vientos dominantes y situada en el filo de la loma con desagüe natural a la cañada lateral, se trata de un caso ideal.-

También aconsejo adquirir una franja de unos 300 metros de ancho paralela a estos terrenos y situada al otro lado de la cañada (lado del pueblo) para evitar que en esta cañada se formen futuros rancharíos y para tener pleno control de la cañada.-

La superficie de estos terrenos la estimo en unas 60 a 80 hectáreas, la parte situada al Sur del camino, y en unas 40 a 60 hectáreas la parte situada al Norte del camino, esta última es la destinada a la pista de aterrizaje.

Adjunto un croquis del lugar, lo marcado en verde, es lo que debe adquirirse.⁷⁶¹

Sin duda el desafío era grande, emplazar los hospitales en una región desconocida y responder por primera vez a un cliente poderoso como el Estado Nacional, exigía conformar un equipo profesional a la altura de las circunstancias. El estudio de arquitectura —que hacía tiempo ya funcionaba como un laboratorio de experimentación sobre proyecto— tuvo, a lo largo de los tres años que tomó el desarrollo de los hospitales, distintos integrantes. En el noveno número de nueva visión, donde los proyectos fueron publicados, Williams reconoce como partícipes directos, por la parte de arquitectura,

a C. Amengual, F. Bullrich, N. Fedullo, S. Kavanagh, R. Lange, H. Martínez Carreras, H. Pando, J. Pérez Cases, D. Schneider, C. Siller, V. Sigal, B. Sigal, J. Saal, H. Toscano, M. Winograd. Además, ubica como "asesor en el anteproyecto" al arquitecto Antonio Bonet, "asesor en estructuras" Ing. Julio Pizzetti, "asesores para las instalaciones eléctricas" Ings. Corti y Oneto, "asesor para las instalaciones mecánicas" José Muñiz y "asesor para las instalaciones sanitarias" Juan Luis. Luego repite los nombres de J. Saal y H. Toscano en "estructuras".⁷⁶²

Es evidente el distingo entre aquellos que son mencionados por su nombre completo y los que se inicialan, de hecho, el arquitecto catalán Antonio Bonet era reconocido y el ingeniero italiano Julio (Giulio) Pizzetti, un profesional destacado y colaborador de Pier Luigi Nervi. Sin embargo, algunos de esos nombres "inicialados", correspondían a jóvenes, algunos todavía estudiantes en el momento de colaborar en estos proyectos, pero que poco tiempo después comenzarían a destacarse, como los casos de Francisco Bullrich (graduado en 1952), Marcos Winograd (graduado en 1953), Horacio Pando (graduado en 1953) o la artista Nélida Fedullo, integrante de Arte Concreto - Invención, que tendría después una trayectoria propia en Francia.

Pero el devenir propio de los acontecimientos, la burocracia estatal, las demoras en la toma de decisiones y diversos factores, fueron dando un ritmo inconstante y marcado por las interrupciones. Según un relato en el que le resumía a André Bloc la situación a principios de 1952,

[761]. WILLIAMS, Amancio. Informe de inspección de terrenos en Mburucuyá. Corrientes, 30 de julio de 1948. AAW, carpeta Salud.

[762]. WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en la provincia de Corrientes. nueva visión (9): 12-19. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957. p. 12.

A fines de 1951 obtuve la aprobación de los proyectos de los 3 hospitales que tenía planeados para Corrientes, la construcción de estas obras debía comenzar a principios de éste pero desafortunadamente por razones de economía el inicio fue pospuesto para el año siguiente, 1953, se trata de hospitales policlínicos de campaña muy completos, la solución es nueva y muy importante en mi opinión. Tomó 5 años de trabajo, el trabajo por dificultades administrativas fue oscilante y tuve que montar y reunir 5 equipos de trabajo.⁷⁶³

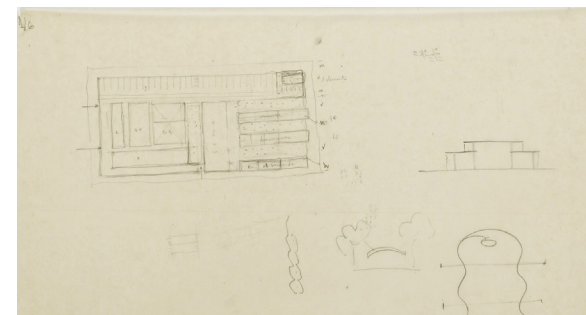
Más de tres años y cinco equipos de colaboradores que se fueron reorganizando, pero desde un principio se manifestaron intenciones de proyecto que guiaron todo el proceso y se encontraron presentes hasta en los resultados finales. Algunos bocetos dan cuenta de las primeras ideas que circularon por los tableros de dibujo, y permiten inferir que hubo algunas cuestiones que surgieron como premisas tempranas: organizar el programa funcional en "paquetes" claramente identificados (casi al modo en que Carrillo exhibía sus diagramas representando las funciones mediante rectángulos), establecer vinculaciones entre los sectores por zonas que hacen de "conectores" y, ya insinuado, un "techo alto" que permita arrojar sombras para atemperar el impacto del sol y crear un microclima más confortable.

Estos dibujos a mano alzada, de trazos rápidos hechos con lápiz de mina blanda (todo indica que se trata de una graduación "6B") sobre papel calco, muestran el método de trabajo: una toma de partido que luego es

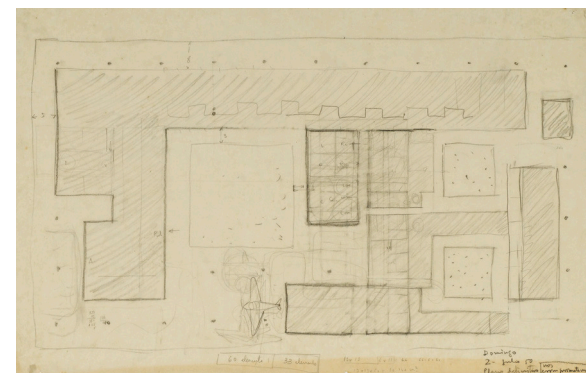
desarrollada en partes, por sectores, que pasará luego a la etapa de elaboración de planos más definidos ya en escala, "a regla T y escuadra".

Al inicio el programa pareciera estar un tanto indefinido aún, apenas ubicando los grupos funcionales *grosso modo* según los diagramas provistos por el Ministerio de Salud Pública, siendo posible reconocer la ubicación de los servicios internos, externos y generales.

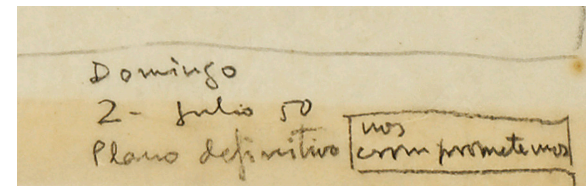
Un segundo esquema en borrador cobra importancia por una anotación (manuscrita también, en el margen inferior derecho) que pone: "Domingo 2 julio 50. Plano definitivo" y resaltado en un recuadro un enunciado significativo, "nos comprometemos". En todo el material de planos y dibujos conservado sobre estos proyectos (que consta aproximadamente de setecientas láminas entre borradores, planos, perspectivas y detalles), esta es la única oportunidad en que se presenta un dato referido a una fecha, y la contundencia de sus leyendas pareciera darle una trascendencia superlativa. ¿Sería posible entonces entender que se trata de la instancia clave en que se llegó a una toma de partido que permitiera atravesar la etapa de búsqueda de una organización funcional para pasar a un desarrollo avanzado? Es muy probable que así lo fuera; aunque los adelantos no parecieran haber sido muchos, se pueden apreciar algunas definiciones importantes, que serán trasladadas a las versiones finales. Si bien el esquema de planta con los sectores funcionales está apenas definido por superficies rectangulares (trazado también a mano alzada con lápiz de mina blanda y gruesa), y muestra apenas un grado más de definición que en el caso anterior, aparece esbozado un esquema que resultaría ser el leit motiv principal de los proyectos finales: una grilla con un



Primeros bosquejos en los que se hace evidente la intención de agrupamiento funcional por "paquetes" interconectados y la disposición de techos altos para arrojar sombras. Fuente: AAW.

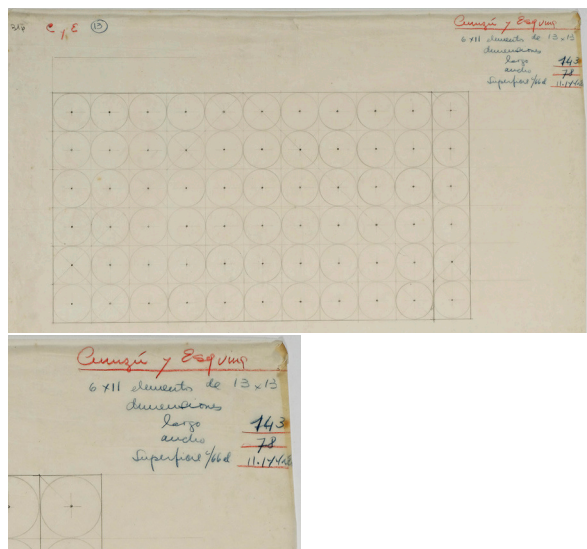


Boceto esquemático de organización. Al pie se lee "Plano definitivo". Fuente: AAW.

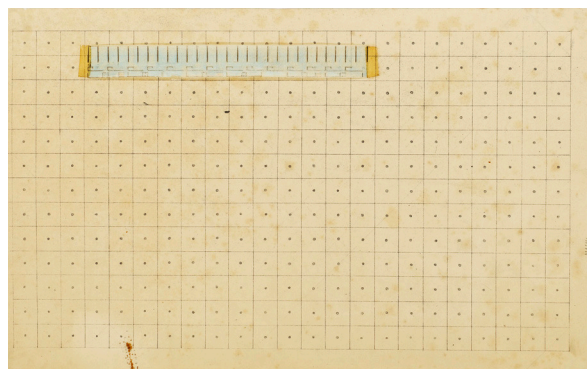


Esquema organizador de los grupos funcionales y leyenda escrita en el ángulo inferior derecho del plano: "Domingo 2 - julio 50 Plano definitivo nos comprometemos". Fuente: AAW.

[763]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc (París). Buenos Aires, 22 de mayo de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).



Estudio de grilla modular para "Curuzú y Esquina" y detalle del ángulo superior derecho donde se lee el cálculo de dimensiones y superficie para un conjunto de "9 x 11 elementos". Fuente: AAW.



La grilla como unidad de medida. Estudio para el sector de internación: recorte de papel dibujado a lápiz, pegado con cinta adhesiva sobre una cuadrícula modular. Fuente: AAW.

punto en el centro de cada cuadrado simbolizando la columna de sostén de lo que serían los módulos que compondrán los "techos altos".

Además, una serie de anotaciones permiten ver los cálculos de superficies para ese techo elevado: se trata de 11 x 6 módulos = 66, a los que se le quitan 6 por tratarse de perforaciones en coincidencia con patios, dando un total de 60. Considerando que cada cuadrado tendría 13 m de lado, la operación es la siguiente: $13 \times 13 \times 60 = 10.140 \text{ m}^2$. En realidad, en el dibujo no se refiere a las unidades como "módulos" sino como "elementos", apuntando que los hospitales más grandes tendrían "60 elementos" y el menor "33 elementos", utilizando así una terminología propia del léxico academicista, seguramente proveniente de la enseñanza recibida; por su parte, esto ya prefigura las dimensiones generales del hospital: un rectángulo de 143 x 78 m.

Un detalle notable es que, en el dibujo fechado el 2 de julio, en una zona que estaría bajo cubierta, pero libre de edificaciones, se dibuja la silueta de un aeroplano y, con trazos más suaves, un intento de entender las maniobras que deberían realizarse para la difícil tarea de entrar y sacar el aparato entre las columnas; el espacio disponible que despejaría algo más de 12 m de intercolumnio permitiría con lo justo el paso de, por ejemplo, un avión como el Cessna 190 —o su versión 195 "Businessliner", ambos en producción en ese tiempo— que tenía una envergadura de 11,02 m. En cualquier caso, más allá de la circunstancia de que la operación habría debido hacerse manualmente o a lo sumo con el auxilio de un pequeño tractor, la inclusión de la posibilidad de alojar una o más aeronaves (en planos posteriores se visualizan pequeños helicópteros), el hecho de haber considerado este aspecto

muestra la convicción del arquitecto (sin duda a partir de su propia experiencia) sobre los beneficios de la aviación como vehículo de la era tecnológica. Ante la ausencia de rutas terrestres favorables y la necesidad de trasladar equipo médico, un paciente, o lo que determinara la urgencia que podría surgir imprevisiblemente, el hospital podía contar con un recurso de movilidad alternativo y veloz.

La intención de generar una infraestructura total de abastecimiento sanitario para las realidades regionales, quedaba claramente expresada en el comentario del Delegado Nacional de Salud Pública en Corrientes cuando se refería a Mburucuyá:

...la fundamental importancia de esta experiencia que serviría para demostrar que es necesario llegar a la unidad funcional absoluta por razones de orden técnico y económico; para lo cual se dispone de un terreno con 100 hectáreas de superficie que permitiría asimismo organizar el servicio anexo de provisión de huerta y la construcción de una pista de aterrizaje para aviones.⁷⁶⁴

Volviendo a poner atención sobre la mencionada fecha "Domingo 2 julio 50" escrita en un plano de estudio, podemos convenir que esta anotación, además de datar cronológicamente el proceso, habla también del ambiente de trabajo que se respiraba: la fecha citada resulta ser día domingo y el "compromiso" se asume en plural, lo que permite imaginar la situación de un taller de arquitectura trabajando sin distinguir días laborales de festivos y con una activa participación colectiva.

[764]. Correspondencia del Dr. Benjamín Serrano [Delegado Nacional de Salud Pública en Corrientes] al Dr. Antonio Velasco [Director de Centros de Salud y Subsidios, Buenos Aires]. Op. Cit.

En una noticia periodística publicada en el diario correntino "La mañana", del 10 de octubre de 1950, se anuncia que "El Consejo Nacional de Construcciones Sanitarias, en su sesión del 4 de ese mes, aprobó anteproyectos de hospitales de Mburucuyá, Esquina y Curuzú Cuatiá. Asimismo encomendó al Arquitecto William (sic) la preparación de proyectos definitivos."⁷⁶⁵ Por lo tanto, atendiendo a las fechas mencionadas pareciera ser que el anteproyecto se resolvió prácticamente entre ese 20 de julio y el mes de septiembre de 1950.

Pero también habilita a pensar que habían transcurrido dos años desde el viaje de Williams a Corrientes y que, a la vista de lo desarrollado, hasta entonces los avances habían sido escasos, encontrándose prácticamente en el inicio de una toma de partido. Es posible atribuir estas demoras a cuestiones de falta de resolución de la administración pública, o tal vez a inconsistencias en el planteo del arquitecto sobre la dimensión de los proyectos. En una carta emitida a principios de 1950, "Año del Libertador General San Martín", el delegado en Corrientes le decía: "cada vez me desalientan más nuestras cosas. Hoy leí su carta fechada el 20 y me apresuro en responderla por si tiene solución. No es posible hacer un Centro de Salud como el que Vd. programa, pues el actual ya es superior a lo que se planificaría",⁷⁶⁶ y luego pasa a detallar "lo que necesita un Centro de Salud mínimo construirlo para una población de 20.000 habitantes".⁷⁶⁷

[765]. "El Consejo Nacional de Construcciones Sanitarias, aprobó anteproyecto". Diario *La mañana*. Corrientes, 10 de octubre de 1950.

[766]. Correspondencia del Dr. Osvaldo Benjamín Serrano [Delegado Nacional de Salud Pública en Corrientes] al arquitecto Amancio Williams. Corrientes, 25 de enero de 1950. AAW - Caja Salud HR.

[767]. Idem.

Refiere concretamente a que se estaba planteando la construcción de un doble equipamiento: hospital y centro de salud complementario, que utilizaría las capacidades instaladas en el hospital. Los párrafos finales dan cuenta de las dificultades que estaría atravesando la gestión del ministerio y la desazón del propio delegado:

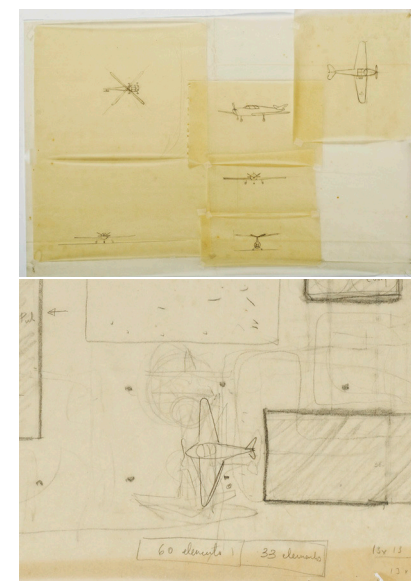
Mi querido Amancio Williams, no es posible hacer un Centro de Salud más chico que el proyectado. Excluyo todo lo correspondiente a Servicios Generales, administración, etc. porque ello involucra el propio hospital y sino no tendría objeto esta creación económica.

Claro está que agrego el campo de los deportes, el jardín, la huerta y la pista. Pero eso es necesario para que brille un poco nuestra obra y para prestigiar un poquito este tan desprestigiado Ministerio nuestro, que algo hagamos en su favor, y ello incidiría en favor de ese hermoso pueblo que Vd. conoce. [...]

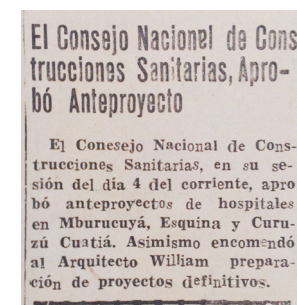
Le ruego Williams que se ocupe preferentemente del problema de Mburucuyá.⁷⁶⁸

Si los retrasos se deben a razones de demoras burocráticas o a una escasa dedicación de los arquitectos, con la información disponible hoy es difícil de evaluar, aunque un par de datos cronológicos pueden agregar otras variables: en agosto de 1949 el Dr. Pedro Curutchet encomienda al Arq. Amancio Williams la dirección

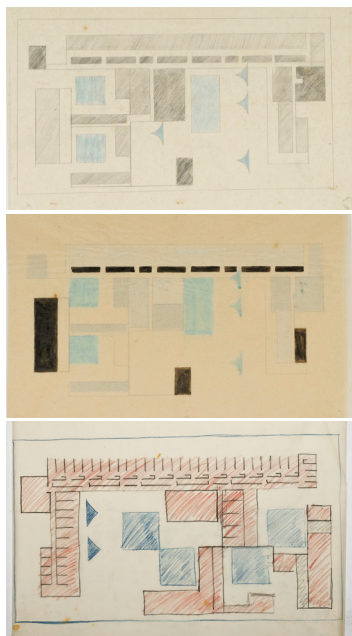
[768]. Idem.



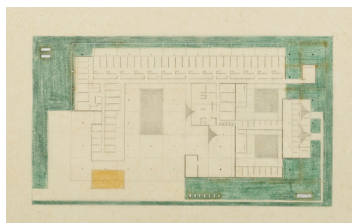
Detalle del plano fechado en 2 de julio de 1950, en el que se aprecia la intención de disponer de la posibilidad de introducir una avioneta bajo techo entre las columnas y recortes de papel con dibujos de aviones y helicópteros en escala, en vistas, plantas y perspectiva, realizados para transferir a los planos mediante el proceso de calcado. Fuente: AAW.



Noticia periodística del diario *La mañana* (Corrientes) del 10 de octubre de 1950, anunciando la aprobación de los hospitales para Mburucuyá, Curuzú Cuatiá y Esquina.



Bocetos de organización en planta de los "paquetes funcionales", en instancias en que ya se tomaron decisiones acerca de la configuración "techo alto" y el anteproyecto prácticamente definido. Fuente: AAW.



Planta de anteproyecto del hospital de Curuzú Cuatíá, dibujado "a regla T y escuadra y dimensionado, es decir, definido. Fuente: AAW.

de obra de su casa en La Plata sobre proyecto de Le Corbusier. En mayo de 1950 el arquitecto terminaba el desarrollo general del proyecto dando comienzo a las obras en agosto, y en octubre de ese mismo año entregaba los planos de detalle y construcción, cuando aún nada hacía suponer que un año más tarde, en septiembre de 1951 sería desvinculado de la dirección por diferencias con Curutchet y reemplazado por Simón Ungar.

¿Es posible suponer que el trabajo de los hospitales se haya interrumpido por tanto tiempo debido a esa nueva y extrema responsabilidad? Es insostenible afirmarlo sin datos que lo certifiquen. Ciertamente el compromiso devenido de la recomendación del maestro suizo debe haber tenido en Williams un impacto profundo, y su espíritu perfeccionista le habrá llevado a dedicar muchísimo tiempo y energía a atender esa demanda, así como a reorganizar su estudio; pero no menos cierto es que la oportunidad excepcional que se le había presentado, al vincularse con un Estado Nacional pujante en grandes construcciones, le hacía posible imaginar un futuro pleno de trabajo: los tres hospitales en sí mismos eran el mayor encargo obtenido hasta el momento y abrían una posibilidad

inesperada y para nada desdeñable, la de llegar a convertirse en "el arquitecto del príncipe" y obtener continuidad en la relación.

Por fuera de estas especulaciones sin mayor sustento, lo que sí es posible afirmar es que ese largo año que va entre agosto de 1949 y octubre de 1950 marca un período extraordinario e irrepetible en su trayectoria: la coincidencia de encontrarse proyectando tres hospitales para el Estado y al mismo tiempo dirigiendo una obra de Le Corbusier abrumaría a cualquier joven profesional, por más experimentado y confiado en sí mismo que lo fuera. Sin duda, un *annus mirabilis* de vértigo en el que todo haría suponer que comenzaba el despegue definitivo de una carrera brillante y con un futuro consagrado por importantes obras construidas.

Anteproyectos

(la búsqueda del "medio clima")

De los esbozos preliminares hubo dos ideas generadoras que se transmitieron a la posterior secuencia anteproyecto - proyecto: una es la de organizar las funciones en sectores o "paquetes" que, como unidades resueltas en sí mismas, se pudieran articular entre sí con cierta libertad formal (una derivación abierta de los esquemas propuestos por Carrillo en sus diagramas indicativos a partir de la forma de "U") y la otra, la intención de dotar al futuro hospital de una sobrecubierta o "techo alto" como elemento de sombreado, que en un principio aparecía apenas esbozado por un trazo horizontal y que sin duda sería el equivalente a gran escala de los tradicionales dispositivos de control climático locales, de los que Williams había tomado nota de manera elocuente en sus registros fotográficos: las galerías.

En los anteproyectos, la organización de los sectores funcionales ya manifiesta el interés por resoluciones que obedezcan a una lógica común en los tres hospitales; va tomando forma una idea en la que los dos hospitales más grandes (Curuzú Cuatíá y Esquina, 90 camas) resultan idénticos aunque con diferente posicionamiento en sus respectivos sitios (la planta aparece invertida) y el menor de ellos (Mburucuyá, 60 camas) revela idéntica estructura organizativa, aunque con reducción de dimensiones en algunas partes y mayor compactación en otras. Las plantas presentan una disposición de las secciones claramente reconocible: una larga barra define el sector de servicios internos (enfermería de internación) a la cual se conectan por un extremo las funciones de servicios externos, con el grupo operatorio actuando como nexo y, por el otro, los servicios generales, definiendo la "U" sugerida por Carrillo. Funciones complementarias

como talleres, depósitos y las viviendas para médicos y "hermanas" (era usual que hubiera monjas asignadas al cuidado de los enfermos), o los dormitorios para las aprendices de nurses que se incorporaban en los dos hospitales mayores, se agrupan en torno a patios que se organizan en el sector de los servicios generales. Independientemente un pequeño volumen exento define la capilla, conectada directamente con la circulación pública que transcurre exteriormente a lo largo del servicio de internación.

En conjunto, los volúmenes que componen la "U" definen a su vez un gran patio central, que actúa como una plaza pública abierta por uno de sus lados, que organiza las circulaciones y a la vez ofrece un lugar de reunión social. El espacio, de unas dimensiones cercanas a los 50 x 35 m en promedio, aparece cubierto por el techo alto en el sector externo y abierto en el medio, asegurando protección y asoleamiento controlado a la vez. De ese modo se crea un pulmón central con una escala adecuada para contener grupos de personas en reunión o en descanso de esparcimiento, ya sea personal del hospital o familiares de los enfermos. Dadas las características y costumbres de la población (más aun considerando que en muchos casos serían provenientes de zonas rurales alejadas) era usual que los acompañantes tuvieran que permanecer alojados en las proximidades durante el tiempo de la internación, con lo que en esa plaza tendrían un espacio contenido para la espera y la socialización sin alejarse del enfermo al que estuvieran acompañando.

Los primeros dibujos de planos de planta que corresponden a esta etapa de anteproyecto muestran gran cantidad de variantes y comprobaciones, realizadas con factura rápida a mano alzada en papel de calco,

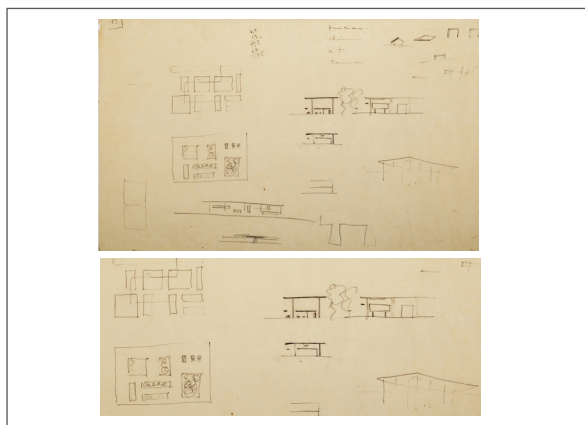
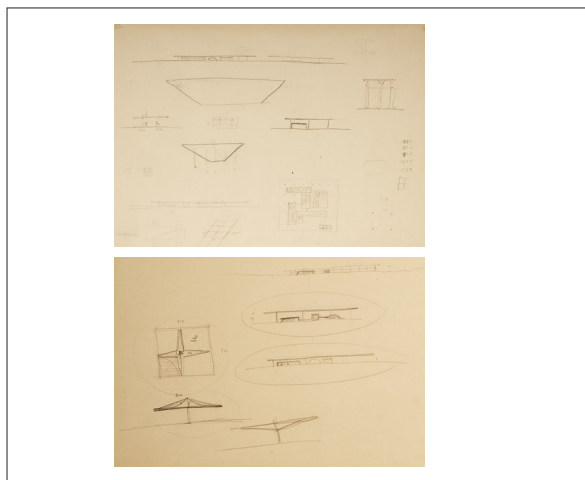


Lámina general y detalle. Borradores en los que se pueden ver bosquejos de ideas muy preliminares de la organización de funciones en planta y la intención de disponer de un sobretecho elevado. Entre otros términos ilegible, se alcanzan a leer claramente dos palabras: "función y clima".



Bocetos manifestando la intención de disponer de un techo elevado, como una superficie plana, apareciendo también formas como sombrillas piramidales, en posición normal e invertida. Fuente: AAW.

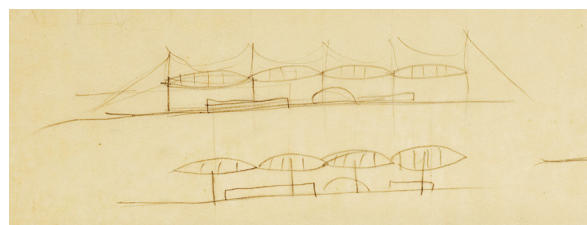
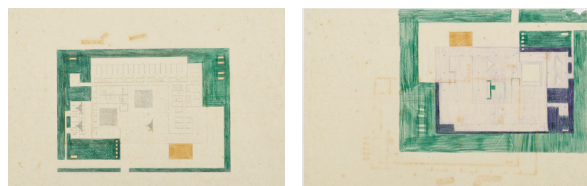
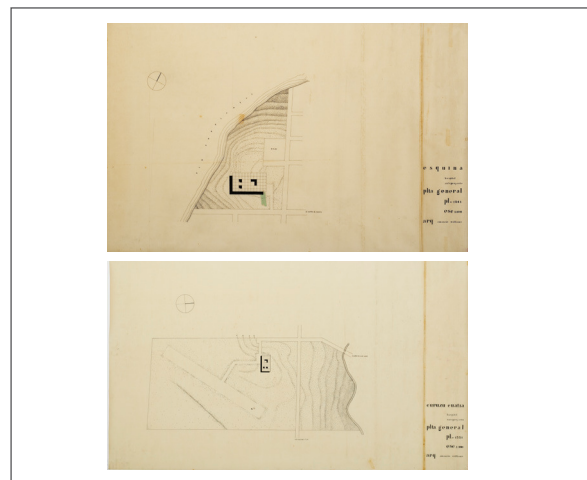


Diagrama de organización, solución "e" de 15 x 8 unidades de 10 x 10 m, superficie 10.500 m². Fuente: AAW.



Diversas opciones de plantas dibujadas sobre papel calco y coloreadas a lápiz. Fuente: AAW.



Planos de ubicación de los hospitales de Esquina y Curuzú Cuatiá. Anteproyectos. Fuente: AAW.

dibujadas y coloreadas a lápiz, mostrando áreas diferenciadas por colores, un método práctico para visualizar rápidamente la distribución de sectores con la posibilidad de superponer láminas y, por transparencia, realizar comprobaciones.

De esta etapa son también los croquis que proponen la ubicación de los edificios en los respectivos terrenos, en relación con cada población.

El paso posterior, sería ya la definición en dibujos a regla "T" y escuadra, a tinta, para pasar a definir con precisión los planos con espesores de muros, cotas, puertas y ventanas, mobiliario y toda la información que permitiera dar a conocer las propuestas a las autoridades para su aprobación, lo que ocurrió en septiembre de 1950, cuando se había llegado a una versión ajustada y con una imagen adecuada.

En cuanto a la segunda intención, la de un techo alto de protección, en esta primera etapa ya toma forma: la de una gran superficie rectangular elevada sobre columnas y compuesta por una sucesión de estructuras piramidales. Algunas vistas exteriores y bocetos de perspectivas con punto de vista bajo la gran cubierta, muestran estos elementos de base cuadrada con sus esquinas redondeadas, que se apoyan en una columna centrada en su vértice. La imagen obtenida en vistas frontales muestra una sucesión de picos triangulares que se elevan como si fueran tiendas de campaña, o como una versión aumentada de las carpas que empezaban a poblar los balnearios del naciente turismo de masas. La función estaba resuelta, aunque la cuestión expresiva podía no resultar satisfactoria.⁷⁶⁹

[769]. "El Consejo Nacional de Construcciones Sanitarias, aprobó anteproyecto". Diario *La mañana*. Corrientes, 10 de octubre de 1950.

¿Cómo surgen esas formas, a través de un desarrollo original o fueron tomadas de otros trabajos previos? Si el concepto había estado claro desde el inicio, no así el resultado de su aplicación. No hubiera sido inusual que Williams recuperase ideas preexistentes o que otros miembros del equipo hayan intentado aportar lo suyo, y es esto último lo que pudo haber ocurrido. Consultada Helvidia Toscano (integrante del estudio desde 1951) sobre el origen de estas pirámides, respondió sin dudar: "esa era una idea de Bonet, que colaboró al principio del trabajo".⁷⁷⁰

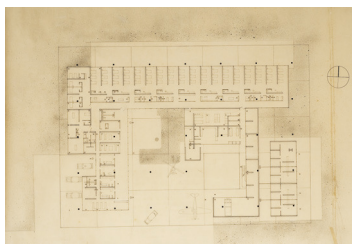
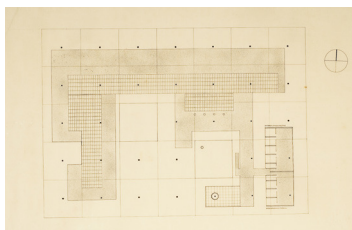
Indagando en la trayectoria del catalán, resulta sencillo confirmar su autoría en lo que hace a esa cubierta, ya que se corresponde con el módulo de techado para un prototipo que por entonces estaba desarrollando, llamado "Sistema BGB de viviendas prefabricadas"⁷⁷¹ y que estaría pensado para resolver cuestiones de habitación en zonas de explotación minera o de construcción de obras hidroeléctricas, es decir, como vivienda de rápida ejecución destinada al alojamiento de personal en áreas despobladas. Los planos que se encuentran en Fondo Documental Antonio Bonet, del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña,⁷⁷² así lo demuestran y la correspondencia entre ambas estructuras es directa, a tal punto que idénticas planimetrías de esta cubierta, proyectada en hormigón armado, se hallan tanto en el Archivo Williams en Argentina como en el mencionado repositorio en Barcelona.⁷⁷³

[770]. Entrevista a los arquitectos Helvidia "Pampa" Toscano y Jacobo "Jaco" Saal. Tigre, 21 de octubre de 2010.

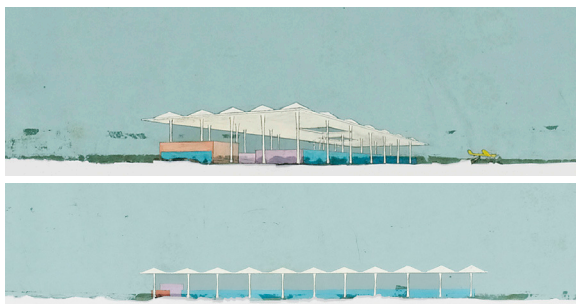
[771]. ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi: *Antonio Bonet Castellana*. Op. Cit. pp.118-121.

[772]. Fondo Documental Antonio Bonet. Archivo Histórico, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona.

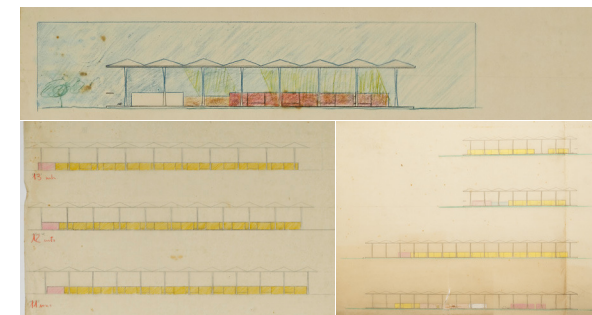
[773]. Se encuentran catalogados como "Sistema constructivo BGB" y datados en Buenos Aires, 1949. [Fondo Documental Antonio Bonet. Archivo Histórico, Colegio de Arquitectos de Cataluña].



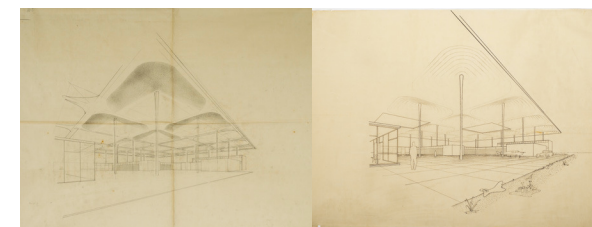
Plantas nivel suelo y bajo cubierta. Dibujos a tinta, a regla y escuadra sobre papel calco, mostrando los anteproyectos definidos.



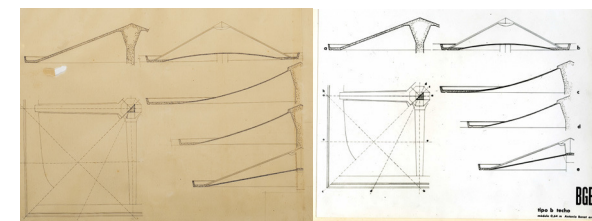
Perspectiva y vista lateral del anteproyecto de los hospitales con cubierta de módulos piramidales. Fuente AAW.



Vistas de las configuraciones posibles con la estructura de módulos piramidales según dimensiones de 11 - 12 y 13 m.



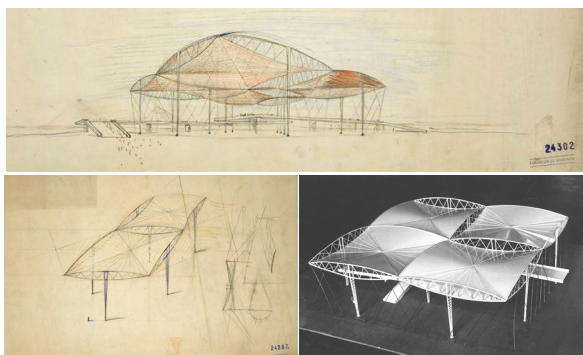
Perspectivas de estudio para los hospitales. Fuente: AAW.



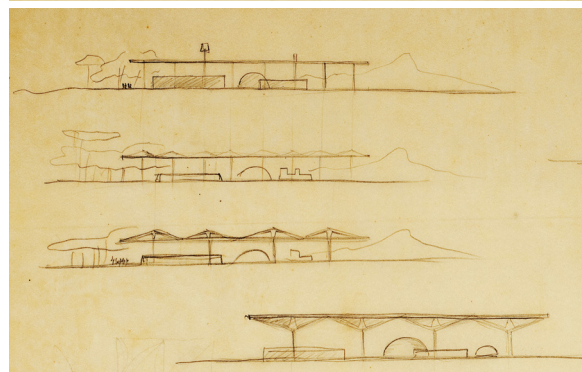
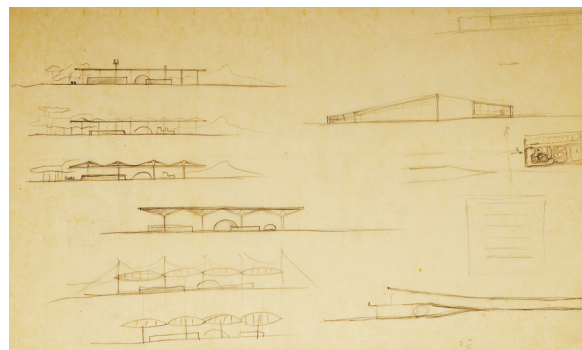
Comparación entre la lámina que se encuentra en el Archivo Amancio Williams y la del "Sistema BGB" ubicada en el Fondo Documental Antonio Bonet del Colegio de Arquitectos de Cataluña [Barcelona]. Fuentes: AAW - FDAB COAC



Sistema "BGB" diseñado por Antonio Bonet Castellana para construcción de viviendas industrializadas. Fuente: Fondo Documental Antonio Bonet del Colegio de Arquitectos de Cataluña (Barcelona).



Le Corbusier. Perspectivas y fotos de maqueta. Proyecto para el Pabellón de Francia en la Exposición Internacional del Agua, Lieja (1939, no construido). Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>



Bosquejos de búsqueda de soluciones para los techos altos de los hospitales en los que en la parte inferior se perfilan siluetas muy similares al proyecto de Le Corbusier para el pabellón de la Exposición de Lieja, y un detalle del mismo plano con soluciones en techo plano, pirámides y pirámides invertidas. Fuente: AAW.

Se habría dado entonces una situación en la que, ante una idea tan potente como la de realizar un doble techo a esa escala, se hubiera recurrido a la búsqueda de antecedentes y soluciones posibles para concretarlo. Considerando esto, sería posible remontar estas relaciones hacia el pasado inmediato y no es desdeñable suponer que el propio Bonet,⁷⁷⁴ que había participado como colaborador en el equipo de Le Corbusier en el proyecto del pabellón de Francia para la Exposición del Agua en Lieja, 1939, haya tenido en mente la propuesta del suizo. En la oportunidad Le Corbusier había sido designado arquitecto y maestro de obras, concurriría a visitar el predio y comenzó esbozar un pabellón que finalmente no se desarrolló (Francia desistió de hacerse presente en la exposición belga), en cuyos bocetos aparece claramente la idea de una cubierta elevada en forma de amplia sinusoide en doble sentido (resuelta en grandes módulos de planta cuadrada, con estructura metálica tanto en la cubierta como las columnas de apoyo) que a gran altura cubre los espacios pabellonales que se extienden horizontalmente a nivel del terreno.⁷⁷⁵ En aquella oportunidad, Antonio Bonet había sido el encargado de dibujar las perspectivas.⁷⁷⁶

Teniendo en consideración el vínculo que ambos, Bonet y Williams, tenían con Le Corbusier, y que las instancias en que se produjeron estos anteproyectos resultan coincidentes con el estrechamiento de las relaciones del argentino con el suizo, tampoco sería aventurado suponer que las ideas para el pabellón de Lieja hayan sido estimadas como un valioso preceden-

[774]. Véase: LIERNUR Jorge Francisco. *La red austral*. Op. Cit.

[775]. El croquis publicado se encuentra catalogado en la Fundación Le Corbusier como FLC: 2429.

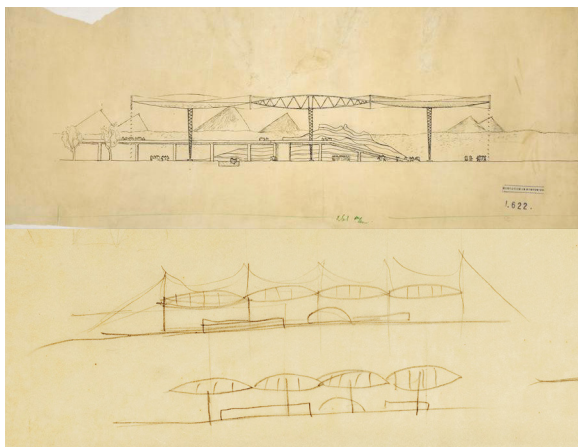
[776]. Véase: ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando. *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)*. Tesis doctoral. Barcelona : ETSAB UPC, 1991. pp. 327 a 329.

te al que, adaptaciones mediante, se hayan remitido las primeras exploraciones sobre la cuestión de un techo elevado. Con ello sería posible pensar en el concepto de doble cubierta como una idea que se podría haber referenciado en aquel proyecto de Le Corbusier, como punto de arranque en la toma de partido de los edificios correntinos, pero no así las formas ni los sistemas constructivos esbozados para Lieja, que obedecen a otra lógica estructural.

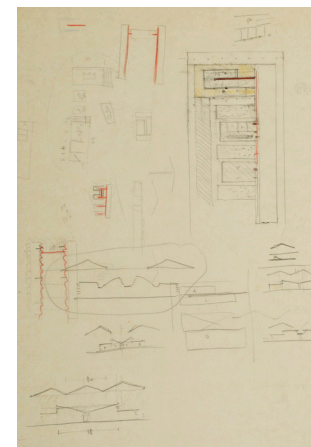
El mismo Le Corbusier tiempo más tarde vería en el clima un factor determinante para la concepción de techos de sombra. De hecho, resulta significativo que la ubicación de los hospitales correntinos está dada entre los 28° y 30° de latitud sur, prácticamente equivalente a la latitud de Chandigarh en el hemisferio norte (30,75° N), donde una solución semejante (en tal caso un doble techo) estaba siendo utilizada, casi al mismo tiempo, en el edificio proyectado por el suizo para el Palacio de la Corte Suprema de Punjab-Haryane (1951-1956).

Es notable también que un desarrollo que tendría resultados muy similares a los que se darían con las cubiertas elevadas de los hospitales se estaba generando en el norte de Argentina, en la propuesta de un equipo dirigido por Eduardo Catalano para cubrir el Centro Comunal de la Ciudad Universitaria de Tucumán, resuelto en una configuración que, si bien presenta formas estructurales distintas a las que resultarían del tablero de dibujo de Williams, conceptualmente cumplen idénticos propósitos y su génesis es prácticamente simultánea.⁷⁷⁷

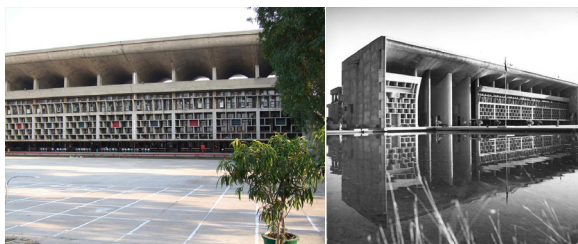
[777]. DEPARTAMENTO TUCUMÁN DE CONSTRUCCIONES UNIVERSITARIAS. La Ciudad Universitaria de Tucumán. Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán, 1950. Número especial de *Nuestra Arquitectura* [254]. Buenos Aires : Contémpora, septiembre de 1950.



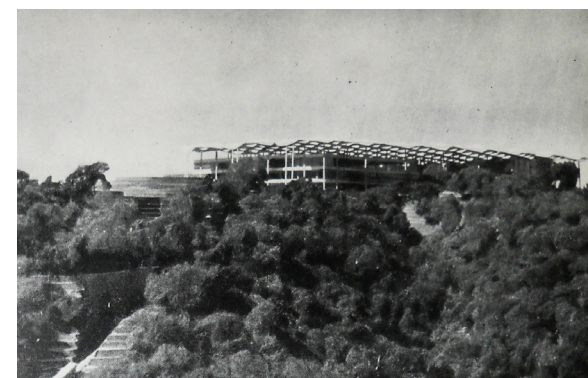
Le Corbusier: vista del proyecto para el Pabellón de Francia, Exposición Internacional del Agua, Lieja (1939, no construido). Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital: <http://www.fondationlecorbusier.fr/> y detalle del plano anterior con los dibujos de Bonet - Williams, en el que inequívocamente se distinguen los trazos que remiten al pabellón de Le Corbusier para Lieja, constatación de que en un principio formó parte de las primeras conversaciones. Fuente: AAW.



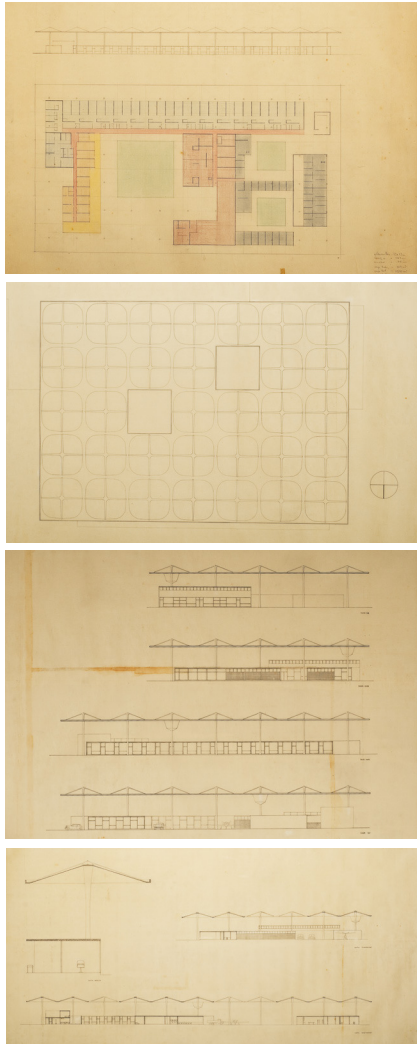
Primeros trazos que indagaban sobre distintas configuraciones posibles para una cubierta de gran altura: faldones inclinados, piramidales, en alas de mariposa', tipo shed. Fuente: AAW.



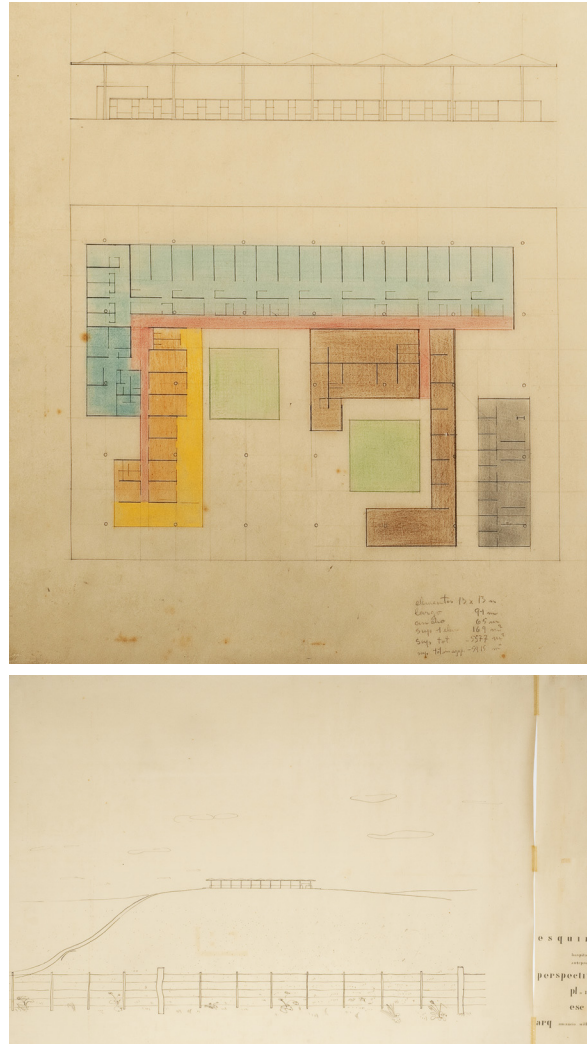
Le Corbusier. Palacio de la Corte Suprema de Punjab-Haryane (1951-1956). Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>



Fotomontaje del proyecto del Centro Comunal de la Ciudad Universitaria de Tucumán. *Nuestra Arquitectura* núm. 254 p. 31.



Planta, planta de techos, vistas y detalles del anteproyecto de los hospitales con la propuesta de cubierta basada en módulos piramidales. Fuente: AAW.



Planta del hospital de Mburucuyá y perspectiva del hospital de Esquina con cubierta desarrollada en módulos piramidales. Fuente: AAW.

En los hospitales la propuesta de techos piramidales aparecía en los primeros trazos con variantes en la cubierta inferior para permitir el ingreso de luz cenital mediante distintas configuraciones de planos quebrados o tipo shed. Finalmente, puede apreciarse una presentación preliminar desarrollada con la idea de superficie continua con perforaciones para el paso del sol, en la que el anteproyecto funcional se encuentra en una instancia que resultaría ser casi la de su configuración definitiva, en tanto que la cubierta superior, organizada mediante el acople de las estructuras piramidales, establece una imagen rígida y poco atractiva desde el diseño, la que sin embargo hubo de ser llevada hasta el nivel de los detalles constructivos.

Si bien en el proyecto definitivo las estructuras piramidales fueron reemplazadas por otras —superadoras en todo sentido—, la definición del sistema se mantuvo: en la base de toda la organización tendrá especial relevancia el trazado modular que ordena el planteo sobre el terreno. Básicamente se trata de un cuadrículado puntuado en el centro de cada módulo (señalando la ubicación de las columnas); esta retícula establece un perímetro y una superficie debajo de la cual se desenvuelve todo el desarrollo del hospital con relativa libertad de trazado. Hubo numerosas pruebas, de las que dan cuenta una importante cantidad de láminas en papel calco en las que sólo se dibujaron a lápiz grillas de cuadrados con variaciones en el módulo (9 x 9 m – 11 x 11 m – 12 x 12 m – 13 x 13 m, entre otras posibilidades) y/o con variaciones en la cantidad de módulos en el lado mayor y el lado menor de la superficie, hasta llegar a definir la correspondencia adecuada entre la cubierta superior, sus apoyos puntuales en el terreno y la distribución organizativa de la planta arquitectónica de los hospitales, para que todo encaje

sin perturbaciones mutuas. En definitiva, se trata de dos sistemas superpuestos, con relativa independencia uno de otro, que deben asegurar la ausencia de interferencias entre ambos. Si bien el resultado final se vería con una formalización absolutamente contemporánea, en los dibujos de planta se puede apreciar la convivencia de dos lógicas pertenecientes a universos disciplinares opuestos: la libertad organizativa de la organización funcional moderna, y la proyección de una grilla "durandiana"⁷⁷⁸ que la sobrevuela, casi como una rémora de la enseñanza académica.

Con absoluta autonomía respecto del tipo de cubierta, la retícula modular mantuvo un preciso rol organizativo, definiendo desde un principio que el apoyo de los elementos de la cubierta superior estaría dado por una columna centrada en el módulo cuadrado, en tanto que la cubierta elevada sin dudas constituyó todo un tema de trabajo que, abordado desde diversas alternativas, fue ganando atención hasta que llegará un momento en el que se emancipa de los hospitales para seguir un recorrido propio en la forma de lo que Williams llamará "bóvedas cáscara".

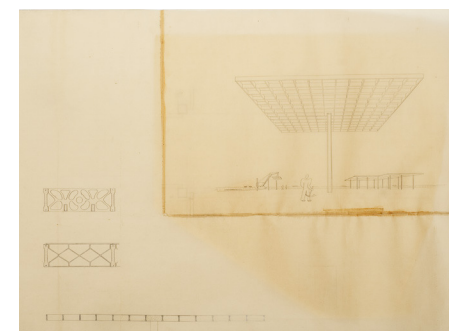
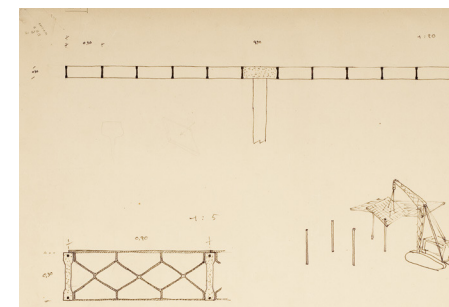
Sin embargo, este tema de los "techos altos" que pareciera haber despertado en Williams un interés particular a partir de estos proyectos, de acuerdo con sus registros tiene antecedentes propios en unos in-

cipientes estudios que comenzaron en 1939. De ello dan cuenta croquis que refieren a un recurso que, tal vez por dificultades técnicas para ser implementado, no aparece más que en algunos esquicios aislados sin ganar mayor desarrollo. Se trata de grandes superficies planas que, a modo de placas horizontales conformadas por una especie de "panal de abeja" o estructura interna hueca que le otorga rigidez, serían construidas en el suelo para ser luego elevadas y posicionadas sobre las columnas centrales por medio de grúas o gatos hidráulicos. Estas placas, que no registraron mayor avance en aquella instancia, tuvieron desarrollos posteriores en otros proyectos no realizados, también pensados con cubiertas de gran superficie y altura, ya no como las piezas originalmente pensadas sino como lo que llamaremos "techos altos de tipo plano".

Sin duda, una evolución hacia formas más complejas estaría dada por el paso siguiente en el proyecto para los hospitales, un "techo alto" conformado por "bóvedas cáscara", la invención de Williams como respuesta a su búsqueda de un recurso que pudiera aportar confort ambiental en el tórrido verano correntino, y lograr la consecuencia buscada: la creación de un "medio clima".⁷⁷⁹

[778]. Nota: referencia al método basado en retículas ordenadoras enseñado por Jean-Nicolas-Louis Durand en la École Polytechnique (de la que fue profesor desde su fundación en 1795 hasta 1830) y publicado en su "Précis des leçons d'architecture" (1802), que tuvo gran predicamento en la enseñanza del proyecto y vigencia hasta bien entrado el siglo XX.

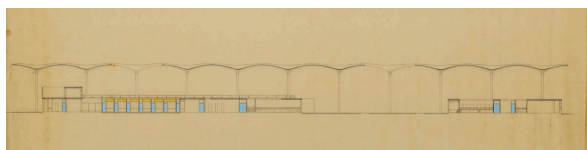
[779]. Nota: según recordara "Pampa" Toscano, con la expresión "medio clima" refería Williams a la situación que se pretendía lograr con el techo de sombra, para bajar la temperatura en el interior de los hospitales sin recursos mecánicos. Entrevista a Helvidia "Pampa" Toscano y Jacobo Saal. Tigre, 18 de abril de 2012.



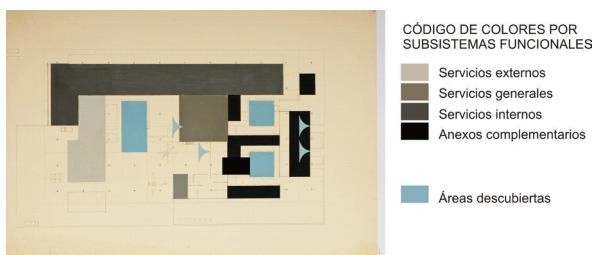
Bocetos de la prefiguración que tenía Amancio Williams sobre "techos altos" prefabricados para montarse sobre columnas mediante grúas, idea que, según sus registros, se inicia en 1939.



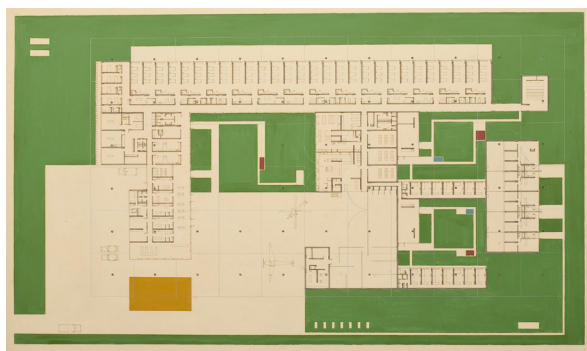
Corte mostrando la configuración que adquieren los hospitales con la cubierta desarrollada con las "bóvedas cáscara" diseñadas por Amancio Williams. Fuente: AAW.



Corte de los hospitales: el techo alto configurado con el diseño de Amancio Williams basado en módulos con descarga de pluviales por el centro de la columna. Fuente: AAW.



Esquema organizativo de los hospitales en subsistemas funcionales. Fuente: AAW.



Planta del hospital de Curuzu Cuatiá. Fuente: AAW.

Proyectos (la búsqueda del sistema)

El paso de los anteproyectos al proyecto definitivo no presenta mayores modificaciones en lo que refiere a los principios organizativos de funcionamiento y planteo general, aunque, como es obvio, una mayor definición de detalles se hace evidente.

Donde sí se aprecia un cambio rotundo (aunque sin alterar el principio de utilidad) es en el techo elevado, en el que se dejó de lado un tipo estructural de pirámides adosadas que, además de un resultado de dudosa calidad formal, ofrecía un inconveniente técnico de difícil resolución: el desagüe de las aguas pluviales. El modo en que la gran superficie de la cubierta (más de 10.000 m²) debería evacuar el agua acumulada por las lluvias planteaba incertidumbres que en el anteproyecto no se habían resuelto, las pirámides, que tienen un borde plano perimetral, permitirían generar canalones entre sí, pero en las zonas centrales del techo, alejadas decenas de metros del perímetro, presentan un serio problema para su desagote. Además, el acople entre los elementos entre sí daría lugar a cientos de metros de juntas lineales precisamente en el centro de los canales de desagote, lo que sumaba una dificultad técnica y un potencial riesgo de futuros mantenimientos.

Sin duda que para este propósito la disposición del techo ideado por Bonet resultaba totalmente ineficiente y había sido ensayado simplemente como una opción de compromiso y transitoria. La solución todavía tenía que inventarse y en ese punto es donde la creatividad de Williams dio muestras una vez más de su capacidad para resolver problemas con su propia lógica: la solución sería dada por una forma que recoge el agua de lluvia y la evacúa por el fuste hueco de la columna, que actúa a su vez como conducto de bajada pluvial. El desarrollo de este elemento tendrá un largo proceso

de depuración de sus formas y un laborioso trabajo de definición estructural para ser construido en hormigón armado, que dará como resultado la "bóveda cáscara", una pieza que a los hospitales le otorgará una imagen característica, de una belleza inusual, y que luego asumirá un recorrido autónomo.

Asegurada la posibilidad de dotar a los hospitales del buscado "medio clima", el trabajo se orienta a extremar las condiciones de funcionalidad del proyecto para lograr una óptima utilización de los recursos: siendo que los tres respondían a un mismo programa, en el que había dos que tendrían idéntica capacidad (90 camas) en tanto que el restante se reducía en un tercio (60 camas) y contando con que las condiciones de situación eran similares (terrenos extra urbanos de análogas características geográficas y bajo los mismos parámetros climáticos), la estrategia consistió en abordar el tema como un sistema, es decir, pensar los tres edificios según criterios comunes y no como edificios únicos y singulares. De ello deriva que los de Curuzu Cuatiá y Esquina sean idénticos entre sí (diferenciándose simplemente por la inversión de las plantas en razón de su ubicación respecto de los poblados y la orientación), en tanto que para el caso de Mburucuyá se utilizan los mismos componentes adaptados a una menor capacidad operativa. Es decir, todo se resuelve con las mismas piezas, que se articulan con similares criterios, como un dispositivo mecánico de producción en serie, que podría desarmarse y reagrupar sus partes en otras disposiciones diferentes.⁷⁸⁰ Así, uno de los

[780]. Véase: MÜLLER, Luis. El edificio como experimento. Amancio Williams: tres hospitales y un sistema. En MONDRAGON, Hugo (ed.). Sudamérica Moderna. Objetos - edificios - territorios. Santiago de Chile : ARQ - PUC, 2015..

programas más técnicos que puede tocar resolver a un arquitecto, es tratado con una lógica que proviene desde el mundo de la técnica: una lógica de sistemas.

Las grandes "piezas" (o subsistemas) que lo componen son: la "barra" de internación o servicios internos, los servicios externos y los servicios generales, a las que se agregan elementos subsidiarios como viviendas, capilla, garages, etc. La internación funciona como eje al que se acoplan los servicios generales, externos y secundarios; cada uno de los subsistemas es resuelto en sí mismo con un funcionamiento interno ajustado a sus necesidades y dispuesto para su acople al sistema general.

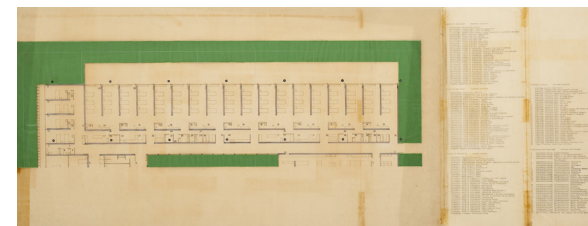
Servicios internos: el área de internación se organiza de manera lineal, como una barra recta y extensa que dispone de bandas paralelas; módulos de tres camas alineados / circulación interna / servicio de sala (apoyo de enfermeras, toilettes, vestuarios, etc. con circulación técnica técnica) / circulación pública. En un extremo se ubica un sector para enfermos aislados con su correspondiente apoyo técnico. Los módulos de tres camas se conectan en un sistema de peine con las unidades de apoyo que se repiten de tanto en tanto, con lo que mediante un sistema de puertas pivotantes podían sectorizarse agrupamientos distintos y generar zonas aisladas autoabastecidas en caso de manifestarse la necesidad.

Servicios externos: el funcionamiento de este sector, que recibe la afluencia de público y pacientes de manera continua y con un permanente recambio, se plantea con el ingreso con todo su frente principal hacia la "plaza interna", es decir, recibiendo la llegada desde el gran patio que es el corazón del edificio, un espacio público que presenta uno de sus lados abiertos hacia

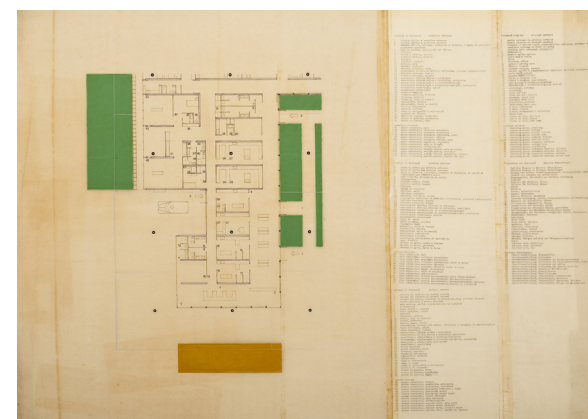
la calle que, al estar cubierto por el techo alto, actúa como un gran pórtico de acceso. En la cara posterior de este bloque, abierta hacia una calle, se propone el ingreso de emergencias, llegada de ambulancias y estacionamientos a cubierto. Organizado también en bandas paralelas (en este caso perpendiculares a la barra de servicios internos con la que se conecta por un extremo), ofrece un primer bloque que contiene el hall de acceso, recepción y espera, consultorios externos y sala de primeros auxilios, una circulación interna, y la dirección y administración haciendo de respaldo. Un segundo bloque, de acceso controlado y que actúa como articulación con los servicios externos, contiene los servicios de radiología, laboratorio y farmacias, y el grupo operatorio con sus quirófanos.

Servicios generales: en conexión directa se acopla a los servicios internos por la circulación general, conteniendo los servicios de lavadero, cocina, depósitos y despensa, dejando hacia el extremo opuesto los garages, caldera, usina eléctrica, la morgue y su laboratorio. Cada uno de los sectores de los servicios generales tiene accesibilidad vehicular garantizada y una playa de maniobras adecuada. Cada hospital contaba con usina propia, talleres de reparación de vehículos y equipamiento, entre otros servicios que aseguraban su autonomía.

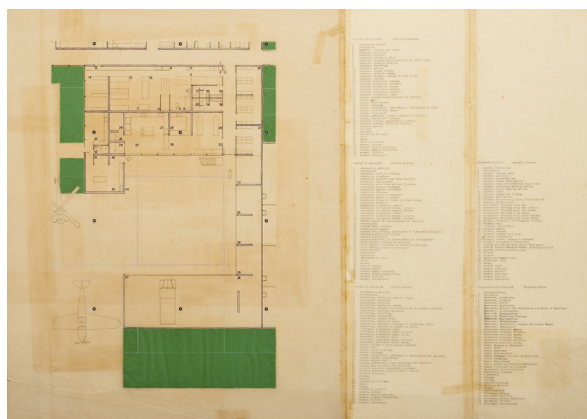
Anexos complementarios: una serie de unidades de viviendas para monjas y médicos residentes, con sus dormitorios y zonas comunes se organiza a espaldas de los servicios generales, ganando privacidad y relación con la calle. Del mismo modo, la capilla se encuentra aislada, como un pequeño volumen prismático que, como un satélite, se conecta a través de la circulación general de los servicios internos.



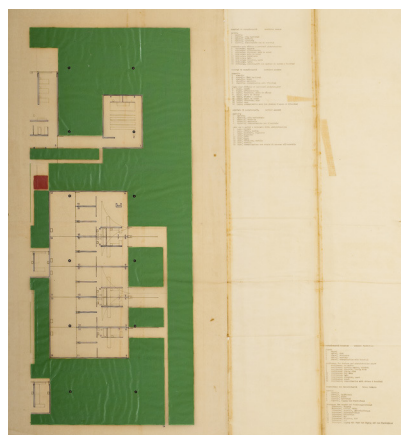
Sector "Servicios Internos" del Hospital de Mburucuyá..
Fuente: AAW.



Sector "Servicios Externos" y grupo operatorio del Hospital de Curuzú Cuatiá. Acceso público desde la plaza interior del hospital - acceso de personal y ambulancias desde el frente posterior. Fuente: AAW.



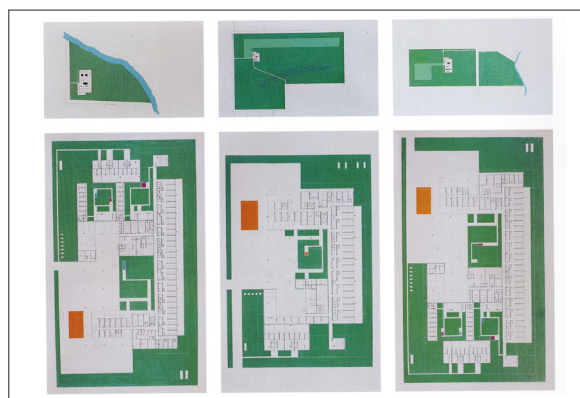
Sector "Servicios Generales" del Hospital de Curuzú Cuatiá". Ingresos desde la plaza interior, por dentro se conecta directamente con Servicios Internos a través de la circulación principal. Sector superior: lavadero, cocina, depósitos y despensa. Sector inferior: garage, caldera, usina eléctrica, morgue y laboratorio. Fuente AAW.



Anexos complementarios del Hospital de Curuzú Cuatiá": viviendas para médicos y capilla. Fuente AAW.



Anexos complementarios del Hospital de Curuzú Cuatiá": viviendas para monjas, nurses y enfermeras. Fuente AAW.



De izquierda a derecha: Esquina, Mburucuyá y Curuzú Cuatiá. Los tres hospitales obedecen a la misma lógica y se corresponden con un sistema. Los de Esquina y Curuzú Cuatiá son idénticos en tanto que el de Mburucuyá es similar al de Curuzú Cuatiá en una versión reducida. Fuente: AAW.

La organización, que es idéntica en los hospitales de Curuzú Cuatiá y Esquina, variando la disposición de la planta en una simetría especular para adaptar a la situación en los respectivos terrenos, presenta una superficie reducida en el caso de Mburucuyá, recortando el sector de internación en un tercio hacia el extremo de los servicios generales. En los tres casos, un núcleo de vital importancia para el funcionamiento lo constituye el patio central, una "plaza cívica" que oficia de expansión contenida y actúa como organizador de las circulaciones. Sin duda ese lugar sería vivido por los usuarios como una experiencia conocida, como parte de la vida cotidiana tradicional como lo identifican Wiener y Sert en relación con los modos de vida latinos:⁷⁸¹ "un salón al aire libre bajo el cielo tropical", donde se darían las esperas, se liberarían tensiones, se gestionaría la angustia o se festejarían las noticias de los partes médicos, y también para reunir grupos para realizar campañas de instrucción sanitaria en una escala adecuada para la socialización, en una relación equivalente a la que se establece entre las plazas y los poblados.

El resultado espacial y formal de los edificios se diferenciaba notablemente de los ejemplos arquitectónicos conocidos en materia de hospitales. En primer lugar, la cobertura a gran altura ofrecería un acontecimiento inusual en la geografía correntina, las formas onduladas de la silueta y la sucesión ritmada de columnas semejarían un bosque artificial, una foresta de hormigón. Por debajo de este manto ondeante el hospital desplegaba sus volúmenes con una aparente libertad, enredándose entre las columnas en una

[781]. WIENER, Paul Lester y SERT José Luis. Can patios make cities?. Op. Cit.

fórmula que luego sería habitual en los proyectos de Williams: "un techo alto debajo del cual pasan cosas".

La superficie rectangular delimitada por el techo alto impone una fuerte regularidad al resultado formal de los hospitales, generando una caja virtual de lados transparentes que contiene cajas menores dispuestas con una organización propia; con ello se logra una doble lectura de contraste entre un orden estricto y una aparente espontaneidad, una situación que, como proceso, simbólicamente puede asociarse con la simbiosis entre la traza de las ciudades hispanoamericanas y su desarrollo: una grilla que demarca el territorio y las construcciones que obedecen a sus propias circunstancias. Por su parte, la escala monumental del conjunto, que presenta una considerable altura en los accesos y desemboca en la plaza interior, estaba destinada a crear una situación memorable, una experiencia colectiva a escala de la comunidad como se reclamaba a la arquitectura desde los postulados de la *new monumentality*.

Mientras el techo alto define una fuerte identidad para el edificio, por debajo cada unidad funcional establece su propio perímetro, rectangular o cuadrado, acoplándose con las demás del modo más conveniente. Esta estrategia permite que, básicamente, estas unidades puedan utilizarse de diversos modos en distintas configuraciones, con lo que el sistema se torna flexible y adaptable. Una adecuada coordinación entre la modulación definida por las columnas que sostienen el techo elevado y la particular organización del edificio hospitalario propiamente dicho, resuelve el potencial conflicto entre ambos sistemas, que funcionan como dos capas superpuestas, independientes y a la vez vinculadas. De esta manera los hospitales podrían tener distintas

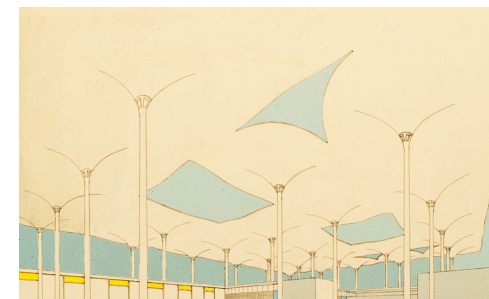
proporciones y relaciones de distribución, sin perder las referencias a un concepto general de proyecto que los incluye, es decir, identificando su pertenencia a una "familia" y a un modo de concebirla, es decir, haciendo manifiesta su participación en un sistema.

Si bien podemos coincidir con Liernur cuando dice que para Williams "la racionalidad era importante no como 'sistema' sino en tanto 'método'",⁷⁸² sería en relación con la concepción del proyecto como proceso autónomo, pero puesto a abordar los proyectos de los hospitales queda claro que la intención fue la de integrarlos, en conjunto y a las partes constitutivas de cada uno, en un sistema productivo que incluso podría haberse reproducido. Es precisamente la racionalidad del método lo que lo llevó a esa respuesta. El propio Williams lo hace explícito cuando expresa que "se propuso estudiar cada sector constitutivo del hospital como un elemento tipo que pudiera ser utilizado en los diferentes proyectos, variando solamente sus conexiones, tamaño o posición, pero sin sufrir otras modificaciones".⁷⁸³

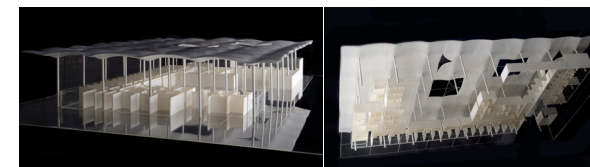
Con ello se abre una posibilidad que, aunque no haya sido planteada abiertamente por el arquitecto, resulta una lógica deducción: se estaba pensando en tres hospitales con destinos concretos, pero también se puede inferir que se pensaba en un sistema de proyectación y construcción de hospitales en abstracto, a partir de la definición de unidades funcionales modulares y sus combinatorias. De algún modo, sus propias palabras sugieren esa intención: "Este proyecto ha sido un ensayo a gran escala acerca de la

[782]. LIERNUR, Jorge F. Trazas de futuro. Op. cit. p. 230.

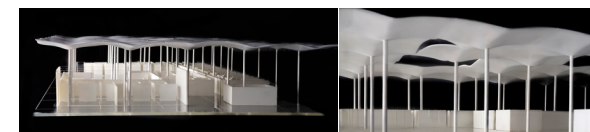
[783]. WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en la provincia de Corrientes. Nueva Visión (9). Op. Cit. p. 13



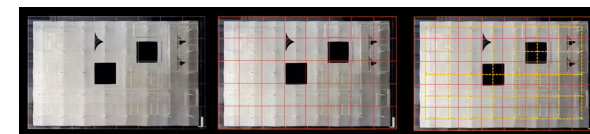
Vista de la plaza interna de los hospitales bajo la gran cubierta elevada. Dibujo de perspectiva Jacobo Saal, pintado por Helvidia Toscano de Saal. Fuente: AAW.



Maqueta (realizada con posterioridad) del hospital de Mburucuyá. Fuente: AAW



Maqueta (realizada con posterioridad) del hospital de Mburucuyá. Maqueta: AAW



Imágenes de la maqueta desde el fondo transparente que permite superponer la doble trama modular que ordena el trazado: en rojo la que corresponde al perímetro de los módulos de cubierta y en amarillo la que coincide con la disposición de las columnas. Maqueta: AAW.

manera en que puede encararse el estudio de un problema arquitectónico con la ayuda de un intenso trabajo científico funcional e integral."⁷⁸⁴

A partir de esa línea deductiva las posibilidades que se abren son múltiples, pero fundamentalmente permitirían suponer un paso más y, como consecuencia de la modulación establecida por el proyecto, avanzar hacia la estandarización, serialización y prefabricación de los componentes constructivos.

A mediados del siglo pasado la industria de la construcción en Argentina no estaba en condiciones de asumir tal desafío, los métodos constructivos en gran medida seguían siendo tradicionales con mínima incorporación de algunos elementos industrializados. Por entonces, para la Argentina la prefabricación en arquitectura era una perspectiva lejana que comenzaba a hacerse notar en el horizonte de la posguerra, a través de las revistas norteamericanas. En este contexto, los hospitales proyectados por Williams fueron pensados desde una situación intermedia, sin alcanzar plenamente la instancia de proponer una construcción industrializada, aunque por la lógica del proyecto el siguiente paso hubiese sido posible.

[784]. *Ibíd.* p. 17

130 kilogramos de papel

¿Cuánto pesa una ilusión? Si esa pregunta absurda hiciera lugar a una respuesta, probablemente Williams la habría dado en una carta fechada el 18 de julio 1951, en la que con la frase citada comentaba a Clive Entwistle el acto de entrega definitiva de los proyectos que, durante años, le ocuparon tiempo, energía y recursos: "El 5 de julio he proporcionado al Ministerio de Salud Pública 130 kg de planos y documentación para la licitación de los tres hospitales".⁷⁸⁵

Si a ello se suma que, según telegrama enviado a Benjamín Serrano, se decía "el catorce de mayo entregué la primera serie de planos etcétera",⁷⁸⁶ es evidente que el volumen de información aportado se correspondía con el perfeccionismo del arquitecto en detallar absolutamente todo y resolverlo al extremo. A pesar de ello es muy poco lo que luego se conoció de esos proyectos: las plantas, los cortes, las muy publicadas perspectivas y algunas vistas, a lo que se le suma información sobre las bóvedas cáscara como motivo particular, y no mucho más que eso. En realidad, más allá del reconocimiento y una alta valoración generalizada, los proyectos de los hospitales han sido poco atendidos por la historia de la arquitectura, que se basó en los escasos materiales conocidos, unas representaciones que remiten más a la manifestación de ideas que a una obra posible de ser construida. Sin embargo, la contundencia de la documentación elabo-

[785]. Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 18 de julio de 1951. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[786]. Correspondencia de Amancio Williams a Benjamín Serrano (Delegación Salud Pública Corrientes). Buenos Aires, 17 de mayo de 1951. AAW - Caja Salud HE. [Borrador para telegrama, manuscrito].

rada propone lo contrario, invita a tomar dimensión de la real factibilidad de la propuesta, que así adquiere sustancia y densidad material.

Aparte de las bóvedas cáscara, que tendrán una detallada documentación para su ejecución en hormigón armado, las partes bajas, es decir, el programa funcional de los hospitales, presentan las siguientes especificaciones técnicas: esqueleto de hormigón armado (vigas de encadenado de fundación, columnas, vigas de arriostramiento y encadenado); muros portantes de bloques de cemento de 20 cm de espesor, con tabiquería de bloques de 12 cm de espesor; losas de techos de bloques prefabricados.

Los planos completos de las instalaciones eléctricas, termomecánicas y sanitarias muestran un acabado nivel de detalle, con la resolución de cada sector y del conjunto como unidad autosuficiente, ya que contaba con su propio equipo de generación de electricidad.

En lo que hace a terminaciones: los pisos de los sectores externos y las viviendas para las monjas serían resueltos en losas de hormigón, las circulaciones externas con alisado de cemento, los pisos interiores en granítico de 20 x 20 cm pulido y encerado; revestimientos de azulejos; cielorrasos aplicado de yeso y a la cal según jerarquía de los ambientes; revoques a la cal, común y terminación al fieltro siguiendo el mismo criterio; pinturas a la tiza y cola (pulidas en determinados sectores) o al aceite según se especifica en la planilla de locales. Las escaleras serían realizadas en reconstituido granítico hecho en obra.

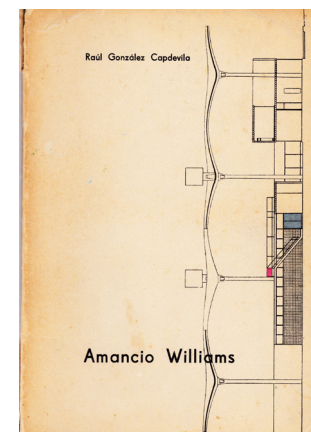
Las carpinterías, en marco de perfiles de hierro y chapas plegadas, con hojas de placa de madera en interiores; también como se encontraba desarrollado al

detalle todo el mobiliario y equipamiento a la medida de cada situación. Williams llegó a solicitar autorización a Le Corbusier para reproducir, mediante el pago de un derecho de autor, algunos de sus diseños de muebles de caño, con los que pensaba equipar oficinas y consultorios.

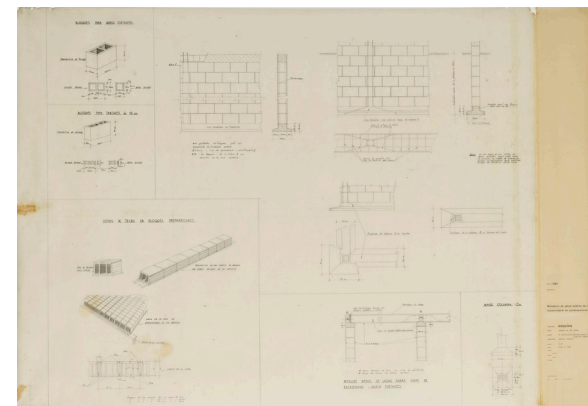
En grandes sectores como los consultorios externos, circulaciones, cocina y otros, se propone iluminación cenital por medio de paneles rectangulares de "perspex"⁷⁸⁷ (algunos de ellos practicables para ventilación), en cuyo diseño en cuanto a la gama cromática participó la artista plástica Lidy Prati. En este caso se proponía un material de absoluta modernidad, el acrílico (perspex era una marca comercial con la que se lo denominaba genéricamente), que se había comenzado a producir para reemplazo del vidrio en 1936 y había tenido un rol importante en la segunda guerra mundial en las carlingas de aviones, dejando demostrada su seguridad, lo que lo hizo confiable para su aplicación en la industria de la construcción donde su uso se fue generalizando en la posguerra.

En cada uno de los hospitales, según su orientación y disposición en el terreno se realizó un exhaustivo análisis de asoleamiento, comprobando las sombras proyectadas y la penetración de los rayos solares en distintas épocas del año y horas del día, para verificar que la iluminación sea la deseada y el "medio clima" generado produzca los niveles de confort buscados. Si bien esos planos no integran el legajo técnico entregado, fueron determinantes para decidir la ubicación

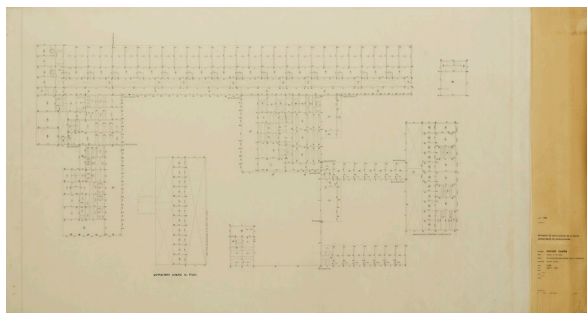
[787]. Nota: Perspex era una marca comercial de Imperial Chemical Industries, empresa química británica que comenzó a fabricar láminas de acrílico como sustituto de vidrios de seguridad en 1936.



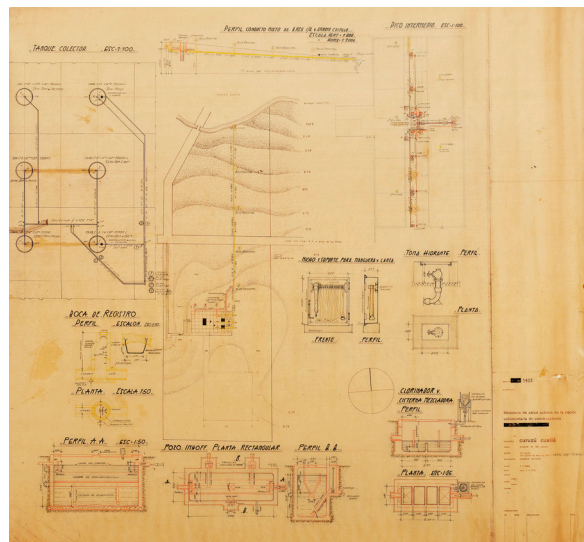
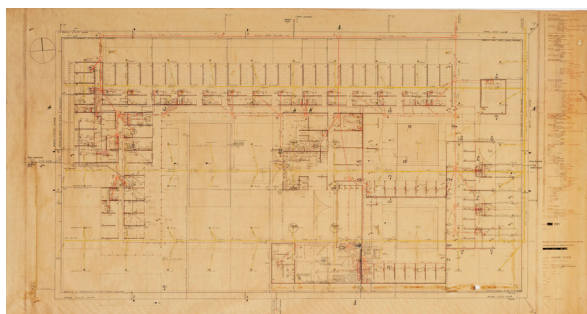
Detalle del corte de los hospitales ilustrando la tapa del libro de Raúl González Capdevila publicado por el IAA en 1955, siendo éste el primer trabajo que compendia obra de la primera década profesional de Williams y el que hasta la fecha aún facilita la mayor información gráfica publicada sobre esos proyectos.



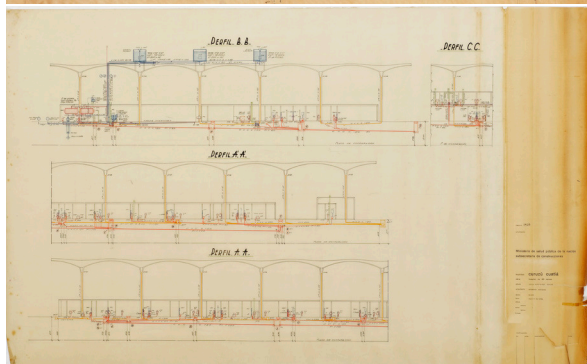
Plano de detalles de estructuras de vigas de fundación, losas, muros y tabiques para ser construidos con elementos prefabricados. Fuente: AAW.



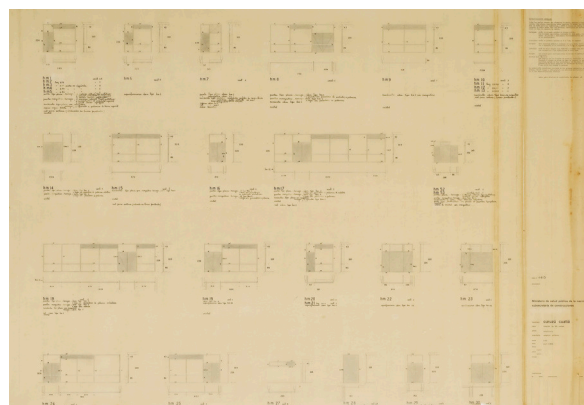
Plano de estructuras (vigas y losas). Fuente: AAW.



Plano de instalaciones de equipamiento contra incendios del hospital de Curuzú Cuatiá. Fuente: AAW.



Planta y corte de instalaciones sanitarias del hospital de Curuzú Cuatiá. Fuente: AAW.



Plano de aberturas. Hospital de Curuzú Cuatiá. Fuente: AAW.

de las partes abiertas del techo alto. Como objeto de estudio, los posibles resultados del proyecto respecto del confort ambiental, en años recientes, fueron puestos a prueba y verificación por un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de La Plata con métodos científicos actuales. Luego de ensayos teóricos y sometiendo maquetas a escala a pruebas en heliodón y en túnel de viento, concluyeron:

En el caso del Hospital "Mburucuyá", provincia de Misiones (sic), latitud $28^{\circ} 01'$, el proyecto responde correctamente a la condición climática de la región (muy cálida). Las estrategias de sombreado y ventilación a partir de la utilización de un doble techo rigieron los lineamientos del proyecto cuidando los requerimientos funcionales de los espacios cerrados, así también como los abiertos. El proyecto asegura con su techo superior una protección solar generalizada minimizando las cargas térmicas propias (por su reducido espesor) y las del complejo hospitalario. Se asegura una iluminación indirecta en el complejo, con la inclusión de focos cenitales, y una iluminación directa en el período invernal en los sectores de internación, evidenciando la inclusión de los conceptos higienistas de la época. Su emplazamiento en función de los vientos predominantes y la disposición del doble techo con calados parciales permitieron una ventilación adecuada. Los ensayos visuales en el túnel de viento verifican significativas corrientes en el espacio conformado entre ambos techos con eventuales efectos de succión provocados por los calados genera-

dos en las bóvedas coincidentes con los espacios abiertos del complejo hospitalario.⁷⁸⁸

La cantidad de planos presentados era importante. Como detalle que muestra el grado de organización del equipo de trabajo, se puede constatar que gran parte de la planimetría, en la que mucha información es idéntica y se repite, las láminas originales en "papel vegetal" (transparente para reproducción de copias) se compone de dos partes: una mayor que es el objeto del plano con sus dibujos correspondientes, y otra menor ubicada en el lateral derecho y pegada con cinta transparente, que contiene las especificaciones técnicas, referencias, etc., la que, siendo del mismo papel que el resto presenta las leyendas mecanografiadas, que en muchos casos resultan ser de gran cantidad y extensión. De ese modo se agilizaba el trabajo y se podían reproducir fácilmente esos aspectos de la documentación, sistematizando los procesos.

Con la información aportada, los hospitales estaban prontos para licitar y construir, como lo demuestra el cómputo y presupuesto que integraba la presentación. Poniendo atención en un caso, por ejemplo el de Curuzú Cuatiá (90 camas), se puede saber que el costo total del edificio ascendía a la suma de m\$ⁿ 9.770.575,49 al que al agregarle caminos y patios de hormigón armado (m\$ⁿ 354.727,50) y alambrados (m\$ⁿ 33.200,00) daba un total de m\$ⁿ 10.158.502,99 (cifras totales de una sumatoria de ítems de cada rubro, con sus valores por unidad y multiplicados por cantidad).⁷⁸⁹

[788]. ROSENFELD, E.; SAN JUAN, G. et al.: Edificios protobioclimáticos en la Argentina: tres ejemplos relevantes. En *Ambiente Construido* (vol. 7, núm. 3):7-21. Porto Alegre, julio, sept. 2007. p 20.

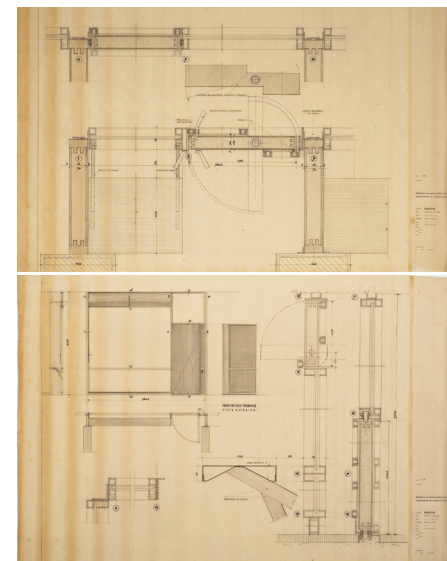
[789]. AAW. Carpeta de presupuestos "3 hospitales".

Desagregando el presupuesto se constata que las bóvedas cáscara costarían m\$ⁿ 818.400; las columnas con sus bases para sostener las cáscaras m\$ⁿ 342.000, la pintura ("dos caras y columnas del techo alto en el exterior con pintura tipo 'igoll p' o similar") m\$ⁿ 65.190,93 y la fabricación de los "encofrados en fierro-cemento" para ejecutarlas agregaba m\$ⁿ 54.000. Al realizar la suma de estas cifras, se concluye que el techo alto implicaba el importe de m\$ⁿ 1.279.590,33.-

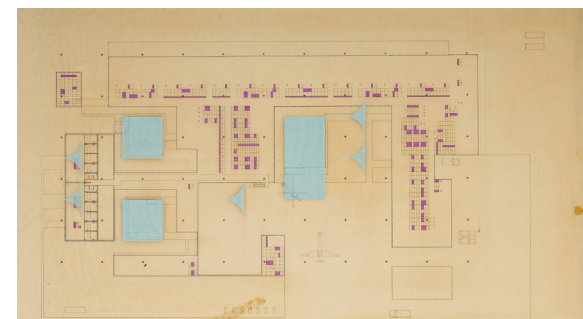
Considerando sólo el importe correspondiente al edificio (m\$ⁿ 9.770.575,49), se deduce entonces que la realización de la doble cubierta incidía en un 13% en el presupuesto, aunque afinando los cálculos se llegaría a una cifra algo menor, ya que habría que considerar que su presencia llevaría a una reducción de costos en aislaciones térmicas e hidrófugas en la cubierta inferior, que estaría protegida.

Además de lo correspondiente a la obra de arquitectura, se entrega el presupuesto del equipamiento, mobiliario, iluminación, cartelería dentro y fuera del edificio, accesorios para la capilla y un minucioso punteo de elementos que incluye hasta los aspectos simbólicos (mástil de bandera y escudo nacional), lo que permite afirmar que los hospitales estaban en condiciones para ser llamados a licitación.

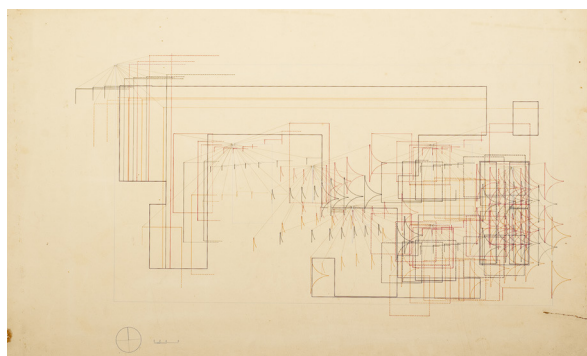
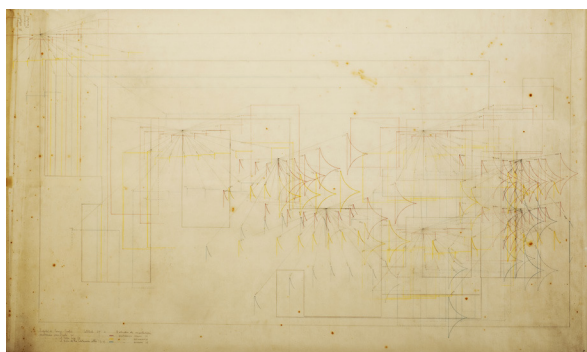
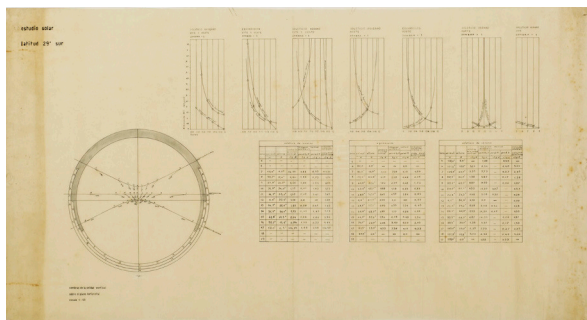
No se puede determinar con certeza cuales fueron las causas para que eso nunca sucediera. Se puede especular con que finalmente la propuesta, tan alejada de los gustos del ministro Carrillo, haya sobrepasado su capacidad de asimilación, que por motivos de celos profesionales haya sido postergada por los equipos técnicos del ministerio, que, como argumentó uno de los últimos discípulos de Williams, se sospechaba que



Planos de detalles de carpintería. Hospital de Esquina. Fuente: AAW.



Planta de claraboyas y lucernarios cenitales del hospital de Curuzú Cuatiá. En un plano similar del hospital de Mburucuyá se lee: "este estudio ha sido realizado en base a la medida de perspex de 152 x 122 mm, ya sea entero o por la mitad (76 x 122 mm), con la excepción de la zona de internación donde se utilizó la medida 182 x 122 mm. Fuente: AAW.



Estudios solares para latitud 29° sur y proyección de rayos solares en distintas épocas del año. Fuente: AAW.

hubo una demora desmedida en la entrega de los proyectos (cuestión que mediante la investigación de las fechas correspondientes se puede demostrar que no fue así, al menos en la parte de responsabilidad que incumbe al arquitecto),⁷⁹⁰ o que la incidencia del techo alto en el presupuesto hubiera resultado excesiva e inaceptable. Esas como tantas otras especulaciones resultan inconducentes, no hay una explicación documentada que permita una conclusión válida.

De hecho, los proyectos fueron reducidos en su costo al menos cinco veces durante 1951, cada vez recortando y limitando algunos aspectos secundarios pero que iban mermando equipamiento y calidad de obra. Ese año se presentaron presupuestos con fecha 5 de julio, 24 de julio, 29 de octubre, 5 de noviembre y 27 de noviembre, oportunidad en que el hospital de Curuzú Cuatiá llegó a dimensionarse en m\$N 8.606.103,01, es decir, con una reducción de un 15% sobre la cifra inicial, y en la misma proporción los dos restantes.

La correspondencia entre Williams y Serrano, su interlocutor en Corrientes, venía dejando traslucir que la situación interna del ministerio no auguraba buenos resultados. El arquitecto, que venía trabajando sin percibir honorarios desde 1947 cuando empezó como consultor, recibía estos comentarios por parte del delegado:

Mire Williams; no cuente con los pesos que hoy le dan, pues no le darán más que el escamochito de la desorganización. Cuente mejor con su buena voluntad —con su espíritu de lucha que es parecido al mío— con su temperamento patriótico y con su probada honestidad.

[790]. Entrevista mantenida con Claudio Vekstein, último colaborador de Amancio Williams. Santa Fe, 6 de septiembre de 2011.

Yo no quiero ya tratar con esa gente, pero le aseguro que es a Vd. al único a quien escribo y escribo largamente porque lo sé sincero y bondadoso y más que nada le sé patriota.⁷⁹¹

Las disputas internas en la burocracia estatal y las rencillas propias del poder político empezaban a debilitar al ministro, como relataba Williams a Cecilio Morales, quien estaba en Estados Unidos cumpliendo funciones en la ONU: "Carrillo sigue al frente de S.P. después de una fuerte lucha contra García, me alegra de que usted no haya estado aquí pues se hubiera visto envuelto en disgustos."⁷⁹²

Está visto que hacia 1951 la capacidad de maniobra de Carrillo ya estaba limitada por la doble tenaza de la Fundación Eva Perón y los sindicatos, al punto de negociar con la fundación algunas acciones conjuntas menores, con el propósito de mantenerse cercano a los círculos de decisión.⁷⁹³ Sin duda, Williams había entregado su trabajo en pleno declive de quien había sido su principal cliente.

Al menos, casi como consuelo, le comentaría a Cecilio Morales un año después:

Pude cobrar por fin el pago de S.P. por los proyectos y aunque los honorarios se vieron muy reducidos por la disminución del presupuesto real,

[791]. Correspondencia del Dr. Osvaldo Benjamín Serrano (Delegado Nacional de Salud Pública en Corrientes) al arquitecto Amancio Williams. Corrientes, 25 de enero de 1950. AAW - Caja Salud HR.

[792]. Correspondencia de Amancio Williams a Cecilio Morales, Buenos Aires, 13 de junio de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[793]. Véase: RAMACCIOTTI, Karina. *La política sanitaria del peronismo*. Op. Cit.

puedo pagar todas mis deudas, ocasionadas por los 5 años de labor, y creo que me quedará para vivir y sostener el estudio durante año y medio y quizás poder hacer un viaje a los E.E.U.U., para mí esto es extraordinario significa raya y cuenta nueva, los hospitales no sé si se harán, dependen mucho de los cambios y de la nueva situación.⁷⁹⁴

Seguramente el resarcimiento económico nunca compensaría la frustración de no ver construidos esos hospitales y Williams empezó una nueva batalla; aún en 1954 le escribía a su amigo César Jannello diciendo: "yo estoy muy atorado pues estoy trabajando en salvar los hospitales que me han costado un esfuerzo descomunal,⁷⁹⁵ mientras que a su cuñado Gabriel Gálvez Bunge le relataba:

Los hospitales de Corrientes que debieron empezarse en 1951 y que ya deberían estar terminados siguen atrancados, S. P. ha sacado 3 decretos durante este año para comenzarlos pero fueron bombeados en "asuntos técnicos". Carrillo que es un hinchazo quiso hacerme una sorpresa y sin que yo tuviera la menor idea me ha dado el "centro sanitario de Mar del Plata pero hay un pequeño detalle: no hay plata para el terreno ni para la obra ni para el proyecto. Creo que estarás conmigo que es cosa de locos, y mientras tanto se me pasan los años sin hacer nada.⁷⁹⁶

[794]. Correspondencia de Amancio Williams a Cecilio Morales, Buenos Aires, 14 de mayo de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[795]. Correspondencia de Amancio Williams a César Jannello (Mendoza). Buenos Aires, 21 de octubre de 1954. AAW - GE Carpeta 3 (1954-1957).

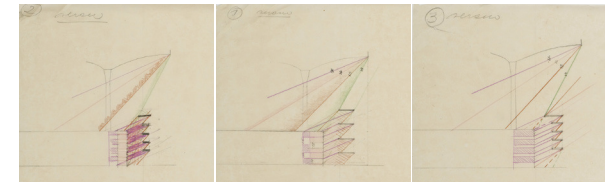
[796]. Correspondencia de Amancio Williams a Gabriel Gálvez Bunge [U.S.A.]. Tigre, 29 de junio de 1954. AAW - GE Carpeta 3 (1954-1957).

Williams al escribir esa carta no sabía (aunque probablemente lo intuía) que Carrillo ya no estaba en condiciones de ofrecer ni un "centro sanitario en Mar del Plata" ni mucho menos, seguramente ya estaba considerando la renuncia que presentaría al mes siguiente, julio de 1954, clausurando así definitivamente las posibilidades de realización de los hospitales de Corrientes.

Los proyectos de Williams seguramente habrían causado cierta conmoción en el ámbito arquitectónico, entre aquellos colegas que trabajaron en el estudio y los que alcanzaron a conocerlos. En 1957, ya pasados dos años del derrocamiento de Perón y con una situación política trastocada, el arquitecto haría público un intento más para promover su construcción. A casi una década del inicio de los proyectos, en el número 9 de Nueva Visión reseñaba el derrotero seguido y apelaba al gesto de una decisión política, ahora de la autodenominada "Revolución Libertadora":

Los estudios, iniciados en 1947, fueron aprobados y continuados en 1951 y continuaron en 1954. Sería sumamente importante, por la calidad del aporte que representan para el desarrollo de la arquitectura hospitalaria, no sólo en el plano nacional, sino también en el internacional, que el Ministerio de Salud Pública autorizara sin más dilaciones el comienzo de las obras, que se encuentran aprobadas desde 1955.⁷⁹⁷

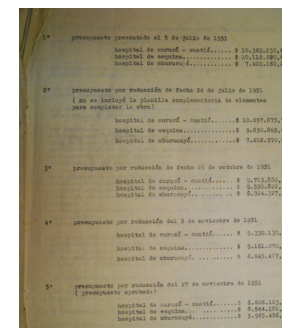
[797]. WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en la provincia de Corrientes. *Nueva Visión* (9): 12-19. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957. p.17



Estudios de incidencia de los rayos solares en verano a distintas horas del día, actuando como protección el techo alto y parasoles horizontales. Fuente: AAW.



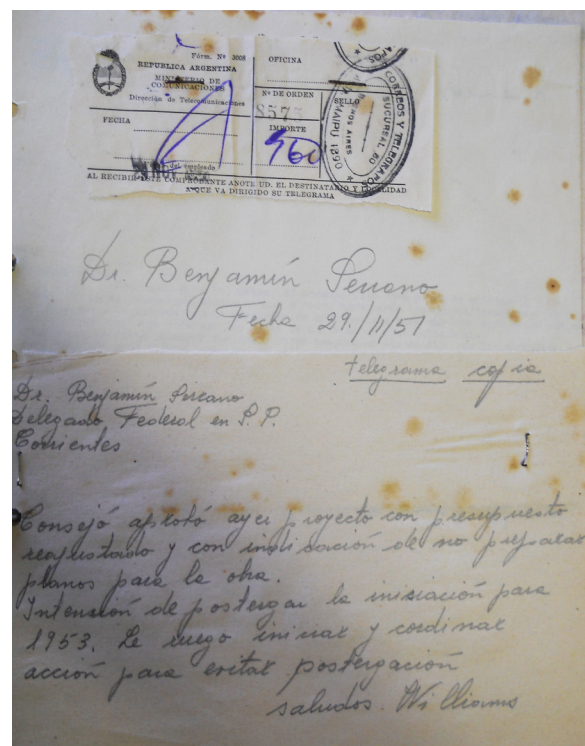
Detalle de rótulos con leyendas mecanografiadas para adherir a los planos. Fuente: AAW.



Plano de aberturas. Hospital de Curuzú Cuatiá. Fuente: AAW.



Presentación de "Tres hospitales en la provincia de Corrientes" (pp. 12-13) en nueva visión núm. 9, 1957 (pp. 12 a 19).



Copia de telegrama enviado por Williams a Benjamín Serrano, Delegado del MSPN en Corrientes. Fechado el 29 de noviembre de 1951, dice: "Consejo aprobó ayer proyecto con presupuesto ajustado y con indicación de no preparar planos para la obra. Intención de postergar la iniciación para 1953. Le ruego iniciar y coordinar acción para evitar postergación". Fuente: AAW.

Con estas palabras comenzaba a cerrarse un capítulo de la intensa y rica experiencia que transitó la cultura arquitectónica argentina a mediados del siglo XX poniendo en evidencia, una vez más, las siempre complejas y dificultosas relaciones entre la arquitectura y la política. Los proyectos de tres hospitales que podrían haber significado un punto de referencia en el mapa de la cultura arquitectónica en Argentina, y colocar una pica en un sitio encumbrado de la producción internacional, fueron resumidos en unas páginas del libro de Raúl González Capdevila⁷⁹⁸ en 1955 y, un par de años después, en *nueva visión*, para ir quedando reducidos a una ilusión desvanecida y ciento treinta kilos de papel con destino incierto.

[798]. GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. Amancio Williams. Op. Cit. p. 30-36 / 64-75

"Una nueva unidad estructural"

Con ese título Amancio Williams había presentado las estructuras de los "techos altos" de los hospitales en el número cinco de *nueva visión*,⁷⁹⁹ tres años después de haber entregado al MSPN los pliegos para licitación de los hospitales.

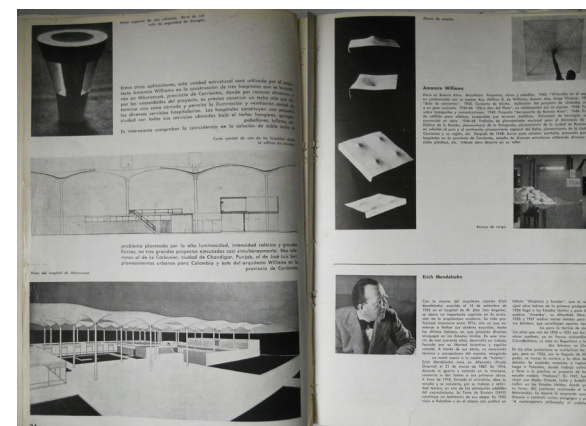
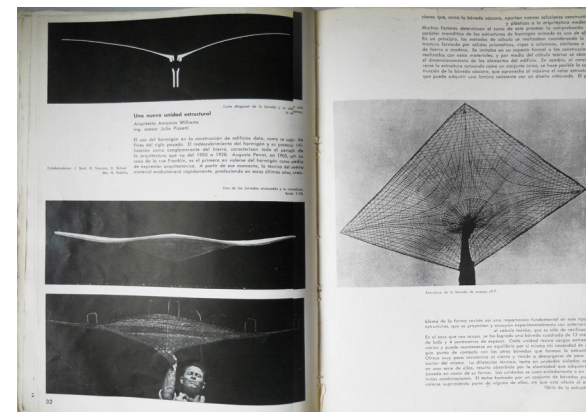
La definición del objeto básico, la bóveda cáscara que puede funcionar tanto aislada y autónoma como vinculada y agrupada, tuvo un prolongado y laborioso proceso de desarrollo que involucró cuestiones formales, materiales, constructivas, estéticas y de cálculo a lo largo de años de refinamiento para cada una de sus partes.

Se trata de un elemento complejo: una estructura tridimensional que cubre un módulo mediante una superficie de doble curvatura, resolviendo la transición entre la forma cuadrada del perímetro y el círculo central que coincide con la llegada de la columna de sección circular que la sostiene, y por la cual se efectúa la descarga de las aguas pluviales. Al acoplarse por los bordes se produce una superficie continua, a la que se pueden quitar módulos o segmentos para dar luz natural donde sea requerida.

La dificultad de definir con precisión la geometría que da forma a la cubierta queda expresada en la definición que Williams ensaya para la memoria descriptiva de las estructuras: "la superficie de doble curvatura que constituye la cáscara puede con buena aproximación considerarse como una superficie de rotación que degenera en una superficie de elementos alabea-

dos de paraboloides hiperboloides".⁸⁰⁰ En la combinación de diferentes matrices geométricas radica no solo la complicación para su clasificación formal sino también (lo que es más importante) para su cálculo estructural. Además, y justo es reconocerlo, reside allí su singularidad, que la aleja de todos los diseños de este tipo que se hicieron en el mundo y la dota de una particular belleza y elegancia.

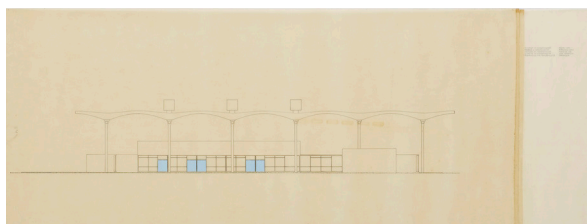
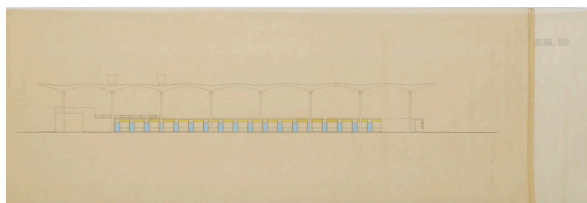
La silueta de borde en vista lateral dibuja una sinuosa doble curva y contracurva en una línea que, fuera de contexto, podría atribuirse a un esteticismo purista. Sin embargo no se trata de un recurso formal sino netamente estructural: en la forma radica su fuerza. Por ello esa sinusoide fue objeto de minuciosos estudios, que fueron determinando la diferencia de altura entre las crestas y el valle para las distintas dimensiones de las cáscaras propuestas, que iban de los 9 a los 13 m de lado. La correspondencia entre el perfil adoptado y su capacidad resistente resultó de aproximaciones teóricas tanto como de ensayos de carga con modelos a escala, hasta alcanzar la óptima relación entre forma y resistencia. La lámina de hormigón que conforma la superficie en su borde presenta un espesor de aproximadamente 4 cm, lo que en las vistas en que queda expuesta esta situación y con la ondulación continua de las formas acopladas en serie, producen un efecto de ligereza y dinamismo inusual para una estructura de tal tamaño.



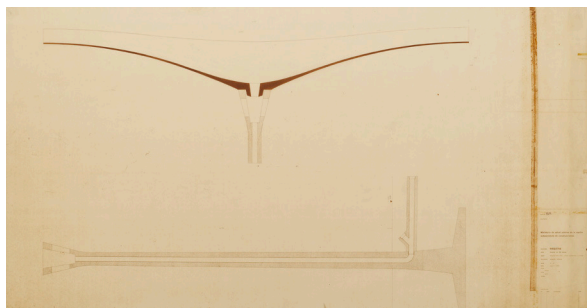
Amancio Williams. "Una nueva unidad estructural", presentación de las bóvedas cáscara en *nueva visión* núm. 5, 1954. pp. 32 a 35.

[799]. WILLIAMS, Amancio (asesor PIZZETI, Julio). Una nueva unidad estructural. *nueva visión* (5): 32-35. Buenos Aires, 1954.

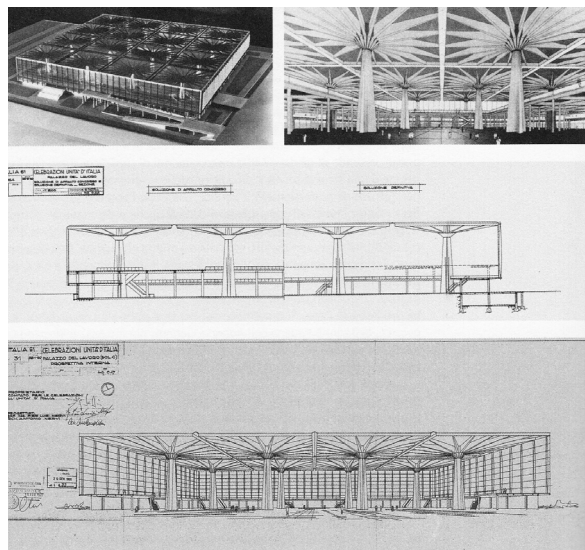
[800]. WILLIAMS, Amancio. *Estructura de hormigón armado. Memoria descriptiva y especificaciones*. Buenos Aires, s/f. Mecanografiado. AAW Carpeta Salud.



Vistas este y norte del hospital de Mburucuyá. Fuente: AAW.



Plano de corte de la cáscara por su diagonal y estructura de la columna. Fuente: AAW.



Pier Luigi Nervi, "Palazzo del Lavoro", Torino (1948-1949). Maqueta, perspectivas, corte. Fuente: BIANCHINO, Gloria y COSTI, Dario (Orgs.). *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*. Milano : Skira editore, 2012. p. 136.



Eduardo Torroja, cúpula del Mercado de Abastos de Algeciras (1933). Fuente: TORROJA CAVANILLAS, José A. Eduardo Torroja. *Revista I.T.* (79): 90-103, p. 99.

Helvidia Toscano y Jacobo Saal relataban el proceso de trabajo para determinar la forma:

Diseñada una posible armadura, debían entonces realizarse los ensayos para verificar que todas las partes de la bóveda trabajaran a tracción únicamente, ya que el espesor asignado de 4 cm en la parte más fina, no daba resistencia para el trabajo a compresión.

Faltaba aún determinar un proceso de cálculo que permitiera definir, para cada punto de la bóveda la altura que le correspondía respecto del plano horizontal que pasa por la base.

Se pensó entonces en tomar la diferencia de altura entre los dos cortes, el diagonal y el transversal, como alturas máxima y mínima de sinusoides de revolución, lo que permitió definir la cota de cualquier punto.⁸⁰¹

A partir de los ensayos de carga sobre modelos, se detectaron sectores próximos a los ángulos en los que aún aparecían esfuerzos de compresión, por lo que:

Realizando una investigación de los resultados, Williams llegó a la conclusión de que el problema radicaba en el peralte de la bóveda: 1,83 metros no era suficiente para lograr el correcto trabajo por forma, con lo que rehicieron los dibujos, llevando dicho peralte a 2,26 metros —Amancio trabajaba siempre con las medidas del Modulor de Le Corbusier—.⁸⁰²

[801]. TOSCANO de SAAL, Helvidia y SAAL, Jacobo. Las bóvedas cáscara. Amancio Williams, Pabellón Bunge y Born. *Revista 3* (9) : 14-15. Buenos Aires, SynTaxis, 1998. p. 14-15.

[802]. Idem.

Si bien por ese tiempo en distintas partes del mundo se experimentaba con estructuras de hormigón armado en diversos modos (Pier Luigi Nervi entre 1948 y 1949 construía el Centro de Exposiciones en Turín, desarrollando sus experimentaciones en estructuras reticulares y prefabricados, Le Corbusier con la Unidad de Habitación en Marsella en 1946 iniciaba un camino que a partir de 1953 se ampliaba en Chandigarh), para el caso de estas estructuras de Williams una mayor relación se podría suponer con el antecedente relativamente reciente de la obra de Frank Lloyd Wright, con el edificio para la Johnson Wax Co. (Racine – Wisconsin (1936-1939); aunque revisándolo con detenimiento, se advierte una lógica estructural diferente (columnas que sostienen losas circulares). Por ello tal vez resultaría más conveniente prestar atención a aquellos que procuraban resolver la condición de resistencia por forma, en superficies laminares y en ocasiones con doble curvatura: Eduardo Torroja (Mercado de Abastos de Algeciras, 1933 e Hipódromo de la Zarzuela en Madrid, 1935, obras en las que inició el método de modelos a escala para el estudio estructural), Oscar Niemeyer (Iglesia de San Francisco en Pampulha, Belo Horizonte, 1942-1944), Eero Saarinen (Kresge Auditorium, Cambridge, Massachusetts, 1950), Félix Candela (Pabellón de Rayos Cósmicos en la Ciudad Universitaria de la UNAM, México DF, 1951 – Iglesia de la Medalla Milagrosa, México DF, 1953).

Está visto que el desarrollo de este tipo de estructuras de "resistencia por forma", y en particular aquellas que racionalizaron su ejecución a partir de trazados basados en la traslación de líneas rectas que se desplazan en movimientos de giro en el espacio (dando lugar a las llamadas "superficies regladas") tuvo su impulso más

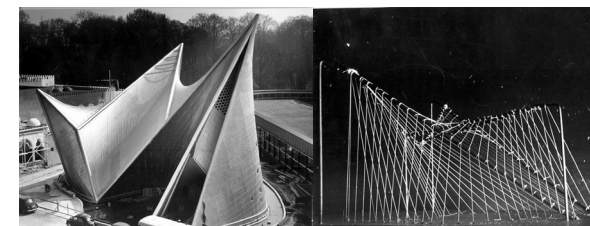
firme a partir de la segunda mitad de la década de 1950. Robin Evans plantea muy bien esta situación cuando analiza la relación entre forma y cálculo estructural en dos obras de Le Corbusier: Ronchamp (1950-1955) que presenta planos curvos decididos con libertad, y el Pabellón Philips (1958, con Iannis Xenakis) definido mediante superficies regladas, para ponerlos en comparación con los trabajos de Félix Candela:

Las superficies regladas eran comunes en la ingeniería aeronáutica, naval y civil. Desde la década de 1930 habían aparecido en la arquitectura moderna en la forma fácilmente reconocible de "sillas de montar" de paraboloides hiperbólicos. Como tales, eran símbolos del avance tecnológico, insignias de la contemporaneidad.

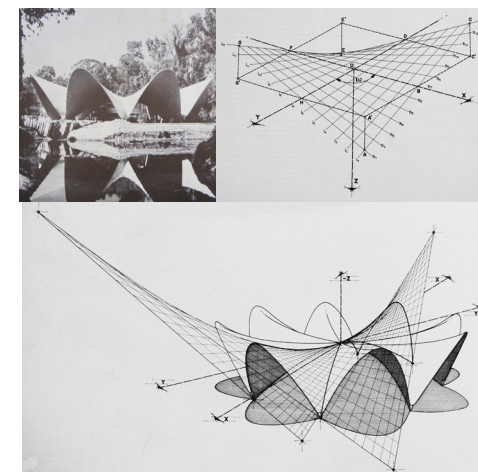
En ciertas manos, demostraron el triunfo de una nueva belleza arquitectónica, basada en el cálculo y trascendiendo los sueños agotados del arte; el tipo de cosas sobre las que Le Corbusier tanto solía escribir.

Pero Le Corbusier postergó la explotación de la superficie reglada hasta que su aventura amorosa con la tecnología terminó, y luego, cuando la usó, no se preocupó de exhibirla como una insignia ni la utilizó de la misma manera que la utilizaron los ingenieros, o por las mismas razones por las que ellos lo hicieron.

Félix Candela, cuyas gráciles estructuras de cáscara delgada se estaban conociendo en Europa durante la década de 1950, descartaba todas las superficies excepto el paraboloide hiperbólico, que era la única superficie compuesta que podía calcularse fácilmente. Las tensiones en el ca-



Le Corbusier (colaboración con Iannis Xenakis). Pabellón Philips en la Exposición Universal de Bruselas, 1958. En el modelo realizado con barras metálicas se aprecia la construcción de la forma a partir de líneas rectas que configuran superficies de parábolas hiperbólicas. Fuente: Fundación Le Corbusier, acceso digital: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>



Félix Candela, Restaurante "Los Manantiales" (Diseño arquitectónico Joaquín y Fernando Álvarez Ordóñez). Xochimilco (México, 1957-1958). En el dibujo de la estructura se destaca la forma de la sección de paraboloide hiperbólico que constituye la unidad generadora, en tanto que en el diagrama se muestra la construcción de la curvatura en el espacio a partir de líneas rectas, generando una superficie reglada. Fuente: FABER, Colin. *Candela: The shell builder*. New York: Reinhold, 1963. pp. 198-194-227.



Amancio Williams. Modelo de prueba de la pieza de unión entre la columna y la bóveda cáscara, resultado final que nunca fue aplicado. *nueva visión* núm. 5 (1954) p. 34



Progresivo refinamiento de la pieza de unión entre columna y cáscara. Fuente: AAW.

parazón podrían analizarse; su comportamiento estructural era por lo tanto predecible: "Esta es su justificación real y mucho más válida que la belleza de su forma", escribió en 1958.⁸⁰³

Siguiendo con este razonamiento, podríamos considerar que Williams —que había empezado su exploración sobre las cáscaras cuando apenas se iniciaban estas aventuras estructurales en el mundo— quedaría más próximo a la posición de Le Corbusier, definiendo la forma por aproximación creativa, que de la de Félix Candela, que se aferró a un tipo estructural simple, fácilmente predecible, calculable y relativamente sencillo de construir (y si a ello se le suma una mano de obra muy barata, como la que obtenía Candela en México, la ecuación resultaba muy favorable). Las superficies regladas tienen la ventaja de la relativa facilidad de ejecución del encofrado, que puede realizarse íntegramente con tablas rectas, una condición que Perret no había previsto al promover, por ese mismo motivo, las estructuras de esqueletos sin curvas.⁸⁰⁴

Pero, si por una parte Williams tenía en escasa consideración a la arquitectura de Perret por pensarla atada al pasado (como se expresaba en una carta a Bloc fechada en marzo de 1947 en la que se manifestaba sorprendido por la vigencia que aún tenía el arquitecto francés en las publicaciones); por otra, su primera "aproximación creativa" cedería el paso a una búsqueda racional de coincidencia entre forma arquitectónica y estructura, en una línea de pensamiento que lo vinculaba con

Viollet-le-Duc y, en consecuencia, con el propio Auguste Perret, seguidor consecuente de las concepciones de Viollet. En definitiva, estaba siguiendo una tradición instalada por Karman en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, de la que partía para abrirse paso y explorar nuevas posibilidades.

En coincidencia también con los principios de "una arquitectura apropiada a la época", su mirada se dirigía hacia dimensiones espaciales desarrolladas con las técnicas más actuales, aquellas que posibilitaban estructuras resistentes por forma que Nervi comparaba con elementos de la naturaleza, y en un proceso con mucho de intuición y los conocimientos adquiridos en sus años de ingeniería, estaba diseñando una estructura que, seguramente, el italiano podría haber asociado con el cáliz de una flor y su tallo.

Una serie de bocetos va dando cuenta de la progresiva exploración que determinaría la forma de ese gran cáliz que en algunas de las propuestas alcanzaba a cubrir 169 m² de superficie, hasta lograr la adecuada relación entre tamaño y geometría, la que en buena medida depende de las curvas que se adoptan en los bordes. Siguiendo a Nervi cuando se pronunció en una de las conferencias de Buenos Aires diciendo: "La expresividad arquitectónica de una estructura de notable importancia estática se encuentra en función directa de su claridad, simplicidad y economía",⁸⁰⁵ Williams intentaba afinar al máximo la correspondencia entre material, forma y resistencia.

[803]. EVANS, Robin. *The projective cast. Architecture and its three geometries*. Massachussets : MIT Press, 2000. p 312.

[804]. PERRET, Auguste. ¿Qué es Arquitectura? p. 427.

[805]. NERVI, Pier Luigi. *El lenguaje arquitectónico*. Op. cit. p. 40.

Del mismo modo se puede apreciar la obsesión por el detalle en los dibujos que ensayan soluciones para encontrar un modo de resolver la transición en la llegada a la columna. Es evidente que desde el inicio de esta propuesta la decisión de evacuar las aguas pluviales por el interior de la columna era una decisión tomada (y acertada), el punto a resolver era cómo conducir el líquido hacia el conducto de bajada y evitar posibles obstrucciones.

Es así que el elemento de acople entre la bandeja que recoge el agua y la columna que la recibe tuvo también sus propias búsquedas, ya que se intentaba pensarlo con la función de “válvula de seguridad” para casos de obstrucción del desagüe central. Los primeros esbozos resultan casi ingenuos, cual el acople de una gran pieza de instalación sanitaria entre columna y bandeja, hasta alcanzar una configuración que, en el resultado general, se enlaza perfectamente con los parámetros estéticos a los que adscribía Williams y con los que estaba familiarizado, como aquellos provenientes de la *gute form* promovida por Max Bill.

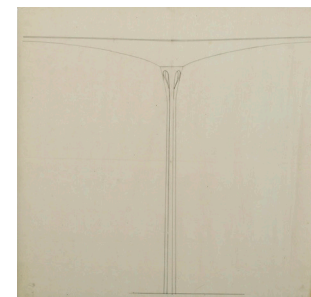
Esa pieza, que se aprecia en las planimetrías y en el prototipo cuya fotografía apareció en la revista Nueva Visión,⁸⁰⁶ nunca fue materializada en las pocas ocasiones posteriores en se construyeron estas bóvedas, perdiéndose con ello una transición formal entre columna y bóveda que resultaba más armonioso, en tanto que por su parte, las cáscaras mismas gradualmente fueron ganando en esbeltez y un borde cada vez más afilado, alcanzando una perfección en sus formas de notable calidad estética. Basta con apreciar el cor-

te que pasa por un eje diagonal, dibujado en silueta llena, para encontrar un alto grado de síntesis formal traducido en expresión gráfica.

También los elementos verticales que sostendrían las cáscaras de Williams tuvieron sus distintas versiones, como el ensayo de una columna con perfil que se adelgaza hacia arriba, e incluso algunos intentos que presentan una solución de tres nervaduras o columnillas, a modo de “columna compuesta” que fue descartada en búsqueda de un resultado más limpio.

En este último caso, que resulta en una imagen más orgánica y se relaciona con ejemplos de la historia que van desde los pilares góticos nervados a las formas naturalistas del *art nouveau*, la subdivisión de la columna en tres nervios coincidía en que también serían tres los conductos de bajada que, a la altura donde tradicionalmente debiera encontrarse un capitel, se prolongarían separándose oblicuamente en tres canales para dar sustento a la cáscara, desmaterializando el apoyo y funcionando como desagües independientes, con lo que la obstrucción de uno de ellos implicaría que quedarían dos en funcionamiento (aunque seguramente con grandes riesgos). Si bien formalmente resultaba una alternativa interesante, de la observación de los dibujos se desprenden las causas por las cuales, probablemente, esta opción haya sido descartada: las secciones ideales, tal como se dibujaron, evidentemente resultaban escasas, tanto para el caudal de los conductos, que resultarían insuficientes, como en el funcionamiento estructural del hormigón armado en una pieza que se veía débil.

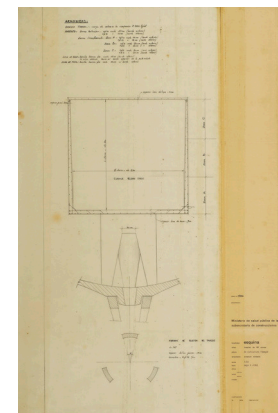
Williams en ausencia aún de métodos científicos de cálculo para estructuras de doble curvatura, se introdujo en el modelo de la “estática experimental” que



Estudio de columna y acople en forma nervada. Fuente: AAW.



Estudios de acople en tres brazos de apoyo y a la vez conductos de desagüe. Fuente: AAW.



Detalle de la solución definitiva del acople presentada en el proyecto elevado al Ministerio de Salud Pública. El plano muestra además la disposición en los casos en que sobre la cáscara se aloja el tanque de agua. Fuente: AAW.

[806]. WILLIAMS, Amancio (asesor PIZZETI, Julio). Una nueva unidad estructural. Op. cit. p. 34.



Pizzetti, Giulio y ZORNO TRISCIUOGLIO, Anna María. *Principi statici e forme strutturali*. Torino : Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1980.



Julio Pizzetti. Los nuevos modos de la arquitectura estructural. *nueva visión* núm. 1, diciembre de 1951, p. 13.

proponía Nervi, y valiéndose de los modelos a escala como también lo hacía Torroja, produjo un resultado para las bóvedas cáscara que resulta original y da respuesta a problemas complejos como el de la transición entre la forma del círculo que se encuentra en su centro hacia el cuadrado que resuelve su perímetro; hace posible su utilización como elemento autónomo y aislado, a la vez que permite el acople directo por los lados para generar superficies cubiertas continuas e, incluso, quitar parcial o totalmente un módulo sin alterar la estabilidad del conjunto. El procedimiento, que consistía en preparar maquetas a escala ya sea de las armaduras expuestas o de las cáscaras armadas, para luego aplicar cargas equivalentes y verificar el comportamiento estructural, recibía luego una comprobación mediante cálculos de ingeniería realizados por el ingeniero Giulio Pizzetti, un colaborador de destacada trayectoria. En el N° 5 de *NV nueva visión*, Williams publicaría un breve artículo llamado “Una Nueva unidad estructural”, en el que presenta el sistema de bóvedas cáscaras junto con Julio Pizzetti (sic) como asesor estructural.⁸⁰⁷

¿Quién era este ingeniero que asesoraba en un caso tan complejo?⁸⁰⁸ Giulio Pizzetti (1915-1990) había nacido en Italia, estudió Ingeniería en Torino donde fue discípulo del profesor Gustavo Colonnetti. En 1948 se

trasladó a Argentina donde vivió hasta 1953 dando cátedra en la Facultad de Ingeniería de la UBA (circunstancia en la que participó de la invitación realizada a Pier Luigi Nervi para serle otorgado el Doctorado Honoris Causa por esa universidad en 1950) y en la de la Universidad de Cuyo. Luego de su estancia en Argentina, Pizzetti regresó a Italia donde dio clases de Ciencia y técnica de la construcción en el Politécnico de Torino, en el Instituto de Arquitectura de Venecia (IUAV 1959-1966). Realizó estadías en HfG Ulm (1958-1961, con un curso semestral sobre estructuras en forma de concha) y en Estados Unidos (MIT - Escuela de Arquitectura de Raleigh - Berkeley - Detroit, en períodos diversos entre 1955 y 1967). En 1959 integró el grupo invitado por el Presidente Juscelino Kubitschek al Congreso Internacional de Críticos de Arte para observar las obras de Brasilia, entre los que se encontraba el propio Williams. Entre 1962 y 1989 dirigió el Instituto de ciencia de la construcción del Politécnico de Torino. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentra *Principi statici e forme strutturali*, en colaboración con Anna Maria Zorgno.⁸⁰⁹ Williams, con Pizzetti, contaba con un calculista formado, experimentado y con intereses académicos, un perfil profesional que daba a su proyecto garantías de confiabilidad.

El ingeniero italiano se mostraba sensible a la experimentación con las nuevas formas estructurales y con-

[807]. WILLIAMS, Amancio. Una nueva unidad estructural. *nueva visión* (5): 32-35. Buenos Aires, 1954.

[808]. Véase: CATALANO, Francesco y DAL PIAZ, Marina. *Giulio Pizzetti ingegnere tra gli architetti*. Padova : Cortina, 1994.

[809]. PIZZETTI, Giulio y ZORNO TRISCIUOGLIO, Anna María. *Principi statici e forme strutturali*. Torino : Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1980.

sideraba que de todos los campos de la física del siglo XX, el de su aplicación de las ciencias de la construcción era el más retrasado, y veía en las estructuras laminares de hormigón una oportunidad y un desafío. En el primer número de *nueva visión* expresaba su interés acerca de

...un tema concreto que es, al mismo tiempo, exquisitamente arquitectónico y de alta jerarquía técnica: las estructuras delgadas de membrana.

Las estructuras delgadas de membrana representan —en su elemental expresión: la bóveda cáscara—, la tentativa más audaz nacida de los esquemas constructivos habituales. Ellas constituyen un motivo de gran interés arquitectónico, revolucionario, puesto que materializan la solución de un problema mediante formas de una adecuación perfecta a la resistencia espacial.

El panorama de las estructuras delgadas es vastísimo y puede extenderse a todos los campos de la construcción. No obstante, con los medios analíticos hoy disponibles sólo podemos calcular una fracción mínima de las estructuras delgadas (bóvedas cilíndricas, unos pocos casos de bóvedas a doble curvatura). De ahí que las estructuras a doble curvatura, onduladas, nervadas —apenas asistidas por leyes geométricas arbitrarias y diferenciales— sean tan generalmente rechazadas.^[810]

Como ilustración aparece una fotografía del interior del edificio de oficinas de Frank Lloyd Wright para Jo-

hnson, la sala con sus estructuras fungiformes, lo que es una muestra de que no se contaba con ejemplos que ilustraran fehacientemente ese tema, aún en estado experimental.

Además, Pizzetti sería el interlocutor idóneo para realizar consultas con su colega y compatriota Nervi. En abril de 1951 se comunicaba con el mismo para solicitar colaboración en un tema por demás de complicado, la realización del encofrado para dar forma a las grandes piezas de las cáscaras, un molde que se había pensado en partes acoplables fabricadas con un material que Nervi venía desarrollando exitosamente y al que llamaba "ferro-cemento". Este consistía en una delgada capa de mortero de cemento proyectada sobre una fina malla de metal desplegado, tal como había descrito en la lección VI de sus conferencias en Buenos Aires,^[811] comentando incluso que con ese sistema había construido su moto velero "Irene", una embarcación de 42 pies de eslora cuyo casco tiene 3,5 cm de espesor.

Con ese antecedente entonces, es que se recurre a su consejo mediante una carta que le escribe Pizzetti en abril de 1951:

Queridísimo Prof. Nervi

Le escribo desde el estudio del amigo arquitecto Williams, que usted recordará muy bien- porque necesitamos urgentemente su orientación sobre un problema especial.

El arquitecto Williams estudió una superestructura especial, concebida en una bóveda delgada,



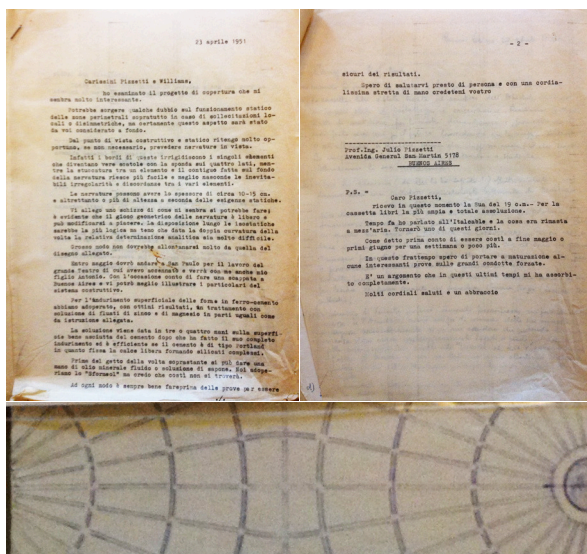
Fotografías de Amancio Williams que acompañaron la consulta a Pier Luigi Nervi. Fuente: Centro Archivi MAXXI (Roma), fondo Pier Luigi Nervi. Gentileza: Pasqualino Solomita.



Pier Luigi Nervi. Industria lanera Gatti (Roma, 1951-1953). Fuente: Pasqualino Solomita. *Pier Luigi Nervi architetture volate*. Tesis doctoral op. cit. p. 53.

[810]. PIZZETTI, Julio (Giulio). Los nuevos mundos de la arquitectura estructural. *nueva visión* (1): 13. Buenos Aires, Nueva Visión, diciembre de 1951. p. 13.

[811]. NERVI, Pier Luigi. *El lenguaje arquitectónico*. Op. cit. pp. 67-78.



Respuesta de Nervi y detalle del dibujo de nervaduras que la acompañaba. Fuente: Centro Archivi MAXXI (Roma), fondo Pier Luigi Nervi. Gentileza: Pasqualino Solomita.

una estructura usted que tuvo que ver en ocasión de la visita a su estudio. Para refrescar la memoria, adjuntamos algunas fotografías ya sea de unidades aisladas o ensambladas, tomadas de maquetas y modelos de yeso. También una sección en escala 1:10 porque el Arq. Williams quiere que usted pueda apreciar la pureza estructural de la solución arquitectónica.

Dicho esto, le diré que estamos un poco desconcertados por el problema del encofrado de esta superficie de doble curvatura. Descartamos el encofrado metálico por las dificultades locales, hemos pensado en el encofrado de ferro - cemento. Necesitaremos conocer sus opiniones sobre los siguientes puntos fundamentales, objeto de nuestras reflexiones...^[812]

A continuación, las consultas eran las siguientes: si consideraba posible la ejecución del encofrado en ferro cemento para una pieza de 13 x 13 m, considerando escasez de elementos de obra, lo que hacía que las piezas que la compondrían debían pesar como máximo 100 kg (una superficie de 1,5 m² con un espesor de 2 cm); la factibilidad de resolver una superficie de 169 m² con cien piezas unidas con bulones, (manipuladas a 10 m de altura sobre una estructura de andamios metálicos) sin riesgos de colapso y comenta los detalles de los moldes que se estaban planeando, dotados de una costilla de borde como refuerzo y pieza de empalme con los adyacentes mediante bulones pasantes, solicitando opinión sobre la perspectiva de reutilizar

esos moldes veinte veces (cuarenta operaciones de maniobra sobre los bulones) y, por último, requerir consejo sobre la pintura a dar en la superficie los mismos para obtener el mejor resultado.

Las últimas líneas revelan una situación preocupante:

Sabemos que le estamos ocasionando una molestia, pero realmente necesitamos que nos ilumine. El asunto es urgente porque el proyecto completo debe presentarse -para la convocatoria de contrato- en menos de un mes.

No hace falta decir que le agradecemos de corazón la ayuda que nos brinde. Por supuesto si -todo considerado- le viene a la mente alguna solución radicalmente diferente para el problema del encofrado, no deje de sugerirla.^[813]

Apenas a un mes de un posible llamado a licitación, las dudas expresadas mostraban que había un punto débil un tanto alarmante: cierta indefinición sobre cómo resolver los moldes necesarios para realizar las bóvedas cáscara, un tema no menor dada la magnitud de las piezas, las condiciones en que irían a construirse y la cantidad que debía realizarse prácticamente al mismo tiempo.

La respuesta de Nervi no se hizo esperar, aunque se orientó más al análisis de la estructura en sí que al problema de los moldes:

Queridos Pizzetti y Williams
Examiné el proyecto de cubierta que me parece muy interesante.

[812]. Correspondencia de Giulio Pizzetti a Pier Luigi Nervi. Buenos Aires, 16 de abril de 1951. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[813]. Idem.

Podría haber algunas dudas sobre el funcionamiento estático de las áreas perimetrales, especialmente en caso de estrés local o asimétrico, pero ciertamente este aspecto lo habrán considerado en profundidad.

Desde el punto de vista constructivo y estático, creo que es muy oportuno, si no necesario, prever nervaduras visibles.

De hecho, los bordes de estas rigidizan los elementos individuales que se convierten en verdaderas cajas con los cantos en los cuatro lados, mientras que la lechada entre un elemento y el adyacente realizada en la parte inferior de la costilla es más sencillo y disimula mejor las inevitables irregularidades y las diferencias entre los distintos elementos.

Las costillas pueden tener un grosor de aproximadamente 10-15 cm. e igual o más de altura dependiendo de las necesidades estáticas.

Adjunto un boceto de cómo creo que se puede hacer; es evidente que el juego geométrico de las costillas es libre y puede modificarse a voluntad. La disposición a lo largo de la isostática sería la más lógica, pero me temo que debido a la doble curvatura de la bóveda su determinación analítica sea muy difícil.

En términos generales, no debe alejarse mucho de la del dibujo adjunto. [...]

Para el endurecimiento de las formas en ferrocemento, hemos utilizado, con excelentes resultados, un tratamiento con solución de fluido de

zinc y magnesio en partes iguales según las instrucciones adjuntas.

La solución se da en tres o cuatro capas sobre la superficie seca del cemento después de que se ha endurecido completamente y es eficiente si el cemento es de tipo Portland ya que fija la cal libre formando silicatos complejos

Antes de verter la bóveda superpuesta, puede darle una mano de aceite mineral fluido o una solución de jabón. Nosotros usamos "Sformeol" pero creo que le va a costar encontrarlo.

En cualquier caso, siempre es bueno hacer las pruebas de antemano para estar seguro de los resultados.⁸¹⁴

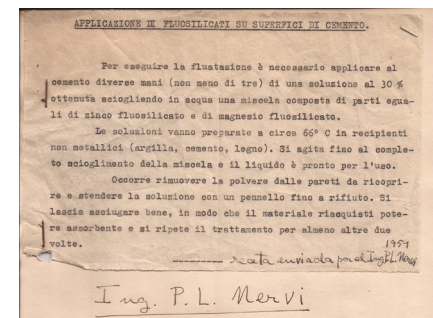
Las instrucciones adjuntas eran prácticamente una receta:

APLICACIÓN DE FLUOSILICATOS EN SUPERFICIES DE CEMENTO

Para realizar la solución es necesario aplicar al cemento diferentes manos (no menos de tres) de una solución al 30% obtenida disolviendo en agua una mezcla compuesta de partes iguales de fluosilicato de zinc y magnesio fluosilicato.

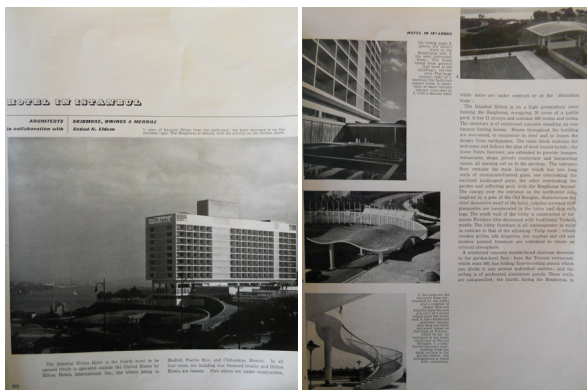
Las soluciones deben prepararse a aproximadamente 66°C en contenedores no metálicos (arcilla, cemento, madera). Se agita hasta que la mezcla se disuelva por completo y el líquido esté listo para su uso.

Es necesario retirar el polvo de las paredes que se

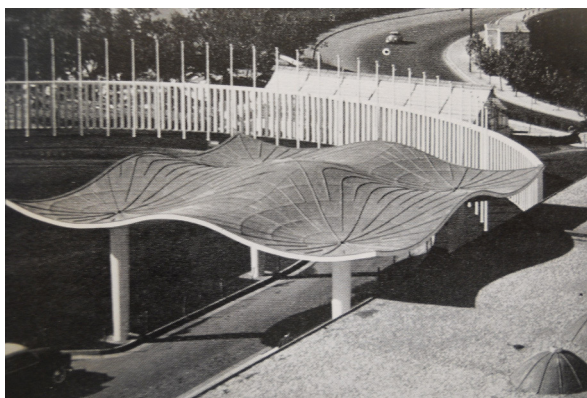


"Receta" enviada por Nervi a Pizzetti y Williams para aplicar fluosilicatos a superficies de cemento. Fuente: AAW.

[814]. Correspondencia de Pier Luigi Nervi a Giulio Pizzetti y Amancio Williams. Roma, 23 de abril de 1951. Archivo Nervi, MAXXI Architettura, Roma.



Skidmore, Owings and Merrill con Sedan Heldem. Hilton Estambul. *The Architectural Review* núm. 707, noviembre de 1955. pp. 291-293 En el centro, "canopy" o marquesina diseñado por Heldem.



Marquesina diseñada por Sedan Eldem para el Hotel Hilton Estambul. *The Architectural Review* núm. 707, noviembre de 1955. p. 293.

cubrirán y extender la solución con un pincel fino hasta que se rechace. Se deja secar bien, de modo que el material recupere poder absorbente y se repite el tratamiento al menos dos veces más.⁸¹⁵

Evidentemente Nervi evitó expedirse sobre la viabilidad de los moldes en ferrocemento, proporcionó una receta para endurecer su superficie y se interesó más en proponer una solución alternativa para las estructuras, disponiendo nervaduras de refuerzo (sin aclarar si sería conveniente que fueran por encima o por debajo). Este era un recurso utilizado con frecuencia en sus propios diseños y por lo visto trataba de conducir también estas por esa vía. También es cierto que, como fuera que se hubieran introducido estas modificaciones sugeridas, el resultado habría sido estéticamente inadmisibles para Williams, que perseguía la máxima pureza formal.

Un ejemplo similar, que no logra resolverse enteramente en su resistencia por forma y por lo tanto recurre a nervaduras superiores, es el baldaquino de ingreso que apenas unos años después construye el arquitecto turco Sedad Hakki Eldem —en su colaboración con Skidmore, Owings & Merrill— en el edificio para el Hotel Hilton de Estambul (1952-1955).⁸¹⁶

La imagen del *canopy* publicada en *The Architectural Review* resulta más que elocuente para comprender la obstinación de Williams en pretender superficies li-

sas y no hacer lugar a la propuesta de Nervi, para él no era suficiente con una cara inferior tersa, también debía serlo por encima, su mirada de aviador le daba esa perspectiva como condición necesaria. Si Eldem no pudo resolverlo, a pesar de que era evidente que desde los pisos superiores del hotel las cáscaras nervadas tendrían una vista inevitable, Williams no lo permitiría, aún cuando ese punto de vista estuviera reservado a unos pocos, en los ocasionales sobrevuelos que pudieran realizarse sobre los hospitales correntinos.

Sin duda el tema resultaba muy complejo e iba a requerir de un gran trabajo de ajuste sobre modelos, pruebas con cargas, análisis y cálculos. De esto era consciente Pizzetti:

Evidentemente, el criterio de experimentar sobre las estructuras en escala natural no puede ser adoptado sistemáticamente sino en algunos casos de producción en serie. Para los tipos normales, cuya producción está prevista en un único ejemplar, el criterio puede ser adoptado variando la escala de la construcción es decir, estudiando un modelo.⁸¹⁷

Las dificultades y los riesgos eran grandes y las condiciones locales no favorecían este tipo de emprendimientos; si bien la producción de estas estructuras no representaba una serie que se prolongaría indefinidamente y estaba acotada en su cantidad, la suma de ejemplares a construir no era menor: sesenta y dos en

[815]. Correspondencia de Pier Luigi Nervi a Giulio Pizzetti y Amancio Williams. Roma, 23 de abril de 1951. AAW - GR Carpeta 2 (1949-1953).

[816]. SKIDMORE, OWINGS & MERRILL (in collaboration with Sedan H. Eldem). Hotel in Istanbul. *The Architectural Review* (vol. 118, num. 707): -290-296, nov. 1955.

[817]. PIZZETTI, Julio (Giulio). Los nuevos mundos de la arquitectura estructural. Op. Cit. p. 13

Curuzú Cuatiá y Esquina más treinta y ocho en Mburucuyá daba un total de ciento sesenta y dos módulos estructurales, y aún así se optó por trabajar con modelos a escala como recurso idóneo para terminar de definir las formas y los espesores de una estructura bella, compleja y muy difícil de calcular.

El propio Pizzeti, en un texto presentado en una de las más prestigiosas academias científicas de Italia, más tarde reconocería que se vio tentado a cambiar la forma de la cáscara, de lo que desistió al comprobar que el resultado era de una calidad estética inaceptable:

Llamado a colaborar en el proyecto de esta bóveda, descubrí de inmediato las grandes dificultades que se presentarían para la investigación analítica del régimen de tensiones, mientras que comprendía la perfecta posibilidad de la existencia estática de las estructuras; luego intenté estudiar otras formas que encajarían mejor en los esquemas de cálculo ya conocidos, es decir, elementos sustanciales resultantes de la combinación oportuna de paraboloides hiperbólicos, pero tuve que aceptar que el efecto arquitectónico resultante fue decididamente pésimo. Me encontré en uno de esos casos con los que a menudo se encuentra el proyectista, es decir, frente a una estructura estáticamente posible pero difícilmente calculable. Por lo tanto, decidí tomar el camino de cálculo aproximado y realizar exámenes sobre modelos de la forma más completa posible.⁸¹⁸

[818]. PIZZETTI, Giulio. *Evoluzione e possibilità future delle strutture a guscio*. Roma : Rendiconti dell'accademia dei Lincei, 1953. Mencionado en: GIOVANNARDI, Fausto. Giulio Pizzetti e la strutture in architetture. Creative Commons, 2014. https://www.academia.edu/10084150/Giulio_Pizzetti_e_le_strutture_in_architettura. Consultado: 12 de diciembre de 2017.

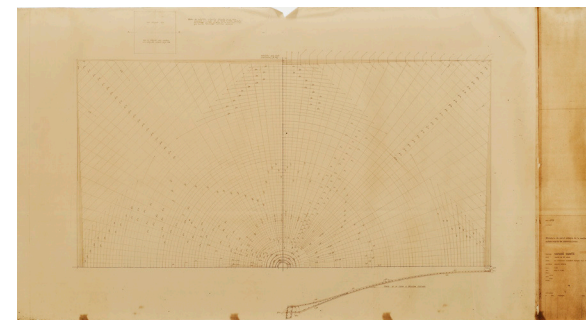
Si bien los ensayos aún había que realizarlos, en la entrega que se hizo a mediados de 1951 para el llamado a licitación pública se incluyeron planos detallados de las cáscaras y sus columnas, con detalle de armaduras de hierro que evidentemente tenían un cálculo aproximado. También se incluyó en la memoria descriptiva un apartado con instrucciones para la realización de los moldes para la ejecución, que sin duda resultaría un procedimiento complejo:

Tanto la superficie superior de la bóveda como la inferior son de doble curvatura como puede apreciarse en los cortes y como será oportunamente aclarado en los planos de detalles.

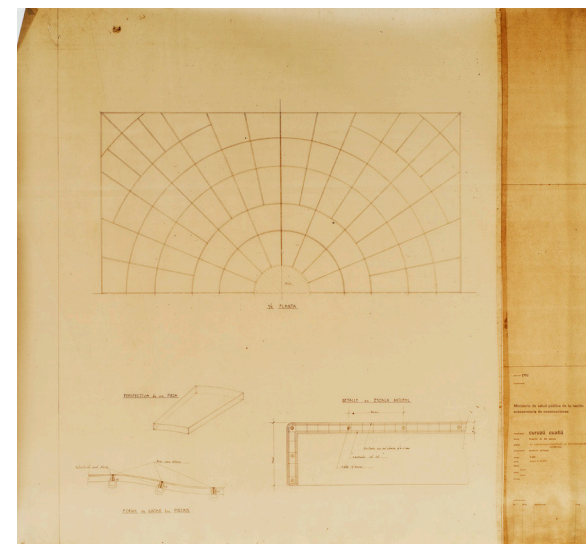
Por lo tanto el encofrado previsto para estas estructuras es un encofrado especial, en piezas de "Fierro - cemento" de dimensiones tales como para poder ser manejadas con cierta facilidad, las que se ajustarán con prensas y se apoyarán sobre entramado metálico de sostén. Los planos N° 1582 enseñan la disposición -en proyección plana- de las distintas piezas en fierro-cemento así como un detalle de las mismas.

El material que se denomina "fierro-cemento" es un conglomerado de cemento a alto dosaje y arena, armado con fuertes porcentajes de hierro por m3. y precisamente con varias capas de red de alambre de hierro y con hierros redondos que constituyen el entramado central. [...]

Las piezas en fierro-cemento destinadas a servir de encofrado a las cáscaras se realizarán usando para su colado una superficie de tierra bien compacta y lisa que reproduzca en contramolde la superficie interior de la cáscara. Se dispondrán luego tablas delgadas de madera según las líneas radiales y circunferenciales de división entre pieza y pieza, ajustándose a



Plano de armaduras de hierro las bóvedas cáscara del Hospital de Curuzú Cuatiá. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Plano de desarrollo de moldes de ferrocemento para construir el encofrado de las bóvedas cáscara. Fuente: AAW.

los planos 1582. En las cavidades así delimitadas se amoldarán las redes de alambre en forma tal como para que acompañen sin deformación residual todos los alabeos en la superficie del contramolde. Luego se procederá al colado del mortero sin exceso de agua, mortero que se cuidará de hacer penetrar bien en las mallas y en las redes y que se alisará con fratazado. Las piezas, una vez fraguadas -de 5 a 7 días- podrán ser usadas y, gracias a su fuerte deformación podrán ser oportunamente juntadas para formar la superficie de encofrado de la cáscara. Se cuidará de disponer tablas de madera blanda entre una y otra pieza para poder aumentar las posibilidades de ajuste, pero se sellarán cuidadosamente con yeso todas las interrupciones de continuidad y desniveles que puedan alterar la continuidad de la superficie.

Las piezas serán apoyadas y oportunamente vinculadas a un entramado y andamiaje metálico. Se excluye la posibilidad de usar entramados y andamiajes de madera debido a la mayor deformación de estos últimos. La Dirección de Obras se reserva de concertar con la Empresa Adjudicataria la mejor forma de realizar el entramado metálico de sostén así como eventuales variaciones en el diseño de las piezas para que el primero pueda ser desplazado sin necesidad de desarme total del encofrado.

Para que la pieza de fierro-cemento resulte superficialmente bien lisa y endurecida como para no pegarse en lo más mínimo a la masa de hormigón que descansará sobre ella, se la barnizará con una solución de fluosilicatos cuya exacta composición se dará a conocer oportunamente. Previamente al colado se dispondrá sobre el encofrado una capa de aceite.

Un juego de piezas apto para el hormigonado de una cáscara constituirá un "encofrado de cáscara". Se estima que, para poder mantener el ritmo de adelanto de la obra, será preciso que la Empresa prevea de disponer de dos grupos de cuatro encofrados.⁸¹⁹

La descripción, en la que se aprecia haberse adoptado la receta de Nervi para fortalecer las superficies mediante una solución de fluosilicato, muestra un cambio respecto de la idea inicial, la sustitución de los bulbos por prensas como elemento de unión de las piezas, lo que comportaba una simplificación, aunque en general el armado de un encofrado resultaría en una operación dificultosa.

Este se organizaba a partir de la división de la superficie de la cáscara en cuatro cuadrantes, subdivididos a su vez en una cantidad determinada de piezas (cuarenta por cuadrante), lo que daba una cantidad total de ciento sesenta en total que, en forma de bandeja invertida, debían ser acopladas entre sí por debajo mediante prensas de tornillo y recibiendo por encima un estucado de yeso en las juntas. La compleja geometría de las mismas, definida en principio a partir de líneas radiales y círculos concéntricos, a lo que se sumaría el alabeo dado por la posición relativa de cada pieza en la tridimensión del conjunto, daría una variedad de sesenta tipos de moldes diferentes para realizar una cáscara, que a su vez exigían la realización de un gran molde previo para su propia producción, un túmulo de tierra compactada y alisada con la forma del negativo de la cáscara. Considerar que, contando con "dos grupos de cuatro encofrados", como se solicitaba, para

[819]. WILLIAMS, Amancio. Estructura de hormigón armado. Memoria descriptiva y especificaciones. Op. cit.

realizar las sesenta y dos cáscaras que constituían los techados de los hospitales más grandes (sesenta y seis módulos a los cuales se le restan cuatro vacíos completos) había que montar, desmontar y volver a montar los encofrados tal número de veces, la magnitud de la empresa era más que considerable.

Evidentemente se trataba de un planteo que implicaba grandes dificultades, a la vez que costos operativos importantes. Si bien se pensó en una solución mediante piezas metálicas de mayor tamaño, lo que hubiera dado como resultado una mayor practicidad en el ensamble y nivelación de las partes (y posiblemente mayor capacidad de recuperación y reutilización de las mismas), hubo que descartarla por problemas con los materiales en el mercado.

La memoria sobre las estructuras, entregada junto con la documentación aportada al MSPN en julio de 1951, aclaraba que

Las bóvedas cáscaras destinadas a realizar el techado superior han sido estudiadas, sea como elementos aislados, sea teniendo en cuenta el arriostamiento debido a la continuidad. El estudio de la cáscara como elemento aislado apoyado sobre la correspondiente columna ha sido llevado a cabo con recursos analíticos y gráficos, y será completado con un estudio sobre modelo.⁸²⁰

En su primera parte el documento comienza con una descripción de las armaduras (determinadas en base a "hipótesis de cálculo")⁸²¹ remitiendo a los planos correspondientes, describe las juntas de di-

latación de 4 cm según indicación en planos, que serán cubiertas "con una chapa de aluminio doblada oportunamente",⁸²² aclarando a continuación:

Por no haberse todavía terminado los ensayos sobre el modelo de cáscara, la Dirección de Obras no excluye, la posibilidad de que, conservándose las dimensiones consignadas en los dibujos pueda modificarse en parte la disposición de las armaduras.

Asimismo el licitante deberá prever la construcción - con prioridad al resto de la estructura - de un grupo de cuatro cáscaras con sus respectivas columnas. Estas cáscaras serán sometidas a ensayos de carga pero sin ser llevadas a la rotura pues están destinadas a integrar el techo definitivo.⁸²³

Como cierre de esa parte del informe, se hacen consideraciones acerca de la calidad del hormigón requerido, su dosaje, la disposición de los hierros de la armadura y se detalla que "las cáscaras en sus caras inferior, superior y de borde serán pintadas con pintura mineral tipo IGOL P o similar que se dará en dos manos a terminación lisa".⁸²⁴

Es decir, el proyecto en gran medida estaba listo y había gran precisión en los detalles, pero en el tiempo que mediaba entre la entrega del pliego de licitación, en julio de 1951, y el que fuera el inicio de la ejecución del mismo, el desarrollo de las estructuras debía seguir un proceso propio ajustando, comprobando, afinando cálculos y formas mediante ensayos con modelos a escala, los que comenzaron a realizarse en

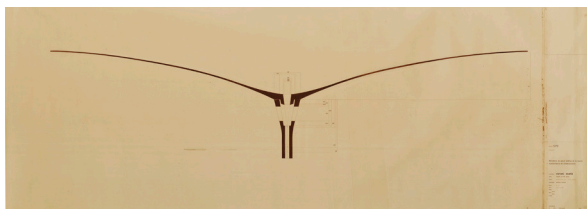
[820]. WILLIAMS, Amancio. Estructura de hormigón armado. Memoria descriptiva y especificaciones. Op. cit.

[821]. Ídem.

[822]. Ídem.

[823]. Ídem.

[824]. Ídem.



Corte por la diagonal de las bóvedas del Hospital de Curuzú Cuatiá. Fuente: AAW.

los primeros meses de 1952, tal como se desprende del comentario que Williams le hace a André Bloc: "en estos días comienzo las pruebas estáticas de una estructura que inventé para hospitales, es la primera vez que se hacen pruebas a escala aquí en Argentina."⁸²⁵

Hacia fines de ese año las pruebas continuaban, en diciembre le escribe a Pizzetti (que se encontraba en Italia) solicitando instrucciones para un nuevo ensayo que pensaba hacer en los primeros días de enero, hormigonando lo que sería la bóveda número cuatro.⁸²⁶ Pocos días después el ingeniero envía detalladas explicaciones sobre los procedimientos a realizar, la forma de cargar las estructuras y el procedimiento para medir y analizar las deformaciones.⁸²⁷ Estas pruebas serían documentadas por Helvidia Toscano y Jacobo Saal, quienes hicieron los ensayos y, dada la ausencia del ingeniero, le enviaron a Italia un minucioso informe.⁸²⁸ Realizados los análisis sobre los parámetros recibidos, verificándose aún unas indeseables flexiones en determinadas áreas, Pizzetti diría que "con los medios de análisis de deformaciones que eran a disposición no se podía razonablemente hacer más y estimo por lo tanto que nuevos ensayos no pueden decirnos mucho más que éste, si no se dispone de medios de investigación más completos".⁸²⁹

[825]. Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc (París). Buenos Aires, 22 de mayo de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[826]. Correspondencia de Amancio Williams a Giulio Pizzetti (Torino). Buenos Aires, 5 de diciembre de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[827]. Correspondencia de Giulio Pizzetti a Amancio Williams. Torino, 18 de diciembre de 1952. AAW - GR Carpeta 3 (1951-1954).

[828]. Correspondencia de Jacobo Saal y Helvidia Toscano de Saal a Giulio Pizzetti (Torino). Buenos Aires, 6 de febrero de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[829]. PIZZETTI, Giulio. *Observaciones sobre las bóvedas laminares de cubierta*. s/f. AAW, Informe sobre estructuras.

Según recuerdan Helvidia Toscano y Jacobo Saal, los ensayos se hicieron

"en el Instituto de Ensayos de Materiales de la Municipalidad de Buenos Aires. Allí trabajamos sobre modelos naturales en escala 1:10 de la bóveda, respetando los espesores establecidos, así como el diámetro de los alambres, de acuerdo a esa reducción del 1:10 del diámetro proyectado. Conviene aclarar aquí, que al trabajar en modelos a escala reducida, no se reduce en forma proporcional el peso del modelo, este es mucho menor, de modo que antes de iniciar los ensayos, debíamos cargar el modelo con bolsitas de arena, uniformemente repartidas, hasta lograr imitar el peso propio correspondiente.

A partir de allí, mediante la utilización de extensímetros y deflectómetros, ir cargando el modelo y verificar el comportamiento del mismo. [...]

En total, realizamos 7 modelos, al cabo de los cuales el trabajo por forma era perfecto, todo trabajaba a tracción, los deflectómetros daban medidas totalmente aceptables. Además, el diseño de las bóvedas permitía perfectamente el recorte de uno o más triángulos —las esquinas de las bóvedas—, lo que permitía abrir este paraguas protector en todos aquellos sectores que por requerimiento de luz fuera necesario.⁸³⁰

La utilización del mencionado instituto se confirma por la solicitud que Williams, con los estudios ya avanzados, por razones administrativas debió cursar al arquitecto Jorge Sabaté, Intendente de la Municipalidad de Buenos Aires:

[830]. TOSCANO de SAAL, Helvidia y SAAL, Jacobo. Las bóvedas cáscara. Op. cit. p. 15.

Le escribo por algo de lo que hemos conversado sobre la colaboración entre el Estado y la investigación particular.

Estoy haciendo unos ensayos de bóvedas cáscaras, proyectadas por mí, en escala 1/10. El director del Instituto experimental de la construcción, Ing. Simón A. Delpech tuvo la gentileza de facilitar para ello el local de dicho instituto, corriendo naturalmente por mi cuenta: el material y la mano de obra.

El Ing. Delpech me ha pedido, por razones internas, que le pida autorización a usted para realizar ahí estos ensayos y solicitarle la colaboración del instituto.

Autorización que yo le agradeceré mucho.

Aclaro que estas bóvedas cáscaras son para hospitales que he proyectado para el Ministerio de Salud Pública de la Nación.⁸³¹

A fines de 1953, con los ensayos prácticamente terminados, pero aún en disconformidad con ciertos resultados, Williams aprovecha un viaje a Europa de su colaborador Horacio Pando, para enviarle un juego de planos al ingeniero español Eduardo Torroja y solicitar su consejo. En su carta le decía:

Esta estructura la proyecté para que pudiera ser estática por sí misma, es decir que fuera posible construir una pieza suelta, pero resulta que en la pieza suelta o vinculada por dos costados solamente, el cálculo actual lleva a un engrosamiento sobre las diagonales que desvirtúan a la pieza.

Yo creo que esta pieza debe ser de una gran pureza de forma. Hay que tener en cuenta que las cargas que ha de soportar esta pieza (aislada) en las alas son mínimas, la propia forma lo sugiere.

Si usted ve alguna posibilidad de solución limpia yo estaría dispuesto en ese caso dispuesto a hacerle una consulta naturalmente pagada.

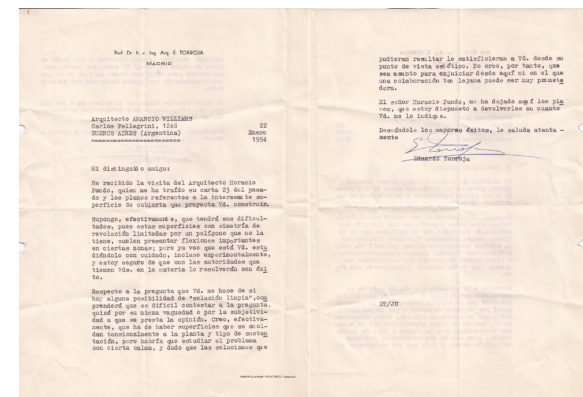
Yo me dirijo a usted pues lo considero una de las personas más cercanas por su propia obra a la mía.⁸³²

La respuesta de Torroja fue la siguiente:

He recibido la visita del Arquitecto Horacio Pando, quien me ha traído su carta del 23 pasado y los planos referentes a la interesante superficie de cubierta que proyecta Vd. construir.

Supongo, efectivamente, que tendrá sus dificultades, pues estas superficies con simetría de revolución limitadas por un polígono que no la tiene, suelen presentar flexiones importantes en ciertas zonas; pero yo veo que está Vd. estudiándolo con cuidado, incluso experimentalmente, y estoy seguro de que con las autoridades que tienen Vds. en la materia lo resolverán con éxito.

Respecto de la pregunta que Vd. me hace de si hay alguna posibilidad de "solución limpia", comprenderá que es difícil contestar a la pregunta, quizá por su misma vaguedad o por la subjetividad a que se presta la opinión. Creo, efectivamente, que ha de haber superficies que se amoldan tensionalmente a la planta y tipo de sustentación, pero habría que



Respuesta de Eduardo Torroja a Amancio Williams. Madrid, 22 de enero de 1954. Fuente: AAW.

[831]. Correspondencia de Amancio Williams al Arquitecto Jorge Sabaté (Intendente Municipal de la ciudad de Buenos Aires), Buenos Aires, 12 de enero de 1953. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

[832]. Correspondencia de Amancio Williams al ingeniero Eduardo Torroja. Buenos Aires, 23 de diciembre de 1953. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953).

estudiar el problema con cierta calma, y dudo que las soluciones que pudieran resultar le satisficieran a Vd. desde su punto de vista estético. No creo, por tanto, que sea asunto para enjuiciar desde aquí ni en el que una colaboración tan lejana puede ser muy prometedora.⁸³³

Finalmente el equipo en Buenos Aires quedaba sin ayudas externas, lo que llevó a que los ensayos continuaran unos meses más logrando alcanzar los resultados esperados, en los que según recuerda Jaco Saal, "a pesar de que la cáscara había llegado a funcionar perfectamente, Amancio insistió en corregir la forma hasta que desaparecieron todas las tensiones indeseables".⁸³⁴

El perfil de ala que se visualiza en los cortes diagonales, tal vez funcionaba en la memoria del arquitecto como recordatorio de su tiempo dedicado a la aviación; en la presentación de la nueva estructura en el número cinco de nueva visión decía: "Ofrece muy poca resistencia al viento y tiende a descargarse de peso por acción del mismo",⁸³⁵ una afirmación que si bien no está documentada, tiene lógica ya que el paso de las corrientes de aire tendrían el efecto de generar una presión negativa en las superficies inferiores. Finalmente, el último párrafo del artículo expresaba:

Es interesante comprobar la coincidencia de la solución de doble techo al problema planteado por la alta luminosidad, intensidad calórica y grandes lluvias, en tres proyectos ejecutados casi simultáneamente. Nos referimos al de Le Corbusier, ciudad de Chandigarh, Punjab, al de José Luis Sert, planeamientos urbanos para Colombia, y este del arquitecto Williams en la provincia de Corrientes.⁸³⁶

Esta cita del cierre de la presentación ofrece al menos dos certezas: una es que Williams estaba al tanto de lo que sucedía en la arquitectura internacional y se sentía partícipe; la otra es que las referencias (Sert y Le Corbusier) no eran menores ni casuales, eran de la envergadura de aquellos con quienes se medía; con ellos establecía una relación de pares y en su círculo se inscribía.

[836]. *Ibíd.* p. 34.

[833]. Correspondencia del ingeniero Eduardo Torroja a Amancio Williams. Madrid, 22 de enero de 1954. AAW - GR Carpeta 3 (1951-1954).

[834]. Entrevista a Jacobo Saal y Helvidia Toscano. Tigre, 18 de abril de 2012.

[835]. WILLIAMS, Amancio. Una nueva unidad estructural. Op. cit. p. 33.

La invención de un nuevo orden

*en cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica; en cuanto al fin: la dirección hacia lo permanente y la perfección*⁸³⁷

En esa breve frase se resumen los postulados que sostuvo Williams: la búsqueda y la invención dominando el material, el compromiso con la técnica y la condición atemporal de la obra en la búsqueda de la perfección. De una u otra manera todos y cada uno de esos tópicos atraviesan el proyecto para los hospitales y hacen notar su presencia, con especial énfasis en el desarrollo de las bóvedas cáscara, en el que se fue resolviendo la correcta relación entre materia, forma, compromisos estáticos y esfuerzos estructurales, ganando un lugar en el campo de la invención.

Jorge Goldemberg diría que en los hospitales "aparece sagazmente resuelto el tema del tradicionalismo folklórico".⁸³⁸ Si bien su análisis pondera la habilidad del arquitecto para solucionar la cuestión del clima a través de una interpretación técnica de las tradiciones, logrando generar una nueva poética, el aspecto discutible es que para Williams el tradicionalismo folklórico no era un tema a resolver. La tradición era un punto de partida que ofrecía respuestas sencillas y eficaces, pero el producto que resulta sólo toma eso como dato. Es una de las más originales estructuras planteadas en una época en la que, en el mundo, y sin mayores antecedentes, empezaba la experimentación con cáscaras de hormigón armado y resistencia por forma; es a su

vez un objeto de gran belleza y elegancia, que puede ser asociado con algunas líneas estéticas promovidas por corrientes contemporáneas del diseño con las que el arquitecto argentino sintonizaba conceptualmente, como la idea de *gute form* ("buena forma"), impulsada por Max Bill.⁸³⁹ Las coordenadas formales y técnicas ubican a estas estructuras entre las producciones internacionales propias de su tiempo. Si bien es cierto que, conceptualmente, su razón de ser se encontraba en las tradiciones locales (aquellas galerías y aleros que el arquitecto había observado atentamente y fotografiado en sus recorridos por los antiguos poblados correntinos), eso fue un dato y no un motivo a recrear.

Ese era el tipo de observaciones que su coetáneo Wladimiro Acosta,⁸⁴⁰ había realizado en zonas rurales durante su estancia en Venezuela (1947-1948), las que le llevaron a decir:

La casa erigida bajo un gran árbol —cuji o Samán—, a la sombra de éste, da la norma creada por la naturaleza y el saber instintivo o intuitivo del hombre, de lo que ha de ser la construcción en esta zona.

[839]. Nota. Un análisis de las relaciones entre el pensamiento de Williams y la corriente de diseño *gute form*, se encuentra en: MÜLLER, Luis. "Entre la técnica y la 'buena forma'. Max Bense / Amancio Williams en las páginas de Nueva Visión". Ponencia en Jornada Internacional *La buena forma y el nuevo mundo: interferencias HFG ULM - Latinoamérica*, DAAD [Servicio Alemán de Intercambio Académico] / Cátedra Walter Gropius FADU/UBA - UTDT. Buenos Aires, 2011.

[840]. Nota: Wladimiro Acosta (Odessa, 1900 - Buenos Aires, 1967). Fue el arquitecto que, en el medio local, con más insistencia estudió la relación entre clima y arquitectura, sistematizando sus resultados en un método de proyecto y formalización arquitectónica al que llamó "Sistema Helios", una propuesta original planteada desde una perspectiva contemporánea.

[837]. WILLIAMS, Amancio: Introducción al catálogo de la exposición "Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo". Buenos Aires : Kraft, abril de 1949.

[838]. GOLDEMBERG, Jorge. La poética técnica de Amancio Williams. nueva visión [9]:11-12. Buenos Aires, 1957.



Bárbara Hepworth. "Oval Sculpture (Nº2)", 1943. Exploración del valor plástico del vacío en la escultura de mediados del siglo XX. Fuente: Tate Gallery, acceso digital: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-oval-sculpture-no-2-t00953>

El principio es: construir en la sombra. La premisa: crear primero una sombra; luego, edificar dentro de ella.

Lo fundamental será proteger la casa de la radiación, especialmente de la vertical, crear un espacio sombreado.⁸⁴¹

Acosta lo resolvió mediante el Sistema Helios, un dispositivo arquitectónico propio y contemporáneo. Williams tampoco buscó el árbol, inventó un bosque artificial para proteger los hospitales. Con el sistema de doble techo realizó una operación de interpretación de los modos de habitar decantados por su uso en el tiempo, para obtener una respuesta nueva, pensada desde las expresiones contemporáneas de la arquitectura y logrando de ese modo una solución trascendente, que se instala en el paisaje y que a la vez lo genera. Es en este sentido que la propuesta se torna radicalmente moderna, al asumir una problemática local y devolver una respuesta que universal.

Si bien los proyectos para hospitales en Corrientes surgen de una situación precisa y un estudio detallado de las condiciones locales, Williams consigue extrapolar los datos y, sin renunciar a proveer soluciones concretas a la situación dada, realizó una propuesta atemporal y, en cierta medida, deslocalizada. Una arquitectura más allá del tiempo y del lugar, que se resuelve en sí misma y que, en principio, podría ser trasladada a otras regiones del planeta sin devaluar su coherencia interna. Es en la convicción de que en la concepción de la obra es donde anidan sus principios fundamentales —aquellos que permiten que se constituya a partir de un proceso de

autofundación—, lo que legitima el planteo de Williams y lo define como un pensamiento esencialmente moderno.

En los resultados formales, las bóvedas que sobrevuelan los bloques funcionales del hospital juegan un papel fundamental en la creación de una imagen que enlaza con las estéticas que se desarrollaron en la posguerra, no solo en la arquitectura sino también en el campo escultórico. Las curvas sinuosas dan la apariencia de una gran tela movida por el viento, flotando a elevada altura en el espacio mediante un recurso muy utilizado al mismo tiempo en la escultura: el vacío. Con los firmes antecedentes planteados por Naum Gabo y Antoine Pevsner, los trabajos de Henry Moore, Bárbara Hepworth o Jorge Oteiza, entre otros, conquistaban la espacialidad de la ausencia de material para ponerla en valor. En los hospitales de Williams ese vacío juega dando contraste y sustento a las formas del edificio.

Sin embargo, como en otros grandes arquitectos de la modernidad (Mies Van der Rohe, por ejemplo) esa esencia moderna remite a un trasfondo de clasicidad subyacente; no es en el cambio permanente de la modernidad *avant-garde* —en el que lo nuevo vale por nuevo— donde la encontraremos, sino en una modernidad asentada sobre las bases de una racionalidad que trasciende el tiempo y se sostiene en la técnica y las lógicas constructivas. Aquí, en Williams, los métodos aprendidos con Karman y las enseñanzas "politécnicas" de la Facultad de Ingeniería permanecen en un segundo plano, latentes, para asomarse como un reaseguro.

Sucedería con la grilla que da base a la organización del techo alto y conforma una sala hipóstila sin muros: resulta ser un esquema abstracto autónomo, que no conduce la forma del hospital sino que, por el contrario, le obliga a adaptarse al rígido orden de las columnas mediante un

[841]. ACOSTA, Wladimiro. Vivienda y clima. Buenos Aires : Nueva Visión, 1976. p. 98.

planteo abierto y libre, conviviendo ambos sistemas potenciándose por contraste. Impone también límites precisos (aunque virtuales), la cuadrícula de once por seis módulos (en los casos más grandes) y de ocho por cinco (en el menor), define una "caja arquitectónica" que no se materializa en el perímetro aunque opera como demarcación espacial neta y precisa. Pero, a la vez, el sistema mismo incuba el germen de su desarrollo: la grilla podría extenderse indefinidamente en cualquier sentido simplemente continuando sus módulos.

En la imagen general resultante, el techo elevado termina empequeñeciendo el motivo mismo del encargo. La instalación hospitalaria, origen de la demanda proyectual, queda subsumida bajo una cubierta que la sobrevuela a unos trece metros de altura, creando el amplio vacío intermedio que es apenas atravesado por las columnas que se multiplican. Esta extendida cobertura, que genera la impresión de poder prolongarse indefinidamente, da una idea de que la ondulada superficie podría estar protegiendo cualquier otra función, adquiriendo así el conjunto una cierta condición de atemporalidad, desarraigo y universalismo desanclado (geográfica y programáticamente), tal como insinúan las perspectivas que muestran a los hospitales sin paisaje, apenas sobre un plano verde de apoyo y el celeste fondo del cielo. Las imágenes resultan ser en extremo sugerentes y se alejan de las referencias a las arquitecturas populares de la región las que, si por algo se caracterizan, es por su modesta escala.

A contrapelo de su entorno familiar más próximo, en el que su padre era ya un reconocido músico cuya obra había abierto la música académica a las tradiciones musicales argentinas, y su suegro poeta, ensayista e historiador de gran predicamento en el nacionalismo revisionista, para Amancio Williams la búsqueda de un

"estilo nacional" no estaba en su horizonte, como tampoco la preocupación por generar referencias que atenuen su arquitectura con localismos.

Como opuesto, es conocido el caso de Alejandro Bustillo⁸⁴² empeñado en gestar un "estilo nacional" derivado del griego clásico —pretendidamente plasmado en su edificio para el Banco de la Nación Argentina (1940-1944)—, empresa que le llevó a decir: "propiciamos pues una arquitectura monumental de neto corte helénico, tomada de una misma fuente originaria o a través de las tradiciones que de ella derivaron",⁸⁴³ y de la que Claudia Shmidt, con razón, expresa que "pretendía resolver una ecuación contradictoria: una arquitectura nacional, que exige carácter particular, con una arquitectura pública que demanda, en cambio, un carácter universal".⁸⁴⁴ En esa dirección Bustillo llegó a bosquejar una declinación del orden toscano engrosando el éntasis para asimilar las curvas al tronco de un "palo borracho",⁸⁴⁵ en un intento de delinear un "Orden rústico argentino"; reflejo de esas ideas sería una versión estilizada visible en las columnas del pórtico del Museo Nacional de Bellas Artes (Alejandro Bustillo, Buenos Aires, 1930-1932).⁸⁴⁶

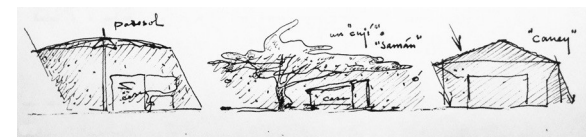
[842]. Véase: LEVISMAN, Martha. *Bustillo. Un proyecto de "Arquitectura Nacional"*. Buenos Aires : ARCA, 2007.

[843]. BUSTILLO, Alejandro. Citado en LEVISMAN, Martha. *Bustillo*. Op. cit. p. 224.

[844]. SHMIDT, Claudia. Alejandro Bustillo. Un modernista contrariado. En LEVISMAN, Martha. *Bustillo*. [pp. 449-466]. Op. cit. p. 456.

[845]. Nota: "Palo borracho" (o árbol botella); nombre popular con el que se conoce un árbol de extendida presencia en zonas subtropicales de Argentina. Nombre científico: *Ceiba speciosa*.

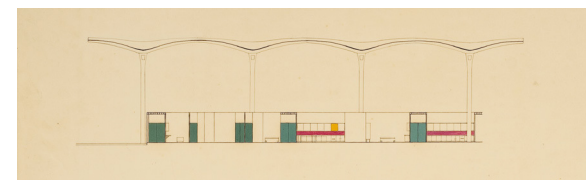
[846]. SHMIDT, Claudia. *El infiltrado: Auguste Perret en la obra de Bustillo en Argentina. 1913-1954*. Conferencia dictada en Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1 de diciembre 2010 (inédito).



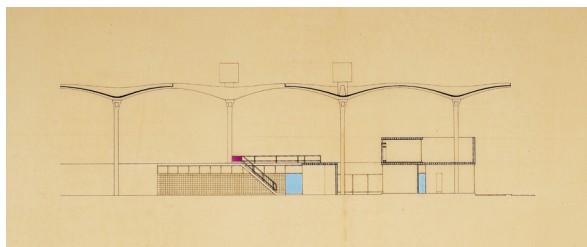
Wladimiro Acosta. La sombra del árbol o recursos artificiales sencillos, alternativas de protección del sol en áreas rurales de Venezuela. Fuente: *Vivienda y Clima*, (1976) p. 98.



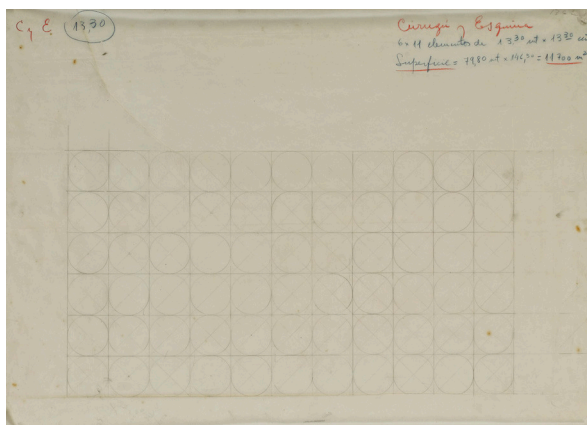
Wladimiro Acosta. Aplicación del Sistema Helios en la casa Pillado (Bahía Blanca, 1932-1939). Fotografía: Luis Müller.



Amancio Williams. El techo alto como protección. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Corte de uno de los hospitales. El vacío actuando como valor plástico en la arquitectura. Fuente: AAW.



La grilla como punto de partida en la resolución del techo alto de los hospitales de Corrientes. Fuente: AAW.

Su cruzada había llegado al punto de pretender reglamentar la profesión (envió un proyecto al Consejo Profesional de Arquitectura), reestructurar la Facultad de Arquitectura tomando como base la École des Beaux Arts de París, y proponer cambiar su nombre por el de "Escuela de Bellas Artes", planteo que dio motivo a una réplica del Centro de Estudiantes de Arquitectura manifestando su rechazo mediante un irónico texto en una hoja amarilla suelta que llevaba por firma "la Redacción, que se distribuyó acompañando su boletín de octubre-noviembre de 1949. Ese "artículo insolente" como lo reconocería mucho más tarde su autor, había sido escrito por Francisco Bullrich⁸⁴⁷ y, titulado "Un arquitecto en berlina", concluía del siguiente modo:

Con la remanida muletilla del carácter meramente maquinista de la arquitectura moderna y con la flaca ayuda de todos los lugares comunes y prejuicios circulantes en los medios filisteos acerca de este tema, Bustillo pretende borrar la gran arquitectura de nuestro tiempo e ignorar la obra extraordinaria de grandes creadores como Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe, Breuer, Aalto, Neutra, etc.

En su reemplazo nos propone el "estilo argentino" con columnas inspiradas en el palo borracho (¿porqué no en el ombú?).

Tengámosle piedad: su alma no tiene salvación.⁸⁴⁸

[847]. SHMIDT, Claudia y ADAGIO, Noemí. Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años (entrevista del 11 de julio de 2011). En ADAGIO, Noemí (Ed.). *Antología. La biblioteca de la arquitectura moderna: Argentina 1929-1963*. Op. Cit. p. 352

[848]. LA REDACCIÓN. Un arquitecto en berlina. *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (2). Buenos Aires : CEA FA UBA, octubre-noviembre de 1949. Fuente: Fundación Espigas - Archivo Carlos Méndez Mosquera.

Contrario a las posiciones de Bustillo, Williams se ubicaba en la dirección inversa. Por eso (y a pesar de eso), tal vez mirando más atentamente su propuesta universalista, atemporal y deslocalizada, podríamos formular una hipótesis más arriesgada: proponer que también allí se esconde una idea de orden. ¿En qué sentido podemos pensarlo en un campo como el de la arquitectura, en el que el término "orden" se encuentra tan fuertemente connotado? Seguramente la primera referencia remitiría a los órdenes clásicos, lo que nos resultaría estéril al pretender comprenderlo a través de sus representaciones (dórico, jónico, corintio); el camino debiera ser otro, yendo hacia el concepto. Al respecto Joseph Rykwert dice:

La columna y la viga que soporta, cuando se combinan para ser reconocidos (aún aproximadamente) como pertenecientes a un tipo definido, se llaman orden. El tipo puede establecerse ya sea por las proporciones de la cosa o por los ornamentos que la caracterizan; generalmente está determinado por una combinación de ambos.⁸⁴⁹

Esta definición genérica coincide grosso modo con aquella que en 1963 había dado John Summerson en su obra de divulgación *The Classical Language of Architecture*, un programa de lecturas radiales para la BBC (luego publicadas como libro), cuando pronunciaba: "un 'orden' es la unidad de 'columna y superestructura'".⁸⁵⁰ Es decir, tomando como base la noción del mundo griego, en la que una columna se consideraba un elemento cuya razón de ser implica soportar una carga, y su existencia en combinación con lo soportado constituye el orden.

[849]. RYKWERT, Joseph. *The dancing column. On order in Architecture*. Cambridge MA : MIT Press, 1996. p. 3.

[850]. SUMMERSON, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. De L. B. Alberti a Le Corbusier. Gili, Barcelona, 1978. p. 13.

Hanno Walter-Kruft nos recuerda: "es necesario señalar que en Vitruvio no existen los llamados órdenes de arquitectura en el sentido de los cánones del Renacimiento. Este concepto es una sistematización llevada a cabo por Alberti, y que ha sido tácitamente identificada con los genera de Vitruvio.⁸⁵¹ Alexander Tzonis y Liane Lefaivre amplían esta idea cuando dicen:

Hoy en día nos hemos acostumbrado a referirnos a ellos como los "órdenes" de la arquitectura, un término potencialmente confuso, ya que implica que son diferentes sistemas de ordenar el espacio [...]

Desde el Renacimiento muchos autores han creído lo mismo. [...] Vitruvio se refiere a los modos como genera. Como indica la palabra, creía que constituían unos elementos esenciales de la naturaleza. [...] Para Vitruvio, por otro lado, los genera establecieron un sistema de clasificación y un canon para el diseño, en función de la época y del lugar, y de origen profano.⁸⁵²

Si el interés por la arquitectura del pasado había sido opacado por los impulsos hacia el futuro de las vanguardias de principios del siglo XX, poco después de terminada la Segunda Guerra Mundial la publicación de un libro volvía a enfocarse en los principios de orden, armonía y proporción de la cultura del Renacimiento, y producía un renovado incentivo para estudios académicos sobre ese período, que terminaron resignificando a la arquitectura moderna y el *International Style*. Se trataba de *Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpreta-*

tion of Modern Architecture, de Rudolf Wittkower que, desde su aparición en 1949, formó parte de las lecturas obligadas y actualizó los debates.

Eva-Marie Neumann plantea que el contexto de la industrialización de la construcción en la posguerra, — sobre todo en Gran Bretaña— y las limitaciones que provoca, fue uno de los factores que contribuyeron al interés despertado por el libro de Wittkower:

Para los arquitectos preocupados por la pérdida de su experiencia estética y por las restricciones de diseño que plantea la construcción industrializada, las teorías de la proporción arquitectónica ofrecieron un medio para rehumanizar la arquitectura y de introducir un sistema estético aceptable para el establecimiento con mentalidad científica. En gran medida, como respuesta a la amenaza presentada a los arquitectos por el Estado de Bienestar y su promoción de sistemas de construcción industrializados, es necesario comprender el interés en la proporción entre muchos arquitectos en la primera década después de la Segunda Guerra Mundial.⁸⁵³

Según Henry Millon, el alcance de ese trabajo fue más amplio, trascendiendo las cuestiones de la proporción y la modulación:

El libro de Wittkower influyó ligeramente en el pensamiento sobre la construcción modular durante un tiempo breve. Durante un poco más de tiempo fue una gran influencia en el pensamiento sobre la proporción y los sistemas pro-



Amancio Williams. Hospitales de Corrientes. Perspectiva (dibujó Jacobo Saal, pintó Helvidia Toscano de Saal). Fuente: AAW.

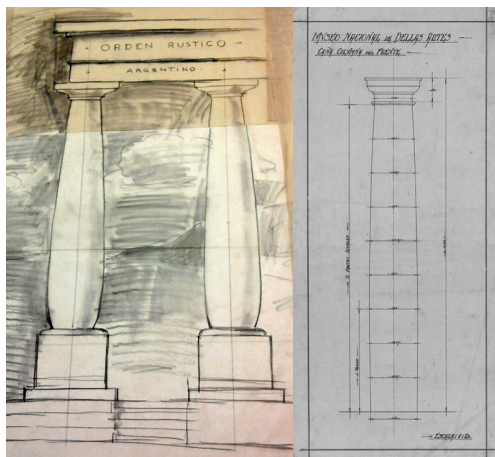


Alejandro Bustillo. Bancon de la Nación Argentina (Buenos Aires, 1940-1944). Fuente: Levisman, Martha. Bustillo. Un proyecto de "Arquitectura Nacional". Buenos Aires : ARCA, 2007. p. 46

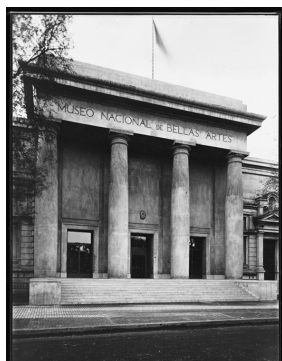
[851], KRUFT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la Arquitectura* (T I-II). Madrid : Alianza 1990. p. 33.

[852]. TZONIS, Alexander y LEFAIVRE, Lian. *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Madrid : Blume, 1984. p. 48.

[853]. NEUMANN, Eva-Marie. Architectural proportion in Britain 1945-1957. *Architectural History* (Vol. 39): 197-221. SAHGB Publications Ltd., 1996. p. 197. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1568613>. Accedido 05/12/2014 07:22.



Alejandro Bustillo, "orden rústico argentino". Dibujo a lápiz - Estudio de proporciones de las columnas del Museo Nacional de Bellas Artes (copia). Fuente: Fondo documental Alejandro Bustillo, Universidad Torcuato Di Tella (gentileza Claudia Schmidt).



Alejandro Bustillo. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 1930-1932). Fuente: Levisman, Martha. Bustillo. Un proyecto de "Arquitectura Nacional". Buenos Aires : ARCA, 2007. p. 142

porcionales, tanto en forma abstracta como en la forma construida. De una manera aún más fundamental, influyó en el pensamiento sobre la relación de los valores sociales con la arquitectura, lo que ayudó a realizar una reevaluación del Estilo Internacional.⁸⁵⁴

En esos términos, podemos decir que el contexto cultural de la arquitectura en la posguerra volvía a ser receptivo hacia cuestiones de la disciplina en aspectos que, si bien hasta entonces se trataban en las aulas, eran rápidamente desplazados por la práctica. No es casual, por ejemplo, que un intento de reunificar los métodos de proyecto en procedimientos racionalizados, a través de relaciones proporcionales, se haya dado casi al mismo tiempo que el libro de Wittkower, con la publicación de *El Modulor* de Le Corbusier en 1950. En el segundo tomo, *Modulor 2*, Le Corbusier apunta: "Amancio Williams, de Buenos Aires, ha hecho los planos de dos hospitales empleando el Modulor", e incluye un gráfico del corte de las cáscaras.⁸⁵⁵

También es notable que comienzan a diluirse algunos prejuicios hacia conceptos que habían sido cancelados en el período de las vanguardias de principios del siglo XX, como el de la noción de "estilo". Tomás Maldona-

do, en referencia Max Bill como exponente del artista contemporáneo que ha logrado una visión integral de la dimensión estética aplicada a producciones diversas a partir de una "voluntad de coherencia", escribió:

En todas las épocas, la voluntad de coherencia se ha identificado, en el dominio creador, con la voluntad de fundar un orden unívoco, un orden cuyas partes respondiesen a un mismo sentido e ilustrasen un mismo espíritu. Por lo general, la aspiración última era, en la mayoría de los casos, imponer una poética compulsiva a la cual, de buena o mala gana, todas las formas que la colectividad elaborara, debían necesariamente someterse y rendir tributo. O sea, en síntesis: una preceptiva estilística, un estilo.⁸⁵⁶

Se ve aquí, entonces, cómo las relaciones entre la voluntad de coherencia y la voluntad de estilo asumen, de pronto, un significado especial. Las diferencias entre ellas se desvanecen. En definitiva, lo queramos o no, la voluntad de coherencia tiende a confundirse con la voluntad de estilo.

Si remitimos el concepto de "estilo" a sus significados originarios, podemos extrapolar el sentido que adquiere el término en su acepción moderna. Quatrémère de Quincy propone:

ESTILO. La etimología de esta palabra, que se usa en francés en un sentido muy desviado de su significado primitivo, es la palabra latina *stylus*, o la

[854]. MILLON, Henry A. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Vol. 31, No. 2): 83-91. California University Press - SAH May, 1972. p. 91. Disponible en http://www.jstor.org/stable/988682?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents (Acceso 02-03-2017)

[855]. LE CORBUSIER. *LE CORBUSIER. Modulor 2 1955* (Los usuarios tienen la palabra). Buenos Aires : Poseidón, 1962. p. 111.

[856]. MALDONADO, Tomás. Max Bill. Buenos Aires : Nueva Visión, 1955. pp. 7-8

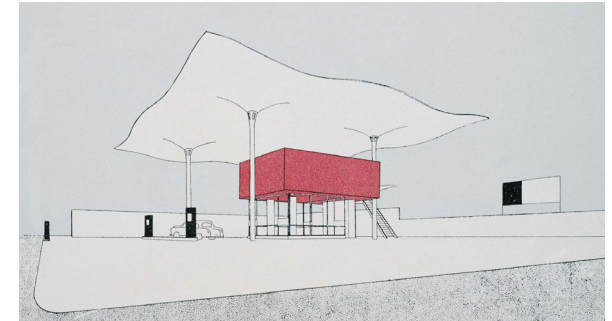
palabra griega *στυλος*. Ambas, en cada uno de sus dos idiomas, a veces significaban un cuerpo circular como una columna, a veces una incisión con un lápiz, afilado en un lado, con una cabeza aplanada en el otro. Se usaba para escribir en hojas preparadas con una capa de cera. El lado afilado servía para trazar los caracteres en este enduido, y el lado plano servía para borrar. [...] Para llegar inmediatamente al origen cierto de la idea que antiguamente y aún más particularmente hoy se aplica a la palabra *estilo*, ya en la literatura o en las artes del dibujo, es fácil de ver, y esto ciertamente no necesita largas pruebas, que la noción moral de esta palabra era, como en muchas otras, una necesaria derivación de su noción material. El funcionamiento de la mente, en el arte de expresar los propios pensamientos con los signos de la escritura, se aplicó por metonimia a la idea de la operación mecánica de la mano o al instrumento que traza estos signos. La misma palabra significa, por lo tanto, lo que es menos material, es decir, la concepción de las ideas y el arte de desarrollarlas en un orden...⁸⁵⁷

Por analogía, comprendemos que el estilo deviene de la marca personal que imprime la mano del creador, a través de su instrumento, para materializar sus creaciones, ideas y, porqué no, invenciones. La "voluntad de coherencia", casi equivalente a la "voluntad de estilo" que Maldonado reconoce en Bill, también se hacía presente en Williams quien, —como se ha visto— guardaba respeto y admiración por la obra del artista y diseñador

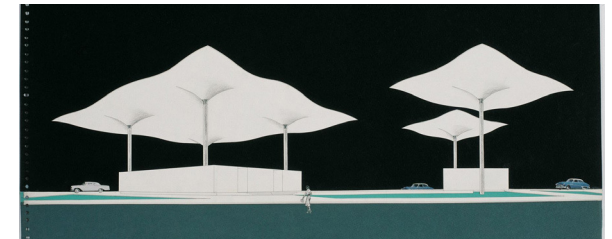
suizo. ¿Se podría decir entonces que —siguiendo estos razonamientos— Williams también alcanzaba un "estilo", en el sentido de lograr imprimir un signo propio, una marca reconocible?

Sin duda su obra guarda una coherencia interna a lo largo del tiempo y si en ella hay un elemento repetido, multiplicado en proyectos diversos en distintas épocas, desde 1951 en adelante será la "bóveda cáscara" el atributo que lo identifique, un elemento que, en sí, puede considerarse un orden en el sentido clásico: recuperando los principios básicos de racionalidad en su génesis, quitando la condición figurativa de la representación y volviendo al concepto básico de la fórmula "columna + carga = orden", podemos pensar que en la idea de orden subyace también una idea de verdad, que incluso logra trascender al mundo clásico de su origen. Viollet-le-Duc reconocía en la arquitectura griega que su estructura y su apariencia coincidían y revelaban su verdad constructiva, y afirmaba: "los órdenes arquitectónicos inventados por los griegos eran la estructura misma, es decir que, en sus órdenes, había solo un modo de estructura; por lo tanto, la estructura de los edificios griegos y su apariencia estaban esencialmente unidos."⁸⁵⁸ Para Viollet —diría Peter Collins—

este principio aún estaba mejor expresado en la arquitectura gótica. Se puede afirmar, escribió, que es imposible separar la forma de la arquitectura del siglo XIII de su estructura, ya que cada miembro de esta arquitectura es consecuencia



Amancio Williams. Estación de servicio en Avellaneda (1954-1955). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Supermercado textil en Bernal (1960). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Escuela Industrial en Olavarría (1960). Fuente: AAW.

[857]. DE QUINCY, Quatrèmere. *Dictionnaire historique d'architecture...* Op. Cit.

[858]. VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Liège, Mardaga, 1977. p. 212



Amancio Williams. Santuario de Nuestra Señora de Fátima en Pilar (1967). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Casa en Lomas de San Isidro (1969). Fuente: AAW.

de una necesidad estructural. [...] La arquitectura del siglo XIII tenía, en su opinión, la virtud de ser aplicable sincera y universalmente, porque sus formas procedían de principios razonados, y no de formas arbitrarias.⁸⁵⁹

El espíritu que animaba a Le-Duc iba más allá de una reivindicación del gótico y su racionalidad estructural, pretendía "escribir sobre arquitectura; buscando la razón de toda forma, puesto que toda forma tiene su razón de ser; indicando los orígenes de los diversos principios y sus consecuencias lógicas."⁸⁶⁰ Por ello su interés trasciende lo figurativo, lo formal, para ser fundamentalmente constructivo: "la alianza de la forma con las necesidades y con los medios de construcción", decía.⁸⁶¹ En esa dirección Collins cita a Viollet-le-Duc en una frase contundente: "La arquitectura solo puede ser dotada de formas nuevas si se buscan en la aplicación rigurosa de nuevas estructuras."⁸⁶²

Sería esa la línea de pensamiento que llegará a la formación de Williams, una matriz francesa racionalista, que hunde sus raíces en la concepción griega de la "verdad constructiva"; un largo trazo que comienza en Viollet-le-Duc, pasa por Perret y de allí a la enseñanza en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires a través de Karman. Es la imposición de la racionalidad técnica sobre la naturaleza. "El elemento columna-y-viga es, —nos dice Rykwert— en sí

mismo, un constituyente de lo artificial, del mundo artificial. También es parte de una metáfora que lo abarca todo y que hace del refugio humano una encarnación, una in-corporación."⁸⁶³

En esa construcción del mundo mediante el artificio, la unidad columna-bóveda cáscara que inventa Williams constituye un elemento que sintetiza la idea del refugio humano, se incorpora a la naturaleza sin mimetizarse y se expresa en su calidad de estructura nueva, un artefacto razonado en su diseño y construcción material. Si se nos estuviera permitido imaginar que Viollet-le-Duc hubiera podido conocer esta invención, vería en ella la definitiva superación de la bóveda de arista gótica (la más ligera de las construcciones pétreas pero la vez imperfecta, ya que necesitó de complementos estructurales para sostenerse en las alturas: sus arbotantes y contrafuertes). En la cáscara de Williams la arista se desvanece, sus nervaduras se disuelven en el interior mismo de la forma, que se autosustenta. La continuidad del material resuelve el equilibrio de tensiones, contenidas en una propia y única estructura, ya sin necesidad de estabilizarse mediante prótesis externas.

El camino hacia la perfección sería, en definitiva, el fin último. Aquello que no admite ya más modificaciones, que se resuelve en sí mismo como máximo exponente de su tipo, que pone en equilibrio el dominio del material y de la técnica y asegura la perdurabilidad tanto del valor de forma como de uso, atributos con los que llegará a alcanzar la belleza y su estado definitivo.

Las constantes y obstinadas exploraciones en este sentido es lo que permite explicar el punto alcanzado

[859]. COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución* (1750-1950). Barcelona : Gustavo Gili, 1998 [1ª ed. en castellano 1970].

[860]. VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Op. cit. p. 6.

[861]. Ibid. p. 451.

[862]. COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna*. Op. cit. 219

[863]. RYKWERT, Joseph. *The dancing column*. Op. cit. p. 374.

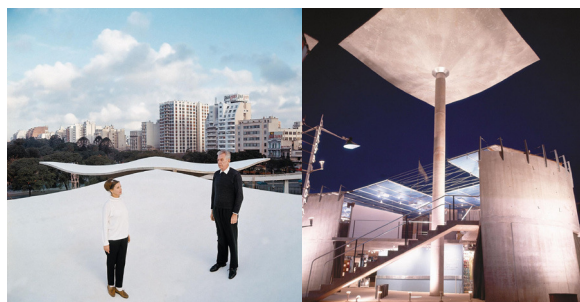
con las bóvedas cáscara. Así, la solución a un problema particular y local se abrió paso a una respuesta genérica y a la vez original. El sistema de doble cubierta pensado para los hospitales podía aplicarse no sólo a otras situaciones sino también para otros programas arquitectónicos. Este sería su mayor logro y confirmación de pertenencia a la era de la reproductibilidad técnica. Como propone Liernur:

Si en la edad clásica la obra era un "unicum", y se instalaba en la cadena del tiempo como un sutil desplazamiento en la serie infinita de semejanzas que la antecedían y habrían de sucederla, autoconcebida como producto industrial, con el funcionalismo inauguraba una serie: no necesitaba de una materialidad inmortal aunque su propio cuerpo físico fuera destruido, su presencia en el futuro estaría asegurada por alguna de sus innumerables réplicas diseminadas en cualquier lugar del planeta.⁸⁶⁴

Este elemento arquitectónico único y repetible fue adaptado por Williams para diversos proyectos (en su gran mayoría no realizados) entre los que se destacan: estación de servicio para Automotores Avellaneda (Avellaneda, 1954 / 1955), supermercado textil "La Bernalesa" (Bernal, 1960), Escuela Industrial (Olavarría, 1960), casa de veraneo para la familia Di Tella (Punta del Este, 1961), Monumento en homenaje a Alberto Williams (Buenos Aires, 1963), el Santuario de Nuestra Señora de Fátima (Pilar, 1967 / 1968), casa en Lomas de San Isidro (1969), el concurso para el Hospital de Orán (Salta, 1970) o el Pabellón Bunge y Born en la Feria del



Claudio Vekstein con asesoramiento de Claudio Williams. Homenaje al fin del milenio y Amancio Williams. Vicente López, 2000. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Pabellón Bunge y Born (Buenos Aires, 1963). Vista nocturna - Lidy Prati y Amancio Williams posando sobre una de las cáscaras con el fondo del perfil de la ciudad de Buenos Aires. Fuente: AAW.



El pabellón Bunge y Born fotografiado por Francisco Bullrich (diapositivo de su archivo de imágenes para dar clases). Fuente: Fondo documental Alejandro Bustillo, Universidad Torcuato Di Tella (gentileza Claudia Shmidt).

[864]. LIERNUR, Jorge F. *Arquitectura, en teoría*. Escritos 1986-2010. Buenos Aires : SCA/Nobuko, 2010. p. 111



El Molino, Fábrica cultural. Santa Fe, 2010. Unidad de Proyectos Especiales del Gobierno de la Pcia. de Santa Fe (Arqs. Codina, Quijano, Lleonart. Asesoramiento de Corea Aiello, Vekstein y Claudio Williams). Fotografías: Luis Müller.

Centenario de la Sociedad Rural de Palermo (Buenos Aires, 1963), en el que por primera vez se construyeron las bóvedas cáscara, no pudiendo evitarse su demolición al poco tiempo de finalizada la exposición.

Con posterioridad a su fallecimiento (1989), las bóvedas cáscara fueron construidas en dos oportunidades, un par de ejemplares en la costa del río de La Plata, como doble homenaje a Williams y al cambio de milenio (Vicente López, por Claudio Vekstein – Claudio Williams, 2000) y en "El Molino. Fábrica cultural", donde un conjunto de 13 elementos constituyen una plaza semicubierta (Santa Fe, 2010. Gobierno de la provincia con asesoramiento de Claudio Williams).

De este modo se consuma uno de los pocos casos (sino el único en Argentina) en que una pieza arquitectónica es reproducida en diversas ocasiones, con diferentes propósitos e, incluso, en ausencia de su autor dando lugar a una condición de existencia autónoma. Un producto que surge —parafraseando a Walter Benjamin— "en la época de su reproductibilidad técnica".⁸⁶⁵

Tal vez con ello se pueda decir que, discretamente, se instala en un sitio que quizás Amancio Williams, sin una intención explícita, llegó a configurar: la invención de un nuevo orden, un orden contemporáneo.

[865]. BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México : Editorial Itaca, 2003.

Un invento sin patente

La presente invención está constituida por un sistema de techos integrado por unidades modulares, las cuales en conjunto pueden originar grandes extensiones cubiertas.⁸⁶⁶

Con este enunciado comienza la solicitud de patente de invención que Amancio Williams solicitó, por un plazo de quince años, a la Dirección de la Propiedad Industrial. Refiere a "unidades modulares constituidas cada una por tres elementos: a) una superficie de techo; b) Una columna central de soporte; y c) una fundación que soporta toda la unidad, ubicada en la parte inferior de la columna."

La descripción que avala la solicitud continúa diciendo:

Estos techos sirven para crear un espacio arquitectónico en el cual pueden desarrollarse prácticamente todos los objetivos de la arquitectura: viviendas, hospitales, escuelas, edificios públicos, comerciales e industriales, depósitos, etc. El espacio arquitectónico creado por estos techos, es un nuevo espacio arquitectónico y nuevo en la historia de la arquitectura. Hasta el presente, la arquitectura se ha caracterizado por edificios que pueden compararse por analogía con cajas cerradas por paredes opacas —en épocas pasadas— y transparentes, de vidrio —en la actual—; pero siempre en formas similares a cajas. El nuevo espacio arquitectónico creado por estos techos es un espacio que permite por debajo de ellos una arquitectura de formas libres y sueltas.

[866]. WILLIAMS, Amancio: Memoria descriptiva. Solicitud de la Patente de Invención referente a "Sistema de techos". Solicitada por Amancio Alberto Williams. S/f. p. 1.

Estos techos también desempeñan un rol funcional al crear un espacio sombreado protegido contra la intemperie, la lluvia y el sol.

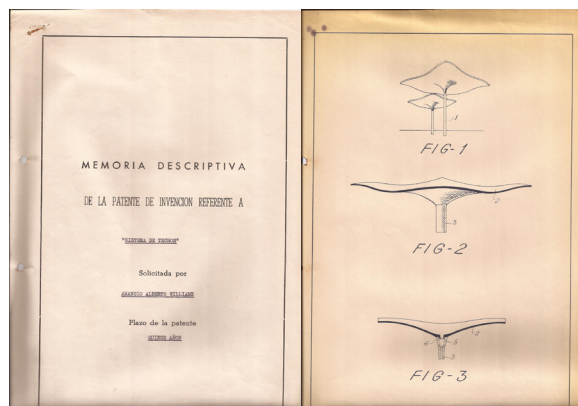
Ya la unidad modular básica crea este espacio arquitectónico y bajo ella pueden desarrollarse temas de arquitectura.⁸⁶⁷

La solicitud de referencia no está fechada aunque datos conexos permiten situarla a fines de la década de 1960. Resulta significativo el cambio de léxico utilizado en la descripción, en relación con el lenguaje utilizado en las memorias descriptivas de los hospitales a principios de la década anterior, en las que se hablaba de "elementos" para referir a las piezas unitarias que en conjunto componían el techo alto. En oportunidad de la presentación de esta solicitud de patente se refiere a ellas como "unidades modulares" que integran un "sistema de techos", lo que da cuenta de los cambios ocurridos en la cultura arquitectónica en las casi dos décadas transcurridas entre una y otra instancia: la entrada de la "teoría de sistemas" y la "coordinación modular", que introdujeron cambios en los modos de proyectar a la vez que renovaron el dialecto de los arquitectos.⁸⁶⁸

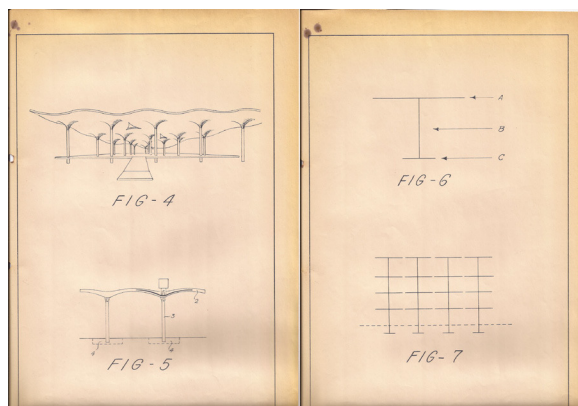
En función de ampliar las posibilidades del sistema que se intentaba patentar, se proponía que podía adoptar formas diversas, "así en lo referente al elemento superficie de techo, puede ser de planta cuadrada, triangular, poligonal, etc. y puede estar construida aplicando el principio de la bóveda cáscara en hormigón armado o el de superficies planas con refuerzos reticulares externos o internos."

[867]. Idem.

[868]. Idem. p. 2.



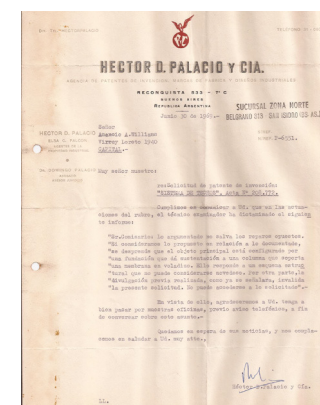
Amancio Williams. Solicitud de patente de invención de un "Sistema de techos" presentada a la Dirección de la Propiedad Industrial. Carátula y lámina de gráficos descriptivos de las bóvedas cáscara. pp. 1 y 9. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Solicitud de patente de invención presentada a la Dirección de la Propiedad Industrial. Láminas explicativas de la posibilidad de agrupamiento y superposición de las bóvedas cáscara. pp. 1 y 9. Fuente: AAW.



El Molino, Fábrica Cultural. Santa Fe, 2010. Fotografías: Luis Müller



Correspondencia Héctor D. Palacio y Cía. (Agencia de patentes de invención, marcas de fábrica y diseños industriales) a Amancio Williams informando resultado negativo de la solicitud de patente de invención para el "sistema de techos". Buenos Aires, junio 30 de 1969. Fuente: AAW



El Molino, Fábrica Cultural. Santa Fe, 2010. Fotografías: Luis Müller

También en lo constructivo se hacía notar la posibilidad de variaciones:

Puede construirse utilizando no sólo hormigón armado sino también otros materiales como ser el hierro-cemento, metales utilizados en chapas y perfiles y materiales plásticos utilizados según su técnica correspondiente o en combinaciones con metales y también con maderas en terciados, laminados, etc., y en combinación con plásticos y metales.⁸⁶⁹

Sin duda, un arquitecto tan afín a las innovaciones técnicas como lo era Williams, mostraba actualización en cuanto a las novedades en el campo de la construcción, como los plásticos y las maderas laminadas, lo que también habilitaba a pensar en sistemas constructivos prefabricados:

...estas unidades modulares pueden ser realizadas en el obrador o construidas con diversos sistemas de prefabricación en talleres o fábricas y luego enviadas en partes a la obra y montadas en el lugar. La posibilidad de su prefabricación y la facilidad de montaje les da la característica de su fácil comercialización pues pueden ser enviadas al obrador y montadas en pocas horas.⁸⁷⁰

La novedad más impactante que introducía en esta presentación consistía en una combinación hasta entonces impensada: "estas unidades no sólo pueden combinarse horizontalmente, poniendo unas o próximas a otras sobre el suelo, sino que también pueden combinarse verticalmente, eliminando las bases o mejor dicho

considerando que la base de una es la unidad inferior. Esta combinación crea un nuevo sistema estructural, sencillo y racional."⁸⁷¹ La presentación se acompañaba de siete figuras que de forma gráfica explicaban la "unidad modular", sus partes y posibles formas de combinación, tanto en horizontal como en vertical.

Si bien previsible, no por ello menos desalentadora, la notificación del agente de "patentes de invención, marcas de fábrica y diseños industriales" a quien se le había encomendado la presentación, daba cuenta del rechazo de la solicitud por parte de la Dirección de la Propiedad Industrial:

Solicitud de patente de invención: "SISTEMA DE TECHOS", Acta N° 208.772.

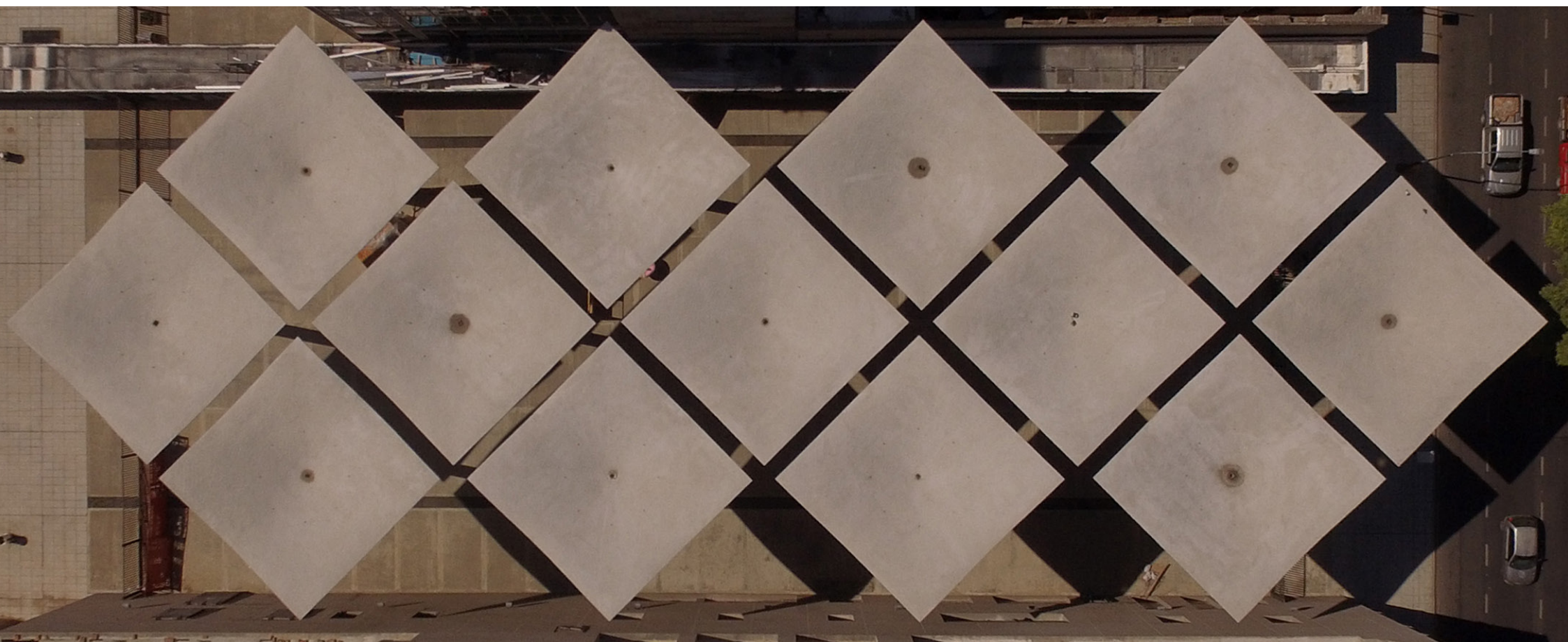
Cumplimos en comunicar a Ud. que en las actuaciones del rubro, el técnico examinador ha dictaminado el siguiente informe:

"Sr. Comisario: Lo argumentado no salva los reparos opuestos. Si consideramos lo propuesto en relación con lo documentado, se desprende que el objeto principal está configurado por una fundación que da sustentación a una columna que soporta una membrana en voladizo. Ello responde a un esquema estructural que no puede considerarse novedoso. Por otra parte, la divulgación previa realizada, como ya se señalara, invalida la presente solicitud. No puede accederse a lo solicitado".⁸⁷²

[871]. Idem. p. 3.

[872]. Correspondencia de Héctor D. Palacio y Cía. (Agencia de patentes de invención, marcas de fábrica y diseños industriales) a Amancio Williams. Buenos Aires, junio 30 de 1969. AAW - Patentes.

Apreciadas desde el punto de vista burocrático, ambas razones esgrimidas por el técnico examinador tenían sentido: analizado de ese modo no se trataba de otra cosa que un conjunto de base, columna y techo en voladizo, algo conocido para la historia de la construcción; por otra parte, ya se había advertido de que toda publicación previa actuaba en sentido contrario a la novedad. La respuesta sintetiza el choque de dos modos de entender el mundo: aquello que para Williams era una invención, para la administración de la industria de la construcción implicaba apenas una versión más de estructuras ya conocidas. Probablemente el camino no era el adoptado, sino el de registrar un sistema constructivo con su proceso de prefabricación homologando así un producto industrial, como en ese tiempo se estaba desplegando en el país a partir de ejemplos como los de Astori, Supercemento, SCAC y otras empresas. Pero para eso era necesario montar una industria y desarrollar el producto, condiciones a las que Williams lejos estaba de poder afrontar y, probablemente, también de interesarse en gestionar; su energía estaba dirigida a desarrollar la creatividad en el proyecto.



*Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la raison ardente
Et j'attends
Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant*

La Jolie Rousse - G. Apollinaire (fragmento)

Parte

4 ■ PERSISTENCIAS

Explorar el proyecto

Pero precisamente en la arquitectura, a menudo resulta más productivo partir de los fragmentos y de las intenciones abandonadas como tales, para remontarse a los contextos en que se insertan obras que en otros casos parecen mudas.

Una obra fracasada, un intento no realizado, un fragmento ¿no plantean, al azar, problemas ocultos por el acabado de otras obras que han adquirido la dignidad de “textos”?

Manfredo Tafuri^[873]

En los trabajos para los hospitales se condensaron muchas ideas que se venían perfilando en desarrollos anteriores, alcanzando su plena maduración; estos proyectos probablemente constituyen el punto más elevado del proceso creativo de Williams, alcanzando un grado de destilación que sintetiza su pensamiento proyectual y consolida una plataforma a partir de la cual se desplegarán la mayoría de los desarrollos posteriores. En ellos no solo expandió sus propios límites, interactuando con algunas tendencias arquitectónicas que apenas se estaban asomando en la arquitectura contemporánea, sino también anunció algunas posibilidades que años después se constituyeron en corrientes de pensamiento y líneas proyectuales consolidadas en la arquitectura internacional, como las categorías conocidas como “arquitectura de sistemas, *mat-building* y megaestructuras”.

La idea de sistema: los proyectos para los hospitales

[873] TAFURI, Manfredo. La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta. Barcelona : G. Gili, 1984. p. 18.

de Corrientes bien pueden considerarse como un antecedente de lo que años después se daría en llamar “arquitectura de sistemas”. Habían nacido casi al mismo tiempo que Ludwig von Bertalanffy daba forma a su Teoría General de Sistemas^[874] (TGS, 1950) un concepto científico iniciado desde la biología, pero que tuvo aceptación y amplia aplicación en distintas disciplinas (cibernética, informática, teoría de los juegos, teoría del caos, y otras, entre ellas la arquitectura, que en un sentido más bien mecanicista lo adoptó con entusiasmo en las décadas de 1960 y 1970).

Esquemáticamente, siguiendo a Bertalanffy podemos decir que un sistema consiste en “partes en interacción”^[875] y puede definirse como un “complejo de componentes interactuantes”.^[876] Es en este sentido laxo y difuso que se empleará el término, diciendo que estos hospitales son “una muestra fallida de un sistema posible”, ya que Williams no abordó el encargo con el fin de proyectar tres edificios singulares, sino que lo hizo desde la intención de generar un método sistemático de resolver situaciones análogas, mediante una concepción abierta en las posibilidades de interconexión de sus partes.^[877] El propio Williams había declarado estudiar cada sector “como un elemento tipo que pudiera ser utilizado en los diferentes proyectos, variando solamente sus conexiones, tamaño o

[874] BERTALANFFY, Ludwig von. Teoría general de los sistemas. México : Fondo de Cultura Económica, 1976. [Primera edición en inglés: General System theory: Foundations, Development, Applications. New York : George Braziller, 1968.]

[875] *Ibíd.* p. 18.

[876] *Ibíd.* p. 94.

[877] Véase: MÜLLER, Luis. El edificio como experimento. Amancio Williams: tres hospitales y un sistema. Op. cit.

posición”,⁸⁷⁸ un concepto que, de haberse concretado las obras, hubiera habilitado la posibilidad de que fueran replicadas y/o adaptadas para distintas ocasiones. En este sentido rozó los límites del sistema arquitectónico; con su concepción adelantó en el tiempo razonamientos y métodos que en el campo de la arquitectura en Argentina se incorporaron más tarde —más de una década después se desarrolló ampliamente una línea proyectual conocida precisamente como “arquitectura de sistemas”— en tanto que, cuando proyectaba los hospitales, en la escena internacional de la posguerra apenas comenzaban a asomar en el horizonte.

En la arquitectura los conceptos sistémicos se desarrollaron en el ambiente de la segunda posguerra, como extensión y aprovechamiento de los avances que desplegó la industria para el escenario bélico, sobre todo expandiéndose desde Gran Bretaña y Estados Unidos⁸⁷⁹ y formalizándose a través de las teorías y especulaciones metodológicas de, entre otros, Fumihiko Maki, Christopher Alexander, John Christopher Jones, Bruce Archer, los proyectos de Llewelyn Davies, Yona Friedman y varios miembros del Team X (Cedric Price y Van Eyck principalmente).

En Argentina estas ideas tuvieron un inusitado despliegue en proyectos resultantes de un ambiente económico - político impulsado por las estrategias desarrollistas y emergieron, fundamentalmente, al calor de los grandes concursos arquitectónicos, muchos de ellos promovidos por el Estado. Hospitales,

[878] WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en Corrientes. *Nueva Visión* [9]. Op. Cit. p. 13

[879] Véase, entre otros: COHEN, Jean-Louis. *Architecture in uniform*. Op. cit y COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en Guerra*. Barcelona : Actar, 2006.

escuelas, edificios universitarios, industrias, terminales de transporte y programas de lo más diversos encontraron sus respuestas y expresión en planteos sistémicos, de organización abierta y funcionalidad precisa. En ese tiempo el arquitecto Arturo Montagú se encargaba de elaborar teoría como investigador de la UBA y el Conicet, y actualizar el tema para los colegas mediante conferencias y artículos publicados en revistas profesionales.⁸⁸⁰

En el ámbito de la educación la arquitectura de sistemas tuvo su versión en las propuestas llevadas adelante por la Dirección Nacional de Arquitectura Escolar (DINAE), concretamente en un sistema operativo denominado “Módulo 67”,⁸⁸¹ desde el que, además de procurar flexibilidad y adaptabilidad, no sólo se tendía a la normalización estándar de los espacios, sino también de los elementos constructivos. En ese contexto, resultaron fundamentales los estudios realizados por el arquitecto Fermín Estrella Gutiérrez,⁸⁸² el que tempranamente introdujo la visión sistémica en los proyectos de arquitectura escolar y vivienda social.

Con la claridad que le caracterizaba al leer los mapas de ideas y tendencias que circulaban por la región, Francisco Bullrich, al trazar una semblanza de la dé-

[880] Véase: MONTAGÚ, Arturo. Método sistemático de diseño, su relación con el diseño arquitectónico. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* [69]: 27-31, Buenos Aires, 1972.

[881] Véase: FIORITO, Mariana. Sistema Módulo 67. Teorías y prácticas. En SHMIDT, Claudia y MÜLLER, Luis. *La “Teoría de sistemas” en la transformación de la cultura urbana*. Op. Cit. pp. 60-71.

[882] Véase: ESTRELLA, Fermín. *Arquitectura de sistemas al servicio de las necesidades populares, 1964-1983*. , Buenos Aires : Hachette, 1985.

cada de los '60s en la arquitectura del país,⁸⁸³ daba una temprana definición del concepto "sistema", prácticamente en los inicios de esta corriente en Argentina:

El tema de los sistemas se ha convertido en un tópico de actualidad y ello sólo en parte, porque recién ahora los sistemas constructivos industrializados han hecho su aparición con cierta consistencia. [...]

Por sistema se entiende, sin embargo, algo más amplio que el sistema constructivo. Cuando en la actualidad se habla de sistemas se alude a una organización espacial -la estructura estando implícita en el espacio y viceversa- de crecimiento indefinido en base de una agregación celular -de elementos a completar- que ha de configurar una totalidad indeterminada, es decir, una forma abierta que permita agregar o quitar elementos, de acuerdo con requerimientos variables (agregación celular conectada o enchufada a una red de infraestructura organizadora) de servicios o circulaciones, lo cual implica la determinación de una correlación entre el desarrollo articular infraestructural y la agregación celular dependiente.⁸⁸⁴

La búsqueda de soluciones tipo, adaptables a las condiciones y necesidades de cada emplazamiento y sistematizadas racionalmente, incluyeron la normatización encaminada hacia la industrialización de la construcción de los edificios escolares.

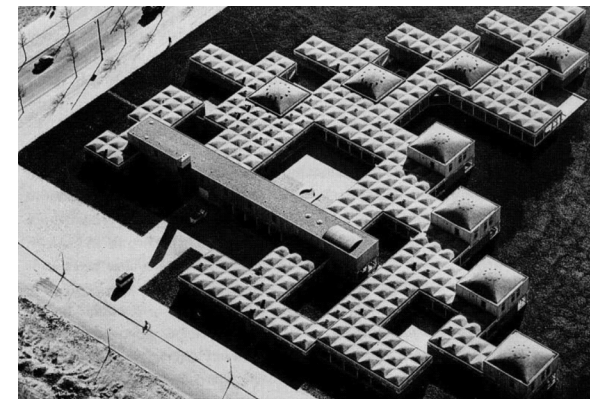
[883] Nota: El artículo de Bullrich de referencia fue preparado para un número especial de *Summa*, realizado con motivo del X Congreso Mundial de Arquitectos que se celebraría en Buenos Aires en octubre de 1969.

[884] BULLRICH, Francisco. *Arquitectura argentina 1960 / 70. Summa* (19): 37-82. Buenos Aires, Summa, octubre de 1969. p.53.

Así como la idea de sistema se generalizó apropiándose de la organización funcional y espacial, también lo hizo respecto de los modos de producción. El planteo de una arquitectura resuelta por componentes acercó los edificios a la industria, hasta el punto de implicar el riesgo de una pérdida de especificidad disciplinar por parte de los arquitectos, virando hacia un campo más bien propio del diseño industrial.⁸⁸⁵ Esto también introdujo la cuestión de la coordinación modular, que tuvo un fuerte impulso desde Gran Bretaña, abarcando prácticamente todas las áreas de la arquitectura, pero con especial énfasis en las construcciones escolares. Según Henry Millon

La construcción modular que utiliza unidades combinables producidas en masa limitadas (módulos) había sido un tema de discusión animada desde los primeros años del siglo XX. Las exigencias de la Segunda Guerra Mundial dieron más ímpetu y, después de la guerra, una sección de la British Building Research Station se dedicó a la investigación modular de la construcción.⁸⁸⁶

Si bien los proyectos de los hospitales correntinos no obedecen a una coordinación modular estricta e inte-



Aldo Van Eyck, Orfanato municipal de Amsterdam (1955-1960). Fuente: DPA Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona : Departament de Projectes d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya (27-28), 2011. p. 76.

[885] Véase: SHMIDT, Claudia y MÜLLER, Luis (eds.). *La Teoría de sistemas en la transformación de la cultura urbana. Arquitectura, ciudad y territorio entre el profesionalismo y la tecno-utopía (1950-1980)*, Buenos Aires : UTDT, 2013. - ALIATA, Fernando. *Arqueología de la arquitectura de sistemas. Registros* (11): 6-19. Mar del Plata, FAUD UNMdP, 2014.

[886] MILLON, Henry. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture. Journal of the Society of Architectural Historians* (Vol. 31, No. 2): 83-91. California University Press - SAH May, 1972. p. 83. Disponible en http://www.jstor.org/stable/988682?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents (Acceso 02-03-2017).

gral, un principio de modulación los recorre, sin duda, en la organización del techo alto, planteado como una agrupación de piezas idénticas, a las que a principio de los años 50's Williams llamaba "elementos" y en la década siguiente "unidades modulares", consciente entonces de que su propuesta había encontrado un lugar renovado en la cultura arquitectónica.

Algo más tarde, de ese contexto de ideas en circulación surgirían otros conceptos que se produjeron casi al mismo tiempo y admiten conexiones y derivaciones entre ellos y con las nociones sistémicas, como son los de *mat building* y megaestructuras.

"*Mat building*": en 1974 Alison Smithson acuñó este término en un artículo en *Architectural Design*,⁸⁸⁷ proveniente de discusiones producidas al interior del *Team X*, que condujeron a manifestarse de este modo: "Se puede decir que *Mat-building* personifica el colectivo anónimo; donde las funciones llegan a enriquecer el tejido, y el individuo gana nuevas libertades en la acción a través de un nuevo orden aleatorio, basado en la interconexión, patrones cercanos de asociación y posibilidades de crecimiento, disminución y cambio."

⁸⁸⁸ El desarrollo de la idea, que trata del tipo de construcciones extendidas sobre el suelo del territorio como un tapete, una trama continua que se despliega y que podría tener extensión indefinida y límites imprecisos, tiene antiguos antecedentes en las arquitecturas populares pero, en términos profesionales y contemporáneos, adquiere su representación cons-

truida en la Universidad Libre de Berlín, de Candilis, Josic, Woods y Schiedhelm (1963-1973), por ejemplo. Otros casos destacados serían el Orfanato de Amsterdam de Aldo van Eyck (1955-1960) y el proyecto para el Hospital de Venecia, de Le Corbusier (1964). Los hospitales de Williams podrían inscribirse en esa familia de proyectos, de edificios que se extienden como una superficie continua, indeterminada, repetitiva, ordenada por una trama regular de cuadrados o rectángulos y perforada por patios o plazas, un patrón que, si bien en los edificios para Corrientes se ve limitado a un perímetro definido, estaba preparado para ser extendido indefinidamente en cualquier sentido.

"Megaestructuras": El término sería popularizado por Reyner Banham en 1976,⁸⁸⁹ reuniendo en su libro distintos antecedentes como la definición que diera Fumihiko Maki al decir que "La megaestructura es una gran estructura en la que tienen cabida todas las funciones de una ciudad o de parte de ella. La tecnología actual la ha hecho posible. En cierto modo, es un rasgo artificial del paisaje".⁸⁹⁰

Banham también dio cabida a la definición trazada por Ralph Wilcoxon en 1968, en la cual una megaestructura:

está construida con unidades modulares; es capaz de una ampliación grande y aún ilimitada; es un armazón estructural en el que se pueden construir –o aun "enchufar" o "sujetar", tras ha-

[887] SMITHSON, Alison. How to recognise and read mat-building. *Architectural Design*: 574-590. Londres, septiembre de 1974.

[888] *Ibíd.* p. 574.

[889] BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona : Gili, 2001. [Primera edición en inglés: BANHAM, Reyner. *Megastructure. Urban futures of the recent past*. Londres: Thames and Hudson, 1976].

[890] MAKI, Fumihiko: *Investigations in Collective Form*, St. Louis, 1964, citado en Banham Reyner: *Megaestructuras*. Op. cit. p.278.

ber sido prefabricadas en otro lugar- unidades estructurales menores (por ejemplo, habitaciones, casas o pequeñas edificaciones de otros tipos); es un almacén estructural al que se supone una vida útil mucho más larga que la de las unidades menores que podría soportar.⁸⁹¹

Los orígenes de estas ideas pueden remontarse al plan de Le Corbusier para Argel (1931), pero alcanzarían una visión renovada en la década de 1960, en la que se destacan los proyectos como el de Kenzo Tange para la bahía de Tokio (1960) o la Ciudad agrícola de Noriaki Kurokawa (1960), y también las propuestas de Archigram, Yona Friedman, Arata Isozaki entre muchas otras que poblaron de imágenes las revistas y de grandes construcciones algunos sitios.

En Argentina, Ana María Rigotti destaca dos grandes ejemplos (no construidos): el plan Jujuy-Palpalá de Jorge Vivanco (1960) y la Ciudad Universitaria de Tucumán, proyecto desarrollado por un equipo dirigido por Horacio Caminos, del que se recorta en este sentido la plaza cubierta diseñada por Eduardo Catalano, proyecto resaltado por Banham como una punta de lanza de esta corriente. Rigotti dirá que esta terminología,

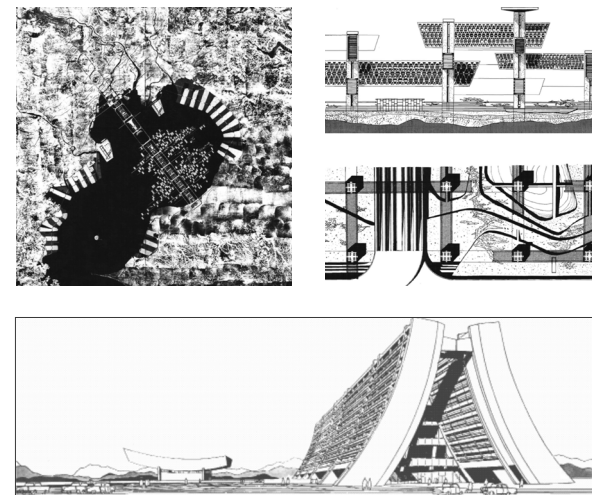
Algo restringida en sus alcances, podría aplicarse a varias de las obras donde intervino Clorindo Testa —el Centro Cívico y Gobernación de La Pampa (1955), la sede del Banco de Londres (1960) y la Biblioteca Nacional (1962)— y con más precisión a los proyectos para los centros

universitarios en Buenos Aires (1959), Rosario (1959-1966) y Córdoba según el proyecto de Luis Rébora (1966). Quizás, también, la escuela en Misiones de Mario Soto y Raúl Rivarola (1962).⁸⁹²

Mat-building y megaestructura no son términos contrapuestos y, por el contrario, pueden resultar coincidentes para un mismo caso. De hecho, así como se podría considerar a los hospitales de Corrientes como un ejemplo cercano a la categoría impuesta por Alison Smithson, también es dable pensar su inclusión en la que hiciera popular Banham. Coincidiendo con la definición dada por Maki —sólo que enunciada con una década de anterioridad— Williams decía haber proyectado cada hospital

como un conglomerado de cuerpos estrechamente vinculados y protegidos por un gran techo de 12 mts. de altura que los abarcara totalmente. Los hospitales se convirtieron así en pequeñas ciudades con sus edificios perfectamente protegidos del calor, los vientos y las heladas [...] Como consecuencia, la fisonomía del conjunto cambió fundamentalmente con respecto a la de los hospitales comunes.⁸⁹³

Es decir, cumpliendo con cada uno de los tópicos enunciados por Maki: una gran estructura que alberga múltiples y diversas funciones, factible por el desarrollo tecnológico, y que imprime un fuerte rasgo artificial al paisaje.

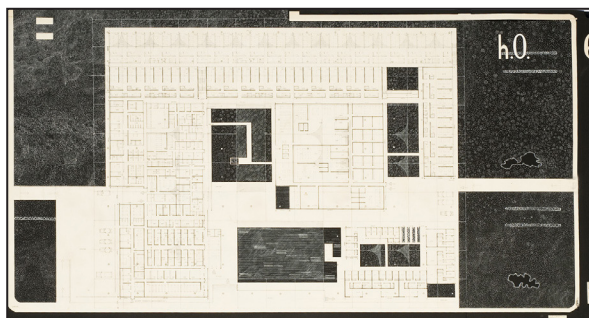


Kenzo Tange, Plan para la bahía de Tokio (1960). Fuente: DPA Documents de Projectes d'Arquitectura. Barcelona : Departament de Projectes d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya (27-28), 2011. p. 103.

[891] WILCOXON, Ralph. *Council of Planning Librarians Exchange Bibliography* (66). Monticello, 1968. Citado en BANHAM, Reyner, *Megaestructuras*, Op. Cit., p. 9

[892] RIGOTTI, Ana M. Fósiles de futuro: megaestructuras. *Block. Argentina años 50* (9): 18-31. Buenos Aires, UDT, julio de 2012.

[893] WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en la provincia de Corrientes. *Nueva Visión* (9). Op. Cit. p. 13



Amancio Williams. Perspectiva y planta del proyecto de concurso para Hospital en Orán (Salta, 1969). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Perspectiva y planta de techos del proyecto para concurso de Hospital en Orán (Salta, 1969). Fuente: AAW.

A fines de los años 60's se presenta un caso que permite comprobar la vigencia de las ideas de Williams (aunque no su planteo estético) dos décadas más tarde, con el concurso para el Hospital San Vicente de Paúl en Orán, Salta, promovido en 1969. Previamente a iniciar una amplia convocatoria a concursos de "croquis preliminares" promovidos por la Subsecretaría de Estado de Salud Pública (SESP), del Ministerio de Bienestar Social de la Nación (MSPN), este organismo había comenzado a definir nuevas normas y lineamientos para el diseño de estructuras hospitalarias haciendo una explícita adhesión a los principios de la arquitectura de sistemas, promoviendo "hospitales indeterminados" en que "las nuevas unidades de atención médica sean previstas como sistemas abiertos, preferentemente extendidas en el terreno."⁸⁹⁴

Amancio Williams preparó un proyecto para el concurso, basado en los hospitales de Corrientes que no habían llegado a construirse, una prueba más de que para su concepto se trataba de un sistema de hospitales adaptable y reproducible. Las cubiertas de bóvedas cáscara y una trama de patios abiertos caracterizaban una imagen que resultaba familiar.

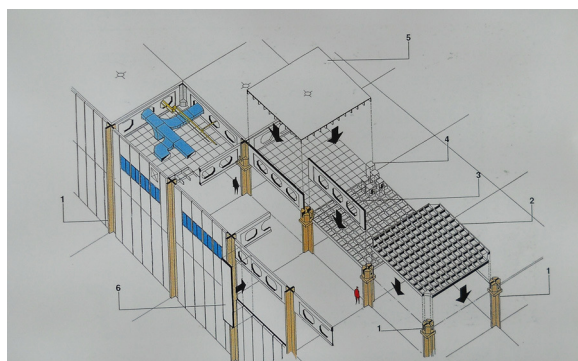
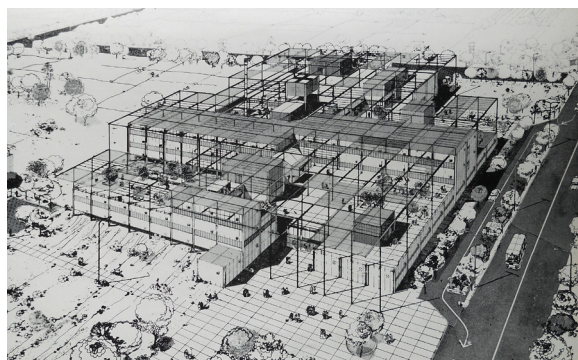
El primer premio fue otorgado al proyecto del estudio LLauró - Urgell, que fue ampliamente difundido no solo en tiempos del concurso sino también con posterioridad al mismo, llegando a ser emblemático de la arquitectura de ese período. Las características de organización abierta, sistemática y posible de expandirse en cualquier sentido en una planta de perímetro libre, en una deliberada indeterminación subordinada a una trama modular, resulta lógica no solo por encon-

[894] SESP MSPN. Pautas de diseño en arquitectura hospitalaria. *Summa* [39/40]: 30. Buenos Aires, julio/agosto de 1941.

trarse plenamente consustanciada con las teorías arquitectónicas de su tiempo, sino porque prácticamente se hacía cargo literalmente de las solicitudes establecidas en las directivas de las bases de los concursos.

Uno de los mayores aportes del proyecto radicaba en su planteamiento técnico - constructivo, totalmente modulado, que apelaba a nociones de gran flexibilidad, para lo que el sistema constructivo fue pensado como un enorme juego de *Meccano* con piezas prefabricadas para ensamblar, desmontar y volver a ensamblar, en un patrón capaz de generar unidades repetibles. Sus detalles técnicos fueron motivo de reproducción reiterada en las publicaciones, en especial la axonometría que mostraba el despiece de los elementos metálicos, de hormigón premoldeado, con el montaje de las infraestructuras e instalaciones de todo tipo.

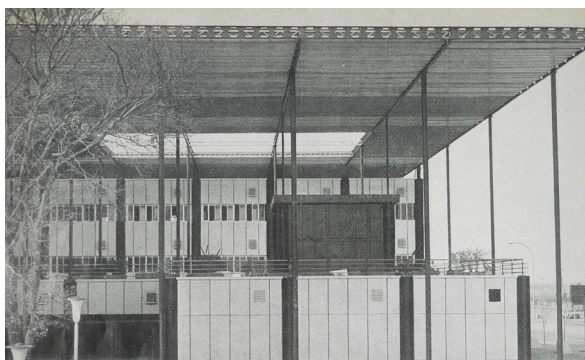
Aunque lo más importante para la definición de la imagen general del hospital era un gran techo alto, una cubierta de sombra de 10.000 m² (prácticamente la misma superficie que tendrían las de los hospitales de Curuzú Cuatiá y Esquina) que resuelve no solo cuestiones relativas al clima caluroso y de sol inclemente del norte del país sino también lo hace en términos formales, totalizando la imagen arquitectónica al integrar el conjunto de piezas arquitectónicas que discurren por debajo, las que, de otro modo, darían como resultado una volumetría fragmentaria y de difícil lectura. Los elementos que construyen el gran techo, chapas y vigas metálicas, otorgan una apariencia indisolublemente ligada a una producción industrial, factible de prefabricación y repetición, proponiendo un lenguaje tecnológico de gran vigencia en su momento. La cubierta, perforada en sectores, hacía lugar al paso de la luz solar para su llegada a grandes patios interiores.



Llauró - Urgell. Proyecto para concurso Hospital de Orán (Salta, 1969), primer premio. Perspectiva y detalle técnico constructivo. Fuente: Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Urgell-Fazio & Asociados, 1995. pp. 61-65.



Llauró - Urgell. Hospital San Vicente de Paul (Orán Salta, 1970-1980). Fuente: Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Urgell-Fazio & Asociados, 1995. Fuente: Summa núm. 129-130, octubre-noviembre de 1978. pp. 83/93.



Llauró - Urgell. Hospital San Vicente de Paul (Orán Salta, 1970-1980). Fuente: Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Urgell-Fazio & Asociados, 1995. Fuente: Summa núm. 129-130, octubre-noviembre de 1978. pp. 83/93.

Pero el resultado construido no fue lo esperado por los arquitectos. Según lo expresado por el arquitecto Augusto Penedo, quien tuvo a su cargo la adaptación del proyecto para los cambios impuestos por la administración pública después del golpe militar de 1976, “apenas con las estructuras de hormigón armado avanzadas en el proceso de construcción se decidió retomar la obra después de un largo período de receso y, para abaratar costos, se exigió reconvertir el edificio a técnicas tradicionales.”⁸⁹⁵

Casi dos décadas después de aquel concurso, en 1988, el arquitecto Juan Manuel Llauró se preguntaba al respecto: “¿qué haríamos si hubiéramos de empezar de vuelta?”, y ensayaba una respuesta:

“...coincidiríamos con todos en que todo debía ser más modesto como aspiración de diseño. Menos paneles móviles, baños que se desplacen y salten de un lugar a otro, crecimientos y transformaciones ilimitadas. Menos sueños de alcanzar un edificio que controle el futuro, los cambios y alteraciones del devenir; la situación en nuestro país en la actualidad demuestra que el futuro no se compra, no se lo domina.”⁸⁹⁶

Seguramente estas especulaciones ya habrían sido elaboradas tiempo antes en reflexiones internas del estudio y, probablemente, junto con Marina Waisman en la ocasión en que *Summa* realizara un número es-

pecial dedicado a la trayectoria del estudio Llauró - Urgell y Asociados,⁸⁹⁷ para el que Waisman escribió el artículo introductorio, y en el que hace referencia a las contingencias que rodearon al Hospital San Vicente de Paúl en Orán mediante el siguiente razonamiento:

...una obra cuyo resultado final solo se comprende si se leen paralelamente dos textos: el de su proceso de diseño y el del que ha seguido su producción. [...] leemos también el origen primero del diseño, esto es, un concurso, lo que implica una exposición de ideas, la necesidad de evitar las soluciones trilladas y de avanzar propuestas ubicadas en las tendencias más recientes del momento: sistematización, flexibilidad, indeterminación.

En el segundo texto, auspiciosamente iniciado con un concurso, leemos un proceso de desgaste y degradación de aquella idea que, como veremos, logra salvarse en lo esencial, pero sufre seriamente en su materialización. Si en el primer texto leemos la trayectoria de un serio estudio profesional, en el segundo leemos las fallas inculcables de nuestra estructura burocrática y las profundas desigualdades en la distribución de los recursos del país.⁸⁹⁸

Si bien la explicación de Marina Waisman en parte es acertada, resulta incompleta. El relativo fracaso de la experiencia del Hospital San Vicente de Paúl habla mucho más de las condiciones generales del país que

[895] MÜLLER, Luis. *Entrevista a los arquitectos Augusto Penedo y Alicia Romanutti*, responsables de la obra del Hospital San Vicente de Paúl por el estudio Llauró - Urgell; Buenos Aires, 19 de diciembre de 2012.

[896] LLAURÓ, Juan Manuel. “Hospital San Vicente de Paúl - San Ramón de la Nueva Orán”. *Trama* (21):34-36. Buenos Aires, Ediciones Ciclos, 1988. p. 34-35.

[897] LLAURÓ - URGELL. Número temático dedicado al estudio. *Summa*, (129/130). Octubre / noviembre de 1978.

[898] WAISMAN, Marina. Reflexiones sobre la obra de Llauró - Urgell y Asociados. *Ibíd.* p. 42.

de la obra en sí misma, no se trató solo de las fallas de una estructura burocrática ni de las desigualdades de distribución de los recursos, sino de una problemática más profunda y estructural.

La arquitectura de sistemas había entrado al país con un envión que acompañaba las todavía presentes fuerzas de impulso hacia adelante que, por inercia, continuaban las expectativas generadas por las políticas desarrollistas. Los concursos de los 70's muestran aún una perspectiva optimista, que se traducían en postulados y premisas que requerían de una plataforma firme de base industrial, estabilidad institucional y pujanza económica.⁸⁹⁹

Las consecuencias de las fracturas del sistema democrático a fuerza de golpes de estado, la falta de garantías jurídicas y los vaivenes económicos, las débiles bases de sustentación para el crecimiento de la industria nacional y un incompleto proceso de renovación tecnológica y de apropiación social de los instrumentos técnicos, abrieron la brecha por la que se fueron desvaneciendo, en poco tiempo, muchas de las expresiones que habían participado del ensayo de esta suerte de "tecno-utopía argento".

Pero las reflexiones de Waisman sobre el proyecto ganador resultan incompletas también por la ausencia de una mirada más amplia sobre los antecedentes que podrían haberse considerado como punto de partida, así como la crítica, en general, no hizo mención a la deuda que el proyecto de Llauró-Urgell tenía con los



Llauró - Urgell. Hospital San Vicente de Paul (Orán Salta, 1970-1980). Fuente: Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Urgell-Fazio & Asociados, 1995. Fuente: Summa núm. 129-130, octubre-noviembre de 1978. pp. 83/93.

hospitales correntinos de Williams. Sin quitar mérito al proyecto ganador del concurso de Orán, hay que reconocer que las grandes decisiones que se tomaron para definirlo: el gran techo alto debajo del cual se despliega un edificio articulado con cierta libertad volumétrica, las plazas o patios interiores coincidentes con las caladuras del techo, y la idea de sistema, ya se encontraban in nuce en los proyectos para Corrientes con dos décadas de anticipación. Lo que sin duda había cambiado en ese tiempo era la voluntad estética: los años 60's con las imágenes de los trabajos de Cedric Price, Peter Cook (Archigram en su conjunto) y Yona Friedman, entre muchos otros, habían instalado una fuerte predisposición a hacer visible una tecnología ligera, ágil y flexible, tendencia que el equipo de Llauró-Urgell supo leer muy bien y representar en su proyecto, y que Williams, al repetir prácticamente sin cambios las concepciones formales y técnicas de dos décadas atrás, dio muestra de no haber percibido (o de no haberse interesado en ella). De todos modos, lo que la situación pone en evidencia, es que los hospitales de Corrientes habían sido proyectados con una gran capacidad de leer las coordenadas de su tiempo, a la vez de perfilar lo que el futuro traería.

[899] Véase: MÜLLER, Luis y PARERA, Cecilia. Arquitectura de sistemas y programas sociales en la Argentina desarrollista: del optimismo a lo posible. *AS Arquitecturas del Sur*. [vol. 34 - núm. 49]: 32-41. Universidad de Bío Bío., junio 2016.

Ideas de larga duración

En los procesos creativos a veces hay ideas que pueden considerarse como de “larga duración”, persisten a través del tiempo y reaparecen cada tanto como un hilo que hilvana una trayectoria. En Amancio Williams, algunas de ellas son elocuentes, hablan de grandes definiciones, de convicciones sostenidas y exploraciones consecuentes.⁹⁰⁰ Hay cuestiones, intereses y preocupaciones que lo motivaron a volver sobre sus proyectos, a insistir, experimentar, probar una y otra vez en la búsqueda de la forma última, de la inalcanzable perfección. En su incesante actividad exploratoria un elemento que ocupó el foco de atención reiteradamente fue el de los “techos altos”, elevados por encima del edificio básico con el propósito de dar protección climática y, también, por qué no, realizar un aporte de calidad estética.

Se ha visto que las bóvedas cáscara constituyeron uno de los sistemas de techos altos que Williams, una vez que lo tuvo definido, intentó promover utilizándolo en proyectos con los más diversos programas de uso. Pero no serían esos techos altos los únicos que captaron el interés del arquitecto. El otro sistema que empleó en reiteradas ocasiones es el tipo plano, generalmente resuelto en estructuras de hormigón armado casetonadas y que podría asimilarse con mayor proximidad a aquellos primeros intentos bocetados en 1939, que indican una búsqueda temprana de un sistema prefabricado de grandes paneles de estructura alveolar que serían elevados a su posición final mediante grúas. Si bien no se trata más que de una idea que en ese momento no fue desarrollada, reaparece

en 1961 ante el encargo de la empresa Iggam para una fábrica de productos derivados de la piedra (granulados, marmolinas y mezclas) que sería localizada en una zona de serranías cercana a Alta Gracia, en la provincia de Córdoba.⁹⁰¹ Este caso bien puede ser tomado como ejemplo para el análisis de cómo operaba Williams con los “techos altos planos”.

Los primeros años de la década de 1960 se presentaban para Argentina con un panorama promisorio; el mandato presidencial de Arturo Frondizi, iniciado en 1958 en condiciones de una cierta precariedad institucional, lograba afianzarse momentáneamente y, por entonces, las políticas desarrollistas impulsadas desde su gobierno arrojaban unos circunstanciales resultados favorables. Como describe Mario Rapoport, “durante los años 60 y 61, con el restablecimiento de políticas expansivas, se reactivó la economía, mientras descendía la tasa de inflación [...] mientras tanto, el ritmo de inversión crecía, al sumarse un conjunto importante de estímulos.”⁹⁰²

El ambiente económico con impulso ascendente entraría en ese tiempo en una meseta, pero los indicadores favorables y factores tales como el autoabastecimiento de petróleo prácticamente alcanzado por entonces, animaban a las empresas e industrias nacionales a expandirse y modernizar sus procesos de producción.

[901] Véase: MÜLLER, Luis. El programa como síntesis. Amancio Williams: Fábrica Iggam en la provincia de Córdoba (1961). En SHMIDT, Claudia y MÜLLER, Luis (eds.). *La Teoría de sistemas en la transformación de la cultura urbana. Arquitectura, ciudad y territorio entre el profesionalismo y la tecno-utopía (1950-1980)*, Buenos Aires : UTD, 2013. pp. 132-143.

[902] RAPOPORT, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina, 1880-2003*. Buenos Aires : Emecé Editores, 2007. pp 463, 464

[900] Véase: MÜLLER, Luis. Los hilvanes del sastre. Sistemas de techos altos en la arquitectura de Amancio Williams. *Bitácora* (28): 04-17. México, UNAM, 2014.

En tal contexto la empresa Iggam, perteneciente al grupo familiar Maggi y dedicada a la industria de derivados pétreos, consideraba la instalación de una nueva planta de molienda y procesamiento en la zona de Alta Gracia, provincia de Córdoba. La elección del sitio, respondía a un hecho concreto: la disponibilidad de aprovisionamiento directo de materia prima.

Hacia fines de junio de 1961 el Sr. Oscar Magdalena, vicepresidente de Iggam SA, se reunió con el arquitecto Amancio Williams para proponer la colaboración de su estudio con el grupo empresario, en un trabajo consistente en la elección de terreno, proyecto y dirección de la construcción de una fábrica “destinada a procesar materiales pétreos para producir granulados, polvos y mezclas para la industria de la construcción”.⁹⁰³

Pocos días después, Williams expresa por escrito su interés en asumir integralmente el control del proceso de proyecto

“desde la elección de su ubicación y los terrenos apropiados hasta la programación de la misma, el proyecto de arquitectura, la dirección de la obra y además el asesoramiento y en algunos casos el diseño de: muebles y equipos de habitación de la obra, incluidos los eléctricos, de comunicaciones, de iluminación, de señalización, elementos de oficina, etc.”⁹⁰⁴

Aproximadamente un mes y medio más tarde, remitió

otra correspondencia con un pormenorizado detalle de tareas a realizar y el tiempo estimado para su desarrollo, calculado en treinta y siete meses y medio.⁹⁰⁵

Al poco tiempo, una cautelosa respuesta de Magdalena redujo estas intenciones a su mínima expresión, la del anteproyecto, dirigiéndose al arquitecto en los siguientes términos en los que solicitaba:

“... el tiempo que le demandaría realizar la primera de las etapas, que consistiría en:

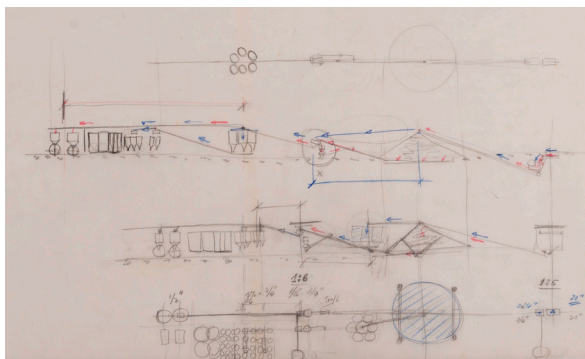
- Elección, en el lugar, del terreno donde se erigiría la fábrica futura.
- Boceto – “lay-out” o anteproyecto, como quiera usted denominarlo, de esa fábrica.

Para aclarar el punto b), quiero expresarle que, con esas denominaciones, pretendemos tener lo siguiente: una visión, un enfoque, una panorámica de esa fábrica, sin detalles, sin especificaciones, sin indicaciones de ningún tipo salvo el dibujo exterior (en el más alto nivel de la palabra) de la planta, para lo cual nosotros debemos facilitarle nuestro cálculo aproximado de metros cubiertos, dimensiones de la maquinaria a contener y un “flow-sheet” preventivo. Esto nos permitiría, incluso (aunque no está en nuestros planes), tomar por separado esta primera etapa de sus trabajos y tener libertad para no realizar inmediatamente la construcción y, en conse-

[903] WILLIAMS, Amancio: Proyecto para una fábrica. Iggam S.A.. *Summa*, [5]: 49-56. Buenos Aires, Ediciones Summa, julio de 1966. p 49.

[904] Correspondencia de Amancio Williams al Sr. P. Oscar Magdalena, vicepresidente de Iggam S.A. Buenos Aires, 26 de junio de 1961. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961).

[905] Correspondencia de Amancio Williams al Sr. P. Oscar Magdalena, vicepresidente de Iggam S.A. Buenos Aires, 11 de agosto de 1961. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961).



Amancio Williams, diagrama de funcionamiento del sistema de producción de la fábrica. Fuente: AAW.

cuencia, no necesitar inmediatamente tampoco el proyecto definitivo.”⁹⁰⁶

La búsqueda del sitio adecuado obtuvo resultados positivos, eligiéndose una extensión que aseguraba aprovisionamiento de materia prima, al que se anexaron canteras vecinas que también fueron adquiridas. La elección del mismo, fue fundamentada porque, además, estaba “ubicado sobre una ruta pavimentada, flanqueada por una vía ferroviaria de trocha ancha, próxima a una línea de energía eléctrica de alta tensión (la cual eliminaba la necesidad de contar con una usina propia) y a poca distancia de las canteras”.⁹⁰⁷

El motivo de la elección, evidentemente, tuvo que ver estrictamente con el programa. La fábrica, como artefacto moderno y producto genuino de la revolución industrial, se desentiende del territorio como paisaje para asignarle valor exclusivamente económico y productivo.

Resuelto este aspecto, se elaboró el anteproyecto en las condiciones pactadas y que fue desarrollado, según puede leerse en los planos, entre enero y junio de 1962.⁹⁰⁸ En medio de ese proceso, a fines del mes de marzo el presidente Arturo Frondizi fue derrocado por fuerzas militares en un nuevo episodio de crisis institucional del país. Al respecto Rapoport explica:

La caída de Frondizi significó también el abandono de los lineamientos que el desarrollismo había impuesto en materia de política económica

y el retorno a la función pública del grupo liberal [...] de allí que muchas empresas no pudieron hacer frente a sus compromisos y marcharon indefectiblemente hacia la quiebra, mientras se incrementaban el gasto público y el déficit fiscal. El cuadro se completaba con los efectos sobre los precios que reavivaron la inflación.⁹⁰⁹

Con ese escenario crítico y el clima de incertidumbre instalado, la empresa Iggam decidió postergar las etapas siguientes del proyecto y, finalmente, no llegó a ser construido.

Con el encargo de una fábrica, Williams se enfrentaba nuevamente a un programa de necesidades fuertemente condicionado por los parámetros funcionales y, así como lo hizo en anterior oportunidad al resolver con criterios sistemáticos la organización de los hospitales para Corrientes, encaró este caso con la convicción de que el éxito de la propuesta se basaba en el minucioso estudio de los procesos, flujos y circulación de materiales, y una adecuada disposición de las maquinarias. A tal efecto vinculó a los arquitectos del estudio con ingenieros de la empresa Iggam, quienes en un trabajo conjunto “partieron de un análisis exhaustivo del proceso convencional de fabricación y, después de cinco meses de trabajo, desarrollaron el diagrama de funcionamiento de la nueva fábrica”.⁹¹⁰

Tal decisión sin dudas redundó en beneficio del resultado alcanzado, ya que la mentalidad racionalista y

[906] Correspondencia de Oscar Magdalena, vicepresidente de Iggam SA a Amancio Williams. Buenos Aires, 5 de septiembre de 1961. AAW - GR Carpeta 6 (1961-1969).

[907] *Summa* (5) op. cit. p. 49.

[908] Fuente: AAW

[909] RAPOPORT, Mario: Historia económica, política y social de la Argentina, op. cit. pp. 468-469.

[910] WILLIAMS, Amancio. Proyecto para una fábrica. Iggam S.A. op. cit. p. 49.

técnica del arquitecto seguramente pudo relacionarse fluidamente con la experiencia y conocimientos ingenieriles. Sin dudas el encargo de este trabajo puso a su alcance una oportunidad de reunir ambos intereses, cuestión sobre la que llama la atención Francisco Bullrich cuando presenta el proyecto en el número 5 de *Summa*, dedicado al estado de la industria y su arquitectura en el país y en el que reclamaba un mayor compromiso de los estudios profesionales para constituir equipos especializados: “El proyecto de Amancio Williams, aquí presentado, para la planta de elaboración de Iggam constituye un paso más adelante en ese sentido, ya que el autor del proyecto parecería haber intervenido con un equipo de Iggam en la elaboración del programa.”⁹¹¹

Con ese enfoque se planteó el esquema funcional de la fábrica, cuya característica fundamental “reside en un diagrama de proceso que permite el funcionamiento pleno de la planta con la colaboración de sólo 16 personas entre técnicos, ayudantes y personal de maestranza y administrativos”.⁹¹²

De algún modo Williams llegó a considerar que en ese esquema del sistema funcional se sintetizaba el proyecto, al punto de que su persistente vocación reductiva, que lo llevaba a quitar elementos de sus proyectos para quedarse con lo esencial, llegó a decir: “definimos la distribución y ubicación necesaria de la maquinaria y sus complementos como para que esto funcione perfectamente. Iggam ya tiene su fábrica, no

hace falta un edificio”.⁹¹³ Según Roberto Fernández “La fábrica Iggam [...] avanza radicalmente en la concepción tipológica: emerge el diseño básico del *lay out* de ingeniería como el problema principal y desaparece –o se reduce a un mínimo esencial– el concepto de contenedor. La fábrica es el diseño cuidadoso de una línea de montaje –en donde aparece un concepto estricto de diseño industrial–...”⁹¹⁴

En consecuencia, el aparato arquitectónico de la fábrica se redujo a una mínima expresión: una gran cubierta plana y horizontal, los pilares de apoyo y un perímetro totalmente abierto, en el que un par de láminas horizontales profundas y continuas, que actúan como protección del sol y la lluvia, sugieren una sutil envolvente.

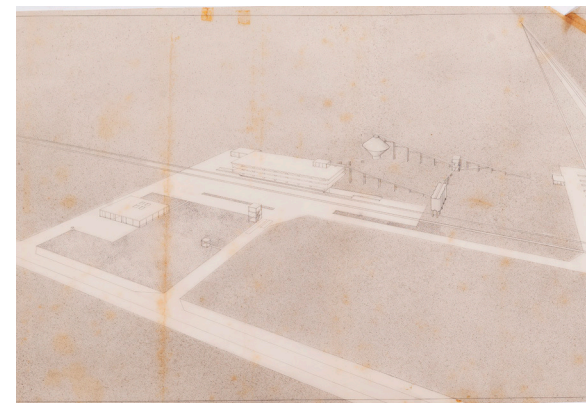
El funcionamiento de la fábrica fue concebido en modo semi-automático y con entrega de producto sobre pedido, lo que tenía como consecuencias una notoria reducción del personal necesario para su atención y la eliminación de stock elaborado y embolsado, acopiando sólo material en bruto a granel. El procedimiento sería el siguiente: los camiones que ingresan al predio, ya sea para proveer materiales o para realizar pedidos, pasan frente a la torre de control ubicada frente a la planta de procesamiento y son pesados, para ser derivados según su propósito. En caso de solicitar productos elaborados, serán orientados a la sección correspondiente según el tipo de materiales requeri-

[913] Comentado por el Arq. Roberto Fernández, quien trabajó en el estudio de Amancio Williams colaborando en este proyecto. Entrevista realizada por el autor, 9 de mayo de 2013.

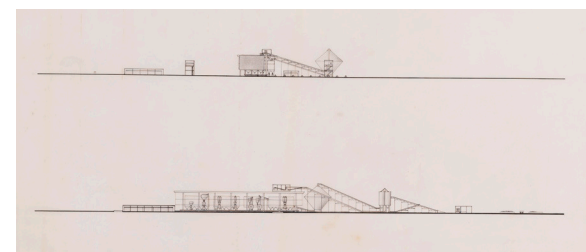
[914] FERNÁNDEZ, Roberto: *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*. Inédito, Mar del Plata, 1989-1990, p. 35. Presentado en Jornadas de Crítica del IAA FADU UBA el 17 de julio de 1998.

[911] BULLRICH, Francisco. Arquitectura industrial argentina. *Summa* [5]: 23-24. Buenos Aires, julio de 1966. p. 23.

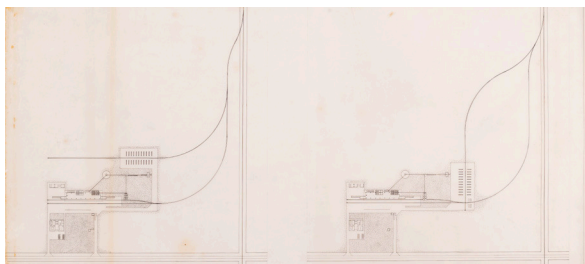
[912] WILLIAMS, Amancio. Proyecto para una fábrica. Iggam S.A. op. cit. p. 49



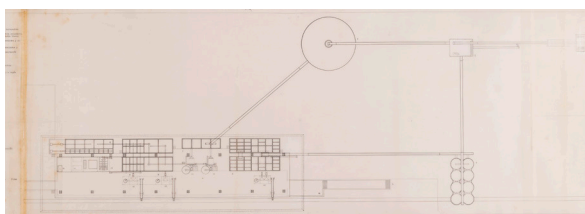
Perspectiva aérea de la fábrica y sus conexiones territoriales. Fuente: AAW.



Vistas de los sistemas de transporte de materia prima a los silos de almacenamiento y a la fábrica. Fuente: AAW.



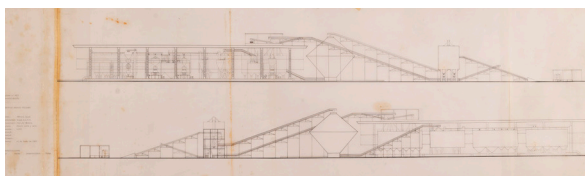
Fábrica Iggam. Planta general. Fuente: AAW.



Fábrica Iggam. Planta del sector de producción. Fuente: AAW.



Fábrica Iggam. Vista lateral y corte longitudinal. Fuente: AAW.



Fábrica Iggam. Vistas del sector de producción. Fuente: AAW.

dos. Mientras tanto, desde la torre de control se emiten los pedidos a la planta de procesamiento con las especificaciones del caso, dando lugar a los pasos de molienda, mezcla y embolsado y expedición. La velocidad en la que se realizaría todo este movimiento sería tal que, al eliminar la necesidad de acopio de producto elaborado y ser necesario sólo el almacenamiento de materia prima, se reducirían las instalaciones y superficies generales de depósitos cubiertos.

El personal tendría un acceso propio, que conduce directamente al sector de estacionamiento, administración, vestuarios y comedor, en tanto que el acceso y egreso de camiones se resuelve por separado, con paso directo por el sector de balanzas y torre de control. Desde el lado opuesto a los accesos vehiculares se plantea la acometida de una vía férrea para la llegada de material mediante ferrocarril, con descarga a boxes a cielo abierto; otro carril ferroviario se desplaza longitudinalmente en paralelo a la fábrica para acceder a los andenes de carga. De este modo se establecen circuitos de movimientos totalmente independientes y separados entre sí para el manejo del personal, el ingreso de materia prima y la salida de material elaborado.

El centro de la organización espacial y funcional es ocupado por la gran nave fabril (una planta rectangular de unos 100 m por casi 30 m de lado), la que es secundada por un bloque menor para laboratorios, depósitos, taller y almacenes, y complementada por la playa de maniobras y una serie de maquinarias que se despliegan entre los dispositivos de almacenamiento y la fábrica, en el siguiente orden: 1) tolvas de recepción 2) trituradoras primarias, 3) silos para granulados 4) zaranda vibratoria (trituradora secundaria) 5) silo de

almacenamiento para piedra blanca. Todo este circuito está conectado mediante cintas transportadoras y sinfines para elevar y trasladar los materiales, los que finalmente ingresarán, mediante similares mecanismos, a la planta fabril según sean demandados, para seguir su proceso de producción, envasado y expedición.

El interior de la nave fabril es plenamente dominado por las maquinarias y su organización se basa exclusivamente en las necesidades impuestas por el sistema de producción y el flujo de materiales; el escenario es así pura técnica y se constituye por los elementos fabriles: tolvas, silos, trituradoras, molinos de diversos tipos, cintas transportadoras, sinfines, elevadores, montacargas, mezcladoras, balanzas, embolsadoras, que se despliegan (algunos de gran tamaño) interconectados entre sí, ocupando y atravesando dos niveles en bandeja y un semisótano.

El edificio principal, que se amplifica con las grandes piezas complementarias exteriores con las que se vincula mediante elementos de transportación, adquiere entonces una singular fisonomía ya que exhibe sus entrañas y sus prótesis, manifestándose como un sistema mecánico encerrado en una caja transparente.

La fábrica como relato

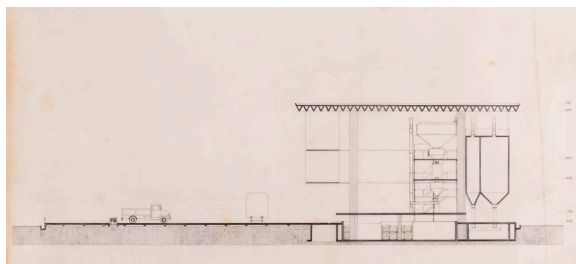
La fábrica Iggam resulta ser, en sí, su propio relato. El proyecto de Williams establece una narración visible de los procesos desde la llegada de la piedra en bruto, sus pasos por la producción, hasta su despacho como material elaborado, a la vez que exhibe y celebra el sistema que la define.

Para lograrlo evita los muros y reduce los límites a los planos horizontales que, delgados y escasos, se hacen esquivos a la vista. La caja se compone por medio de tres bandejas que le dan forma: la superior y remate general, que es la gran cubierta total y dos losas que cuelgan de la misma mediante tensores: unas placas de entre cuatro y cinco metros de profundidad a las que Williams define como un “nuevo tipo de brise soleil”.⁹¹⁵

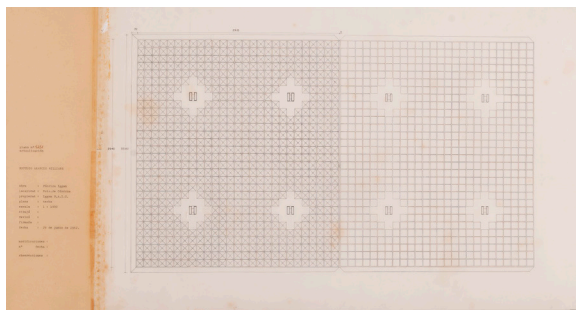
El edificio queda reducido así a sus elementos esenciales, un gran techo, las columnas que lo sostienen y unas delgadas líneas horizontales que proponen un perímetro. Las columnas de la fábrica están dispuestas en dos filas de ocho, paralelas y distanciadas entre sí por algo más de 16 mt de luz, retiradas profundamente de los límites perimetrales; su forma estructural, hueca y perforada en los laterales, permite en su interior el paso de conductos verticales, entre ellos los desagües, y ser atravesada en todas las direcciones.

Para el techo alto de la fábrica Iggam se desarrolló un tipo de estructura alveolar, conformada por casetones de finas láminas de hormigón que forman una red de figuras geométricas tridimensionales huecas, abiertas en su cara inferior. Las grandes secciones serían

[915] WILLIAMS, Amancio. Proyecto para una fábrica. Iggam S.A. op. cit. p. 53.



Amancio Williams. Proyecto para fábrica Iggam. Corte transversal. Fuente: AAW.



Planta de techos. Fuente: AAW.

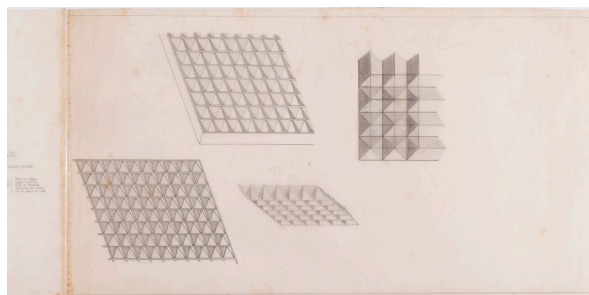
construidas in situ y elevadas a su posición mediante gatos hidráulicos, una solución que, en lo conceptual, resulta semejante a la utilizada por Mies Van der Rohe para la cubierta (en ese caso un forjado de perfiles de hierro) de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1968).

Si bien Williams comparte con Van der Rohe muchos aspectos, sobre todo en una mirada “estético / anatómica” hacia la construcción⁹¹⁶ (en el sentido de poner

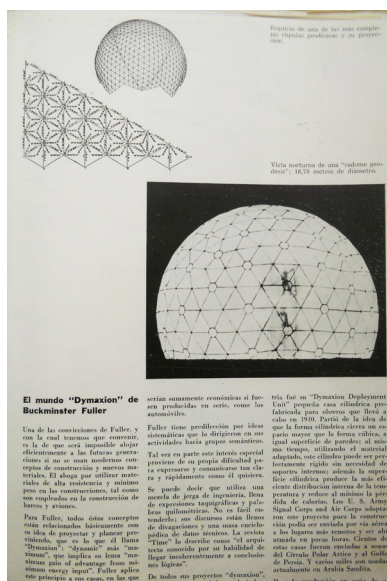
[916] NEUMAYER, Fritz. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968. Madrid : El Croquis, 1995. p. 208.



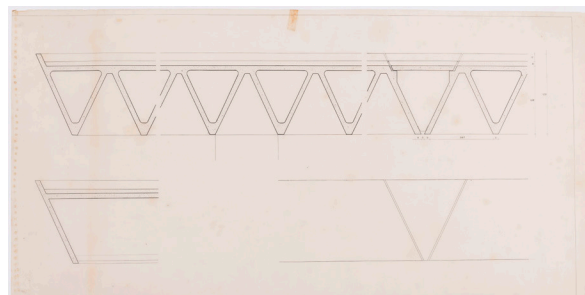
Mies van der Rohe. Neues Nationalgalerie (Berlín, 1968). Fotografías: Luis Müller.



Amancio Williams. Estudios de módulos geométricos y detalle en corte para la resolución estructural del techo de la fábrica Iggam.



El mundo "Dymaxion" de Buckminster Fuller. *Nuestra Arquitectura*, núm. 350, enero de 1959. p. 31



en evidencia la constitución del tipo "piel y esqueleto" de la construcción), en el edificio para la fábrica Iggam se avanza más allá aún, alcanzando el enunciado propositivo de Herman Sörgel quien, en las primeras décadas del siglo XX, proclamaba que las apropiaciones de las nuevas posibilidades estructurales debían promover una arquitectura que hiciera inteligibles y apreciables las formas procedentes de sus condiciones intrínsecas, es decir, mostrando las tensiones del sistema de columnas y vigas en la imagen misma de la arquitectura. Para ello proponía que el arquitecto se interesara no sólo por la estructura ("el soporte y los huesos internos del material") sino además "por la estética del corte, que pone al descubierto los músculos y tendones del organismo constructivo".⁹¹⁷ La ausencia de piel en la fábrica Iggam hace de las vistas un corte descarnado, llevando al límite aquella postulación teórica enunciada por Sörgel.

Una mención particular merece la geometría que constituye la gran cubierta, la que, específicamente, se establece a partir de "tetraedros y prismas de base

cuadrada."⁹¹⁸ Es sabido que una de las personalidades del mundo del diseño a la que Williams prestaba mayor atención era Buckminster Fuller,⁹¹⁹ y no pocos podrían ser los aspectos comunes que ligan a ambas personalidades: el sentido irreductible de modernidad que anima sus trayectorias, la experimentación como método de trabajo, la invención como objetivo, la técnica como centro de interés, la mirada promisoriosa hacia el futuro, la actitud consecuente de sus búsquedas y, entre otros, un trasfondo humanista que motoriza la actividad.

En las concepciones geométricas de Fuller se establece el valor del tetraedro como figura básica esencial; al postular que éste "representa conceptualmente la mínima subdivisión del universo, Fuller se refería a esa subdivisión como *sistema*,"⁹²⁰ por lo que se constituyó en un elemento fundamental de su filosofía y estrategia operativa. Siendo que a fines de la década de 1950 se daba uno de los picos más altos en la atención internacional sobre Buckminster Fuller, no parece casual la elección del tetraedro para definir la geometría estructural básica de la gran cubierta fabril de Iggam.

Sin embargo, si en Fuller la motivación principal era la forma básica en su capacidad de repetición para producir industrialmente arquitecturas según patrones similares, en Williams pasa por su utilización para conformar grandes piezas racionalmente organizadas. Para el arquitecto argentino la búsqueda de la forma

[918] *Summa* N° 5, op cit. p. 53.

[919] Mencionado por Claudio Williams, entrevista realizada por el autor, Vicente López, 27 de septiembre de 2012.

[920] LLOYD, Steven Sieden. *Buckminster Fuller's Universe*. New York : Plenum Press, 1989. p. 263.

[917] SÖRGEL, Herman: *Theorie der Baukunst*, vol. 1: *Architektur – Ästhetik* (1918). Citado por NEUMAYER, Fritz en *Mies van der Rohe*; op. cit p 208.

como síntesis podía expresarse con la reproducción del elemento básico, pero siempre dentro de la idea de singularidad de la obra única y distintiva. En la moderna tensión entre la reproducción o la originalidad de la obra de arte, Williams instala su obra en la segunda.

De la potente estructura superior de la cubierta y mediante líneas de tensores, colgarían las dos placas horizontales que recorren el perímetro al modo de *brise soleil* y que contribuyen a insinuar un volumen arquitectónico. Estos planos en determinadas situaciones se prolongan hacia el interior, a los efectos de ofrecer bandejas de entepiso en los niveles superiores en los que se requieren circulaciones para atender procesos de producción y mantenimiento.

La decisión de dejar abiertos los laterales, en un sentido funcional, responde a la voluntad de permitir la circulación del aire para contribuir a disipar el polvo proveniente de los procesos de molienda y producción, introduciendo una innovación tipológica en la higiene industrial basada en la aireación natural. Según evaluaba el arquitecto, el clima relativamente benigno de la zona sería adecuado para tal propósito, a la vez que las baterías de silos ubicadas a lo largo del frente posterior (la que Williams denominaba como la “pared de silos”) haría de pantalla, impidiendo que se originen corrientes de aire potentes en el interior y frenando los fuertes vientos que pudieran provenir del exterior.

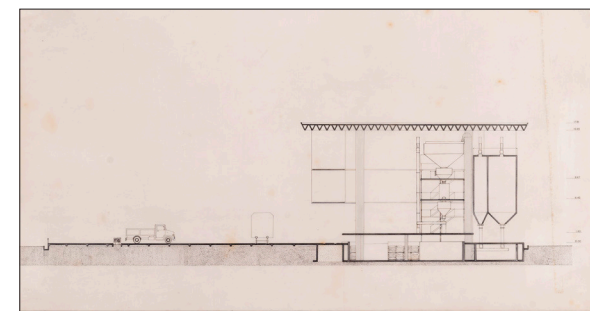
Como no podía ser de otra manera tratándose de un trabajo elaborado por Williams, cada parte y sus detalles fueron estudiados como una oportunidad de indagación sobre el proyecto y el diseño.

Las maquinarias y cintas transportadoras exteriores fueron dispuestas según parámetros de ajustada fun-

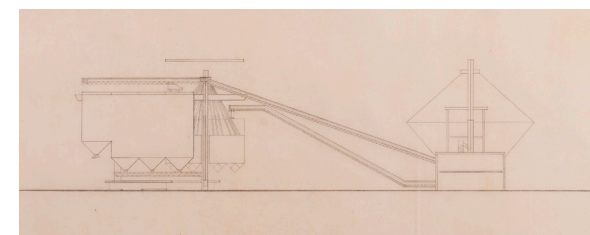
cionalidad, pero a la vez estudiados en su composición, alineándose según trazados ordenadores y en equilibrio con todo el conjunto. La condición mecánica de las estructuras metálicas de transporte de materiales y la idea de movimiento que implican, ya desde las necesarias diagonales que se introducen por necesidades funcionales como por el hecho físico concreto de desplazamiento de la materia, las tolvas con sus geometrías rotundas, los vehículos y maquinarias de carga e, incluso, el contraste de todo ello con la piedra en bruto, clasificada y acopiada ordenadamente a la vista, recibe un tratamiento que otorga a la fábrica su propio universo estético, que se valida por sí mismo.

Dentro de estas piezas singulares, recibe especial atención el diseño del silo de acopio para piedra blanca. Con una capacidad de almacenamiento de 3.800 toneladas, la piedra llegaría al mismo triturada según una medida establecida y desde allí sería conducida a la nave de fabricación, pasando por trituradoras de diversas granulometrías, las que definen su derivación —ya en el interior de la fábrica— hacia una batería de silos (“pared de silos” según el autor), acopiándose por separado según su clasificación. Al respecto, la memoria publicada expresa: “El diseño de este silo en forma de doble cono unido por las bases requiere un solo alimentador y evita la gran superficie ocupada por el cono de piedra convencional, en el que las cuatro quintas partes del volumen quedaban inutilizadas, con la pérdida consiguiente”.⁹²¹

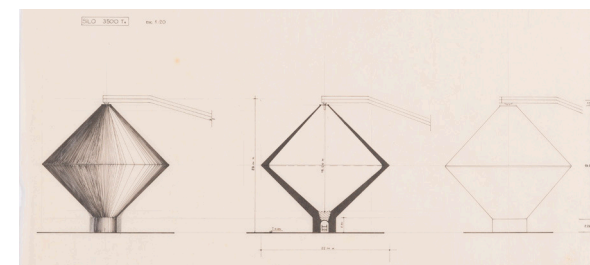
[921] WILLIAMS. Amancio. Proyecto para una fábrica. Iggam S.A. op. cit. p. 53.



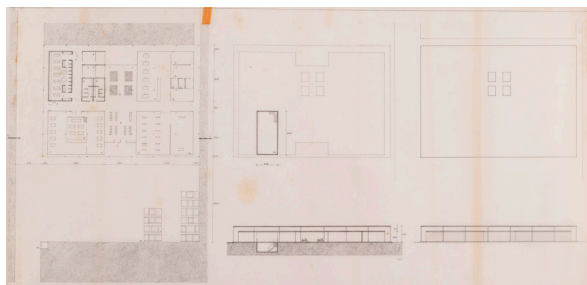
Amancio Williams. Proyecto para fábrica Iggam. Corte transversal. Fuente: AAW.



Sistema de silos de acopio y transporte de materia prima. Fuente: AAW.



Amancio Williams. Diseño de silo con forma de doble cono. Fuente: AAW.



Fábrica Iggaam: edificios del sector administración, vestuarios y dependencias de servicios (plantas, plantade techos, corte, vista). Fuente: AAW.



Fábrica Iggaam, perspectiva. Fuente: AAW.

Los bocetos y croquis realizados para definir la forma y asegurar no sólo eficiencia utilitaria y estructural sino también cualidades formales como objeto en sí mismo, dan cuenta de la siempre presente voluntad de forma y diseño en Williams, a la vez de su obsesión por buscar alternativas para mejorar los métodos conocidos en el orden funcional y técnico.

Todo el edificio fabril estaría construido en hormigón armado, en tanto que los complementarios destinados a administración, comedor y otras dependencias, así como los laboratorios, fueron proyectados con estructuras metálicas.

En estos sectores, con funciones más convencionales en relación con el proyecto arquitectónico, el planteo es simple y austero, aunque repitiendo a pequeña escala el sintético esquema: una cubierta general sobreelevada y horizontal protegiendo las cajas que, apenas separadas de la misma, se organizan por debajo y albergan las distintas funciones. La materialidad también es escasa, delgadas estructuras de perfiles metálicas y, en toda situación posible, la transparencia de paños vidriados completos que desvanecen la corporeidad del edificio. La relación entre el techo extenso y los volúmenes inferiores, se plantea con un profundo receso de estos últimos respecto del perímetro de la cubierta y sus delgadas columnas, en un planteo estético que recuerda los proyectos de Mies Van der Rohe para las oficinas de la Bacardi en Santiago de Cuba (1958) y las que se realizaron en México (1961).

Poniendo en relación a estos edificios secundarios con la gran nave de la fábrica, aún en su diversidad, puede apreciarse que son producto de una misma lógica fun-

cionando en diferentes situaciones, factor que otorga coherencia al conjunto, lo ordena y organiza su lectura. En su reseña Francisco Bullrich destacaba:

"Que el proyecto industrial puede ser enfrentado sin que por ello resulte una limitación a la imaginación creadora, lo demuestra el proyecto elaborado por Amancio Williams, un purista por excelencia que se ha negado permanentemente a hacer concesiones que pudieran contrariar la calidad e integridad arquitectónica del diseño. [...] "Más aún parecería poder deducirse que cuanto mayor es el contacto que se establece entre los técnicos y el proyectista, tanto más precisión gana el programa y tanto mayor resulta la libertad con la cual puede operar el arquitecto."⁹²²

En el proyecto para Iggaam, la habilidad de Williams pasa por su comprensión de las condiciones intrínsecas de la organización demandada por el *lay out* de funcionamiento. Así la fábrica se hace visible a través de la transparencia, no es la forma la que produce el relato sino la directa visibilidad del programa, en tanto será la síntesis de la forma la que lo posibilita y que, finalmente, propone a la arquitectura como vehículo para expresarlo.

En este sentido, la síntesis que se resuelve como forma obedece a una lógica cercana a la que plantearía, pocos años más tarde, Christopher Alexander en su ensayo para racionalizar problemas y métodos proyectuales:

[922] BULLRICH, Francisco. Arquitectura industrial argentina. Summa (5): 23-24. Op. Cit. p. 24

“Lo que sí hace del diseño un problema en los casos que se plantean en el mundo real es el hecho de que estamos tratando de hacer un diagrama para fuerzas cuyo campo no comprendemos. Entender el campo del contexto e inventar una forma que se le ajuste son, en realidad, dos aspectos de un mismo proceso.”⁹²³

Sin proponérselo, Williams con este proyecto estaba experimentando en uno de los campos que por ese tiempo se estaba desarrollando para aportar una nueva racionalidad a los procesos proyectuales: la metodología. Según lo explica Charles Kostelnick,

Los primeros metodólogos de diseño usaron la definición del problema como el trampolín para la invención. Proponer métodos sistemáticos para analizar problemas de diseño permitió al teórico pionero Christopher Alexander ganar credibilidad dentro de la disciplina. En sus *Notas sobre la Síntesis de la Forma* (1964), el manifiesto de la metodología del diseño, Alexander describe dos tipos de culturas: inconsciente y autoconsciente. Satisfechas con las convenciones de imitación, las culturas “inconscientes” relegan la “creación de formas” a los modelos tradicionales y, por lo tanto, no necesitan una disciplina de diseño. Por otro lado, las culturas “autoconscientes” como la nuestra experimentan un cambio constante, lo que permite una mayor libertad de expresión y la expectativa de la máxima innovación a cambio. Sin embargo, los problemas de diseño se volvían cada vez más com-



Mies van der Rohe. Oficinas Bacardi (Tultitlán, México, 1961). Fotografía: Luis Müller.

plejos: ¿cómo podría el diseñador individual satisfacer la incesante demanda de invención?

La respuesta fue una metodología que introdujo el análisis racional en el proceso, lo que permite al diseñador “autoconsciente” definir cada problema en sus propios términos y de ese modo mejorar la capacidad del diseñador para crear formas apropiadas.⁹²⁴

Williams, con sentido de realidad pero sin perder la esen-

[923] ALEXANDER, Christopher: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1969; p. 27. (Primera edición en inglés, Harvard 1966).

[924] KOSTELNICK, Charles. Process Paradigms in Design and Composition: Affinities and Directions. *College Composition and Communication* (vol. 40, núm. 3): 267-281, National Council of Teachers of English: Octubre de 1989. p. 270. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/357774>. Accedido 28-05-2016 23:41.

cia creativa como arquitecto “autoconsciente”, comprendió que en este caso su mejor jugada era ceder el rol principal al esquema funcional, al *lay out*, al diagrama, y en palabras de Alexander “inventar una forma que se le ajuste”. La forma, de extremada síntesis, responde como un organismo total, protegido por un gigantesco caparazón geométrico y despejado.

Con estas citas y referencias, podríamos enunciar una conjetura que recorre esta investigación, proponiendo a Amancio Williams como un arquitecto que todavía, situado en la Argentina de su tiempo, está atento a los rumbos de la arquitectura internacional y, no sólo eso, sino que con gran intuición se ubica en el ambiente cultural, sus cambios y derivaciones. El proyecto de la fábrica entraba en sintonía con un clima de ideas que, a través de diversas operaciones, comenzaba a perfilarse.

Ludwig von Bertalanffy explica el valor de las transformaciones teóricas en el campo intelectual diciendo:

La cuestión decisiva es la del valor explicativo y predictivo de las “nuevas teorías” que atacan el cúmulo de problemas en torno a la totalidad, la teleología, etc. Por supuesto, el cambio de clima intelectual que lo deja a uno ver nuevos problemas, pasados por alto antes, o ver problemas bajo otra luz, vale en un sentido más por sí mismo que ninguna aplicación distinta y especial. [...] lo que contó fueron los cambios en el marco general de referencia.”⁹²⁵

En el campo de la arquitectura, una afirmación semejante sería válida para considerar a Amancio Williams en esa dimensión, aquella que al interior del proyecto y sus tradiciones analiza nuevos problemas bajo otra luz, y alumbra cambios en el marco de referencia.

Techos altos: una marca personal

Como es frecuente en el trabajo de Williams, recuperando las ideas de la fábrica Iggam se produjo otro proyecto, que si bien guarda relación en sus formas y estructuras, obedece a una demanda totalmente diferente, lo que muestra que para su concepción de la arquitectura ésta guardaba autonomía y se expresaba a sí misma, sin una retórica que apelara a imágenes o alegorías: un concepto similar fue aplicado unos años más tarde, cuando el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), en 1964 le encargó el proyecto de una iglesia ecuménica en homenaje a la reconstrucción de la República Federal de Alemania y su recuperación, monumento para ser construido en Berlín que, al igual que la fábrica, finalmente no se concretó.

Sobre un basamento elevado se alzan columnas huecas que sostienen una gran cubierta –de idéntica estructura a la proyectada para Iggam–, la cual protege a una iglesia, una biblioteca y salas de lectura que parecen flotar en el espacio. Nuevamente se nos aparece una arquitectura ausente por su materialidad, construida más por el vacío que por la materia y contenida apenas por un techo que la sobrevuela. Según la describe el arquitecto en su memoria:

La estructura de esta obra es de hormigón armado, está formada esencialmente por un techo alto apoyado en columnas de sección rectangular hueca. Este hecho es una nueva estructura estudiada por Amancio Williams y aplicada por primera vez al proyecto de una fábrica para Iggam. Está formado por finas láminas de hormigón armado inclinadas que forman una red de pirámides abiertas en su cara inferior de bases cuadradas y tetraedros.

Esta estructura está proyectada para ser cons-

[925] BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoría general de los sistemas*. Op cit. p. 103.

truida en el suelo previa construcción de las columnas y sus bases. Luego este techo se eleva hasta su altura definitiva por medio de un sistema estudiado por Amancio Williams utilizando gatos hidráulicos y luego se hace el sellamiento de hormigón entre el techo y la columna previa colocación de las armaduras correspondientes.⁹²⁶

En realidad, en el monumento en Berlín se combinan dos experiencias, ya que el techo está sostenido por doce columnas huecas de sección rectangular (estructuras similares a las de Iggam), que están ordenadas en una grilla cuadriculada (similar a la de los hospitales); dentro de la cuadrícula y distribuyéndose entre las columnas, se organizan los espacios de uso como volúmenes en el espacio, con lo que la planta guarda una semejanza con la lógica organizativa de los proyectos para Corrientes.

Al carecer de cerramientos perimetrales, otra vez las vistas (a las que no se les puede mencionar como fachadas en el sentido tradicional del término) se ofrecen con una transparencia que las asemeja a un corte, haciendo evidente “los órganos internos” protegidos por los “huesos”; incluso, llegan a ser más interesantes las secciones que las vistas, ya que en ellas aparece expuesta la totalidad de las situaciones espaciales al incluir un semisótano (biblioteca, sala de lectura y servicios) que en las imágenes externas actúa como un podio que sobre eleva el conjunto. La disposición de los volúmenes en el espacio (iglesia, pabellón de viviendas) obedecen a una composición que actúa en las tres dimensiones ya que se encuentran elevados,

despegados del suelo y como flotando bajo la gran cubierta. El techo presenta nueve huecos cerrados por medio de planchas de acrílico opalino que filtran la luz, debajo de las que circulan caños perforados de acero inoxidable que definen un patrón de cortinas de agua para formar una llovizna continua que cae sobre estanques ubicados al efecto.

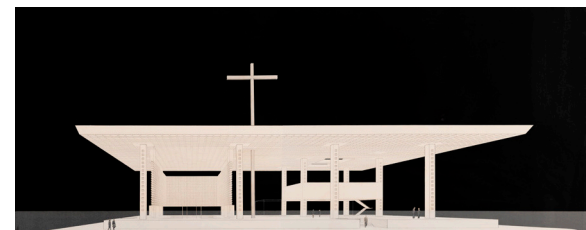
A no ser por la gran cruz de aluminio que asoma por encima de la absoluta horizontalidad del conjunto (por cierto, un detalle ajeno a la noción de “templo ecuménico”), la imagen difícilmente podría asociarse con un espacio de religiosidad, aunque sí con un ambiente propicio para el encuentro y la reflexión. Otra vez, para Williams, la arquitectura impone su propio sentido.

El monumento no llegó a realizarse y se adaptó la idea al concepto de memorial, como homenaje a John F. Kennedy, que había sido asesinado recientemente, en 1963. Así se lo hizo saber a su viuda, Jacqueline, a través de una amistad en común cuando se encontraba visitando la estancia de la familia que la recibía en Ascochinga. Su amable respuesta decía:

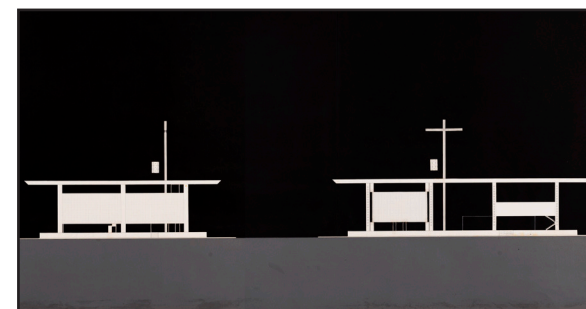
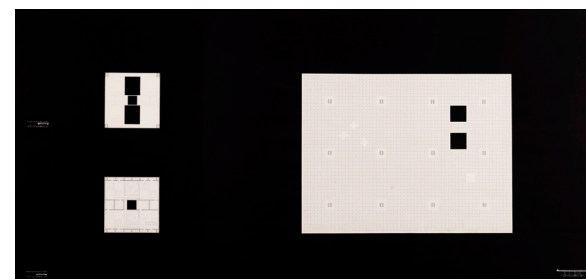
Stella Cárcano me mostró sus fotografías y dibujos, y todos sus hermosos edificios, y su propuesta de monumento para el Presidente Kennedy.

Me impresionaron mucho, eran de una imaginación y una pureza increíble, y me conmovió profundamente lo que escribió sobre mi esposo, y todo el tiempo, el dolor y el cuidado que ha tenido.

No me corresponde a mí decir dónde habrá algún monumento de él alguna vez.

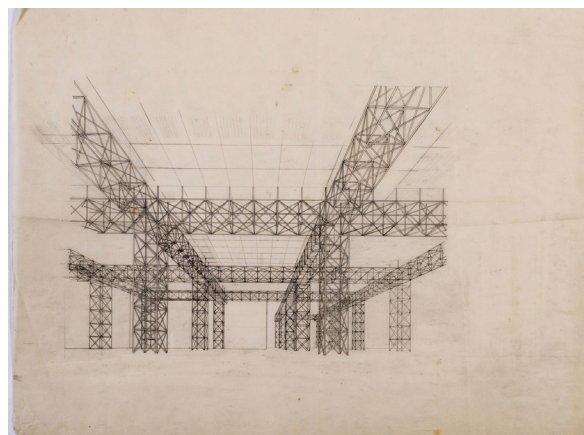
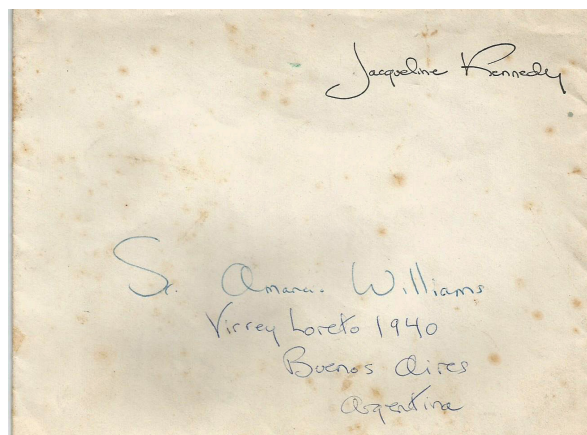


Amancio Williams. Monumento en Berlín (1964). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Monumento en Berlín (1964). Planta de techos, vista lateral y corte longitudinal. Fuente: AAW.

[926] Amancio Williams. Su obra - datos personales y antecedentes profesionales. Op. cit. p. 34.

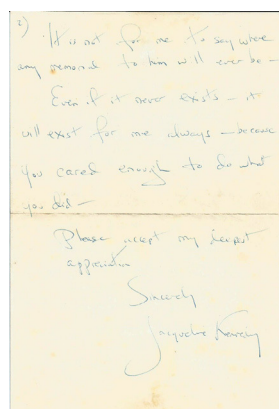
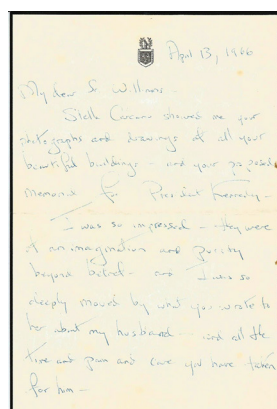


Incluso si nunca existiera, éste existirá -para mí siempre- porque le importó lo suficiente como para hacer lo que usted hizo.

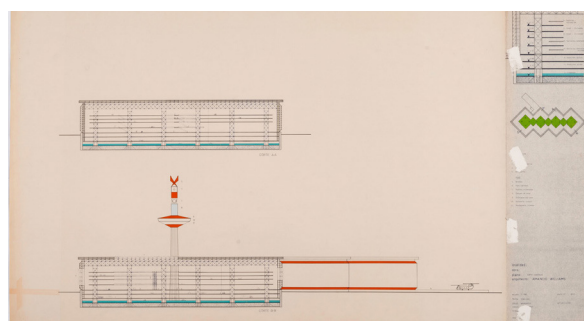
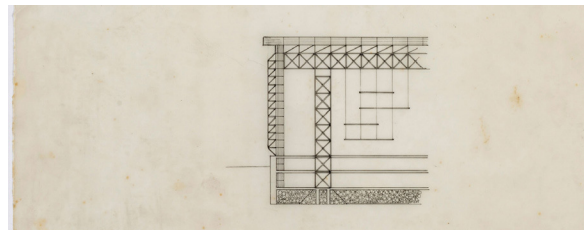
Por favor, acepte mi más profundo agradecimiento.⁹²⁷

De haber prosperado la propuesta, el monumento habría desarrollado una tipología de "techos altos" en una línea que podría tener su propia clasificación. Dando por descontado que la serie de cubiertas con bóvedas cáscara constituyen un tipo al que en sí mismo podríamos denominar "Techos altos con cáscaras de doble curvatura" y que los ejemplos de la fábrica Iggam y Monumento en Berlín se pueden asimilar como "Techos altos de cubierta plana", dentro de esta segunda categoría podríamos incluir una subdivisión de especies: los mencionados, materializados con hormigón armado y una subespecie resuelta con estereoestructuras metálicas.

Dentro de este subgrupo se puede considerar a la "Ciudad en la Antártida", una megaestructura dentro de la cual aloja una pequeña ciudad con todas sus funciones comprendidas dentro del gigantesco contenedor prefabricado, y un segundo caso, realizado en conjunto con otros arquitectos: el proyecto del Auditorio para la ciudad de Buenos Aires, en el que una vez más el sistema de techo plano será aplicado en 1981 en el proyecto presentado al concurso organizado por la Fundación Teatro Colón, para realizar un anfiteatro en Parque Centenario con capacidad para 6.000 personas y variadas disposiciones. En la ocasión Williams realizó la presentación asociado con dos estudios: el



Carta de Jacqueline Kennedy a Amancio Williams, 13 de abril de 1966. Fuente: AAW

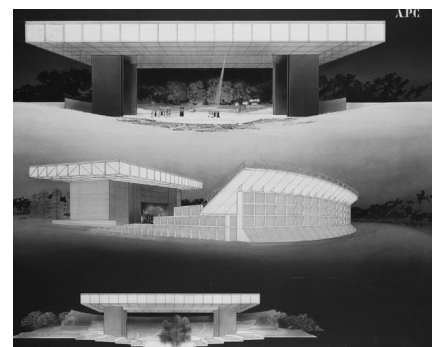
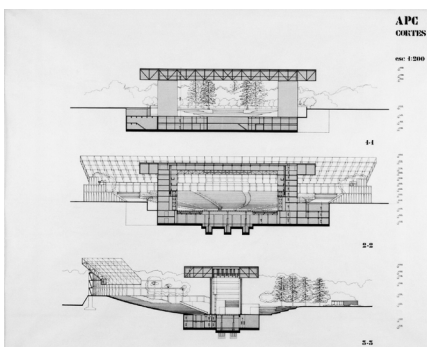
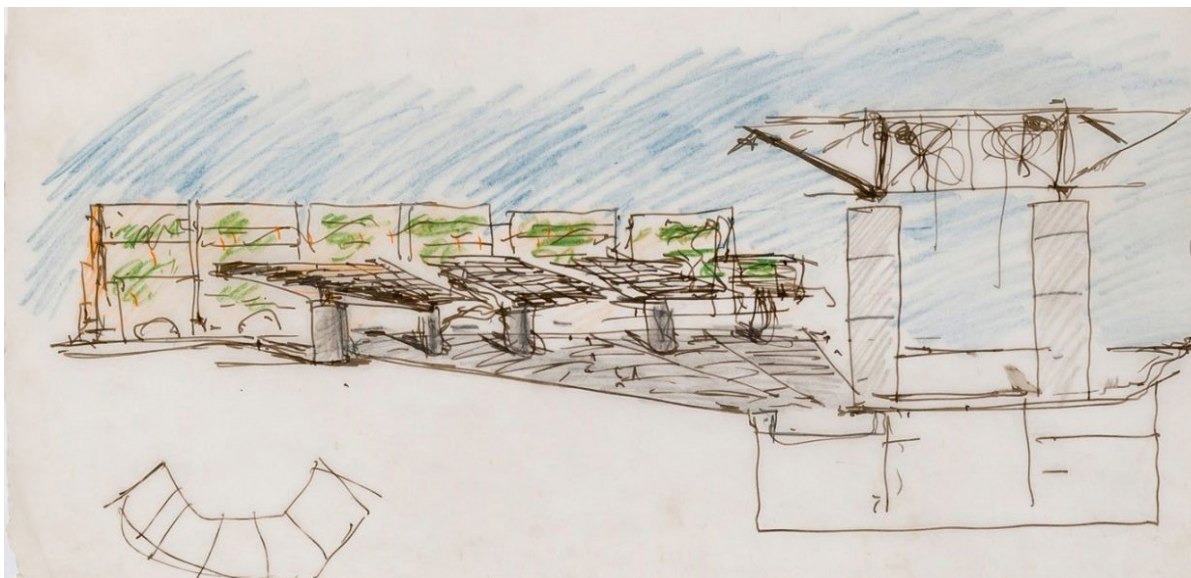


Amancio Williams. Proyecto para ciudad en la Antártida (1980-1983). Estudios de estructura del techo alto y cortes. Fuente: AAW.

[927] Correspondencia de Jacqueline Kennedy a Amancio Williams. 13 de abril de 1966. Fuente: AAW.

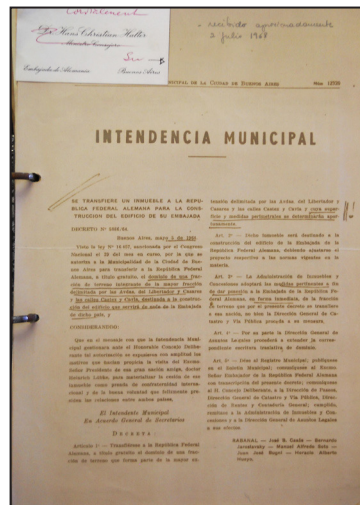
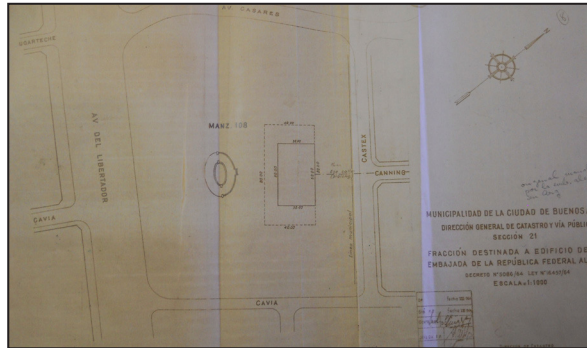
de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly, y el de Antonio Díaz y asociados. Una boca de escenario de cincuenta por diez metros (posible de reducir a veintidós por diez metros en caso de necesidad), cubierta por un techo plano a gran altura, resuelto con estereoestructuras metálicas que generan una imagen potente. El gran techo, abierto por sus cuatro lados y soportado por dos grandes patas en forma de "U" paralelas, alberga dispositivos escénicos con múltiples funciones, para posibilitar configuraciones diversas en un planteo general que se organiza con la disposición de un anfiteatro en el parque con su escena en el centro; de ese modo puede utilizarse indistintamente la boca de escenario orientada hacia una gradería mayor o la opuesta hacia una gradería menor, o en una función integral tomar ambas opciones.

Con la propuesta para el anfiteatro, se completaba una serie de proyectos en los que los techos altos planos, que Amancio Williams había comenzado a prefigurar en 1939, y de algún modo u otro lo acompañó a lo largo de su trayectoria.



Amancio Williams con M/SG/S/S/V. Anteproyecto de concurso para anfiteatro en Parque Centenario. (Buenos Aires, 1981). Boceto de estudio, cortes y perspectivas de presentación. Fuente: AAW.

Un socio ilustre: Gropius en Buenos Aires (1968)



Boletín oficial de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires núm. 12.320, publicando el decreto N° 5086 del 5 de mayo de 1964 por el que el municipio cede terreno a la Embajada de Alemania y plano municipal de la fracción destinada al edificio. Fuente: AAW.

En la secuencia de “techos altos” se podría mencionar un caso excepcional, que no encuadra en ninguno de los dos tipos mencionados aunque genera una espacialidad similar, y en el que Williams tuvo nuevamente oportunidad de trabajar con uno de los “grandes maestros” de la arquitectura moderna: el proyecto realizado conjuntamente con Walter Gropius y TAC (The Architects Collaborative) para la Embajada de Alemania en Buenos Aires, en el que el “techo alto” adquiere la condición de un volumen funcional, ya que en realidad aloja una vivienda.

Como en la mayoría de los episodios que jalonan la trayectoria del arquitecto, el resultado no pasó de ser una gran experiencia en la que se produjo un proyecto innovador pero que no llegó a ser construido. También el derrotero que siguió el proceso de trabajo estuvo cargado de incertidumbres, marchas y contramarchas: involucró a arquitectos argentinos, alemanes y norteamericanos, cuatro presidentes de Argentina, dos presidentes de la República Federal Alemana, dos embajadores de ese país, más una importante cantidad de personalidades de la cultura y la política. El episodio estuvo cruzado por múltiples tensiones y permite revisar el estado de situación hacia el final de la larga década del sesenta: la cultura arquitectónica, los conflictos urbanos, la inestabilidad política argentina y la diplomacia alemana de la guerra fría, se concentraron en una plaza de la ciudad de Buenos Aires.

Durante el gobierno del Dr. Arturo Illia (1963-1966) mediante una ley nacional y un decreto municipal (N° 5086 del 5 de mayo de 1964)⁹²⁸ se habilitó el canje de

un palacete que poseía la Embajada de Alemania en Buenos Aires (valuado en su momento en un millón de dólares), a cambio de una porción del terreno de la Plaza Alemania en el barrio de Palermo (en una fracción delimitada por las Avenidas del Libertador y Casares, y las calles Castex y Cavia), para dar lugar a la construcción de una nueva residencia para el embajador en Argentina. En 1964, durante una visita al país, el presidente de la República Federal de Alemania, Heinrich Lübcke, colocó la piedra fundamental del futuro edificio. El 28 de junio de 1966 el Presidente Illia fue derrocado por un golpe de estado cívico militar, asumiendo el gobierno el General Juan Carlos Onganía; meses después, según narra Williams a Alberto Prebisch, el “6 de abril de 1967 se firmó en la intendencia la escritura de esa cesión y se dio posesión del terreno al gobierno de Alemania, siendo entonces Intendente Municipal el Sr. Coronel Francisco Schettini y siendo Presidente de la Nación el Sr. Teniente Gral. Juan Carlos Onganía”.⁹²⁹

En medio de esas turbulencias institucionales, para desarrollar el proyecto la diplomacia alemana optó por reunir a dos arquitectos emblemáticos: Walter Gropius, que si bien contaba ya con una larga residencia y carrera profesional en Estados Unidos con su oficina The Architects Collaborative, era un referente ineludible de la cultura arquitectónica alemana, y Amancio Williams, una figura de Argentina con prestigio internacional. Ambos ya se habían conocido en 1955, durante la estadía que el argentino realizó en Estados Unidos por invitación del Departamento

[928] Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. AAW.

[929] Correspondencia de Amancio Williams al arquitecto Alberto Prebisch (Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes). Buenos Aires, AAW - Caja Embajada de Alemania.

de Estado norteamericano, pero el entusiasmo que podría haber provocado la noticia del encargo, tuvo una primera decepción con la negativa de Gropius a participar del proyecto. En agosto de 1966 Williams le escribía:

Querido Gropius:

Mi joven amigo y ex alumno, el arquitecto Emilio Ambasz, que ahora es profesor en Princeton, le hará llegar una copia, como una "separata", de una publicación aparecida en Zodiac 16 sobre mi trabajo, con una introducción de Max Bill.

Añado algunas fotografías sobre mi último trabajo, un pabellón para una exposición industrial. Fue hecho en el increíble escaso tiempo de 90 días desde el comienzo hasta la finalización. Está hecho de hormigón armado, con una calidad extraordinaria. Empleé dos de mis cáscaras, muy bien construidas. Envié solo las fotografías que tomé de ellas, porque no ha habido tiempo para obtener buenas fotografías del propio pabellón.

En este momento, hay una oportunidad interesante en Buenos Aires. El gobierno de Bonn construirá su embajada en un excelente sitio (Palermo Park).

Pensé que podría estar dispuesto a considerar unirse a nuestras fuerzas para obtener ese encargo y colaborar en el proyecto. Es la primera vez que hago tal propuesta a un arquitecto, y lo hago por admiración y estima hacia usted y su trabajo. Por supuesto, entendería perfectamente que no aceptase por cualquier razón que pudiera tener.

Si llegamos a un acuerdo, llegará el momento de

hacer algunas preguntas sobre las posibilidades de dicha encomienda. Hasta ahora no tengo información. Creo que una presentación conjunta suya y mía podría tener su impacto.

En 1962 fui invitado a Alemania por el gobierno alemán.

Me sentiría orgulloso y feliz de trabajar con usted y de proporcionarle a mi país una muestra de un creador como usted.

Por favor, piénselo y hágame saber su respuesta lo más pronto posible, ya que no hay tiempo para perder.

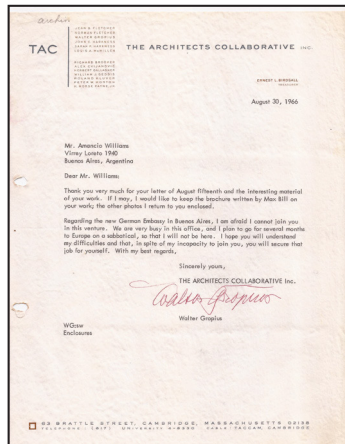
Muy cordialmente.⁹³⁰

Una vez más para Williams el momento era promisorio. Acababa de lograr construir por primera vez sus cáscaras en el Pabellón Bunge y Born y surgía esta posibilidad, que por lo que se puede inferir de su carta, tuvo origen en una gestión personal suya al ofrecer realizar el proyecto conjuntamente con el maestro alemán. Sin embargo, la respuesta inicial fue desalentadora:

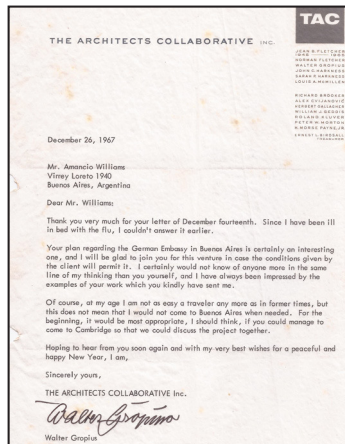
Muchas gracias por su carta del 15 de agosto y el interesante material de su trabajo. Si puedo, me gustaría conservar el folleto escrito por Max Bill sobre su trabajo; las otras fotos se las devuelvo adjuntas.

Con respecto a la nueva Embajada de Alemania en Buenos Aires, me temo que no puedo unirme

[930] Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Mass. U.S.A.). Buenos Aires, 15 de agosto de 1966. AAW - Caja Embajada de Alemania.



Carta de Walter Gropius a Amancio Williams, desistiendo del ofrecimiento. Cambridge (Mass.), 30 de agosto de 1966. Fuente: AAW.



Carta de Walter Gropius a Amancio Williams aceptando compartir el trabajo. Cambridge (Mass.), 26 de diciembre de 1967. Fuente: AAW.

a ustedes en esta empresa. Estamos muy ocupados en esta oficina, y planeo pasar varios meses a Europa en un año sabático, entonces no estaré aquí. Espero que comprenda mis dificultades y que, a pesar de mi imposibilidad de unirme a usted, se asegure ese trabajo para usted mismo. Con mis mejores deseos.⁹³¹

Al año siguiente, con más precisiones sobre el posible encargo y mejores condiciones, Williams volvía con el ofrecimiento, con una diferencia. Decía haber recibido la visita del embajador de Alemania, Günter Mohr, con motivo de mostrarle un trabajo hecho para ese país (probablemente el monumento en Berlín) y que, hablando acerca de la embajada en Buenos Aires, mostró gran interés en la posibilidad de que su gobierno ofreciera a Gropius el proyecto del edificio, “como un homenaje al gran pionero alemán de la arquitectura moderna, con quien la cultura alemana está en deuda, y cuyo trabajo, en un país joven, significaría una proyección hacia el futuro.”⁹³² Resaltando una vez más que si la embajada mantiene la idea de incluir a un arquitecto argentino como parte del equipo de proyecto, sería un gran honor para él ocupar ese lugar, le solicita a Gropius (y aclarando que su carta aún es absolutamente privada y no oficial) que responda si aceptaría la propuesta del gobierno alemán, poniéndose a su disposición.

Esta vez la respuesta de Gropius (quien ya había sido

[931] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 30 de agosto de 1966. AAW - Caja Embajada de Alemania.

[932] Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Ma. U.S.A.). Buenos Aires, 14 de diciembre de 1967. AAW - Caja Embajada de Alemania.

informado desde Alemania) no sólo era auspiciosa sino también elogiosa. Después de disculparse por el retraso en responder debido a haber sufrido una gripe, decía:

Su plan con respecto a la Embajada de Alemania en Buenos Aires es ciertamente interesante, y estaré encantado de acompañarlo en esta aventura en caso de que las condiciones dadas por el cliente lo permitan. Ciertamente no conozco a nadie más en la misma línea de mi pensamiento que usted mismo, y siempre me han impresionado los ejemplos de su trabajo que amablemente me ha enviado.

Por supuesto, a mi edad viajar ya no me resulta tan fácil como en otros tiempos, pero eso no significa que no vaya a ir a Buenos Aires cuando sea necesario.⁹³³

A mediados de 1968, Gropius se comunicaba informando haber recibido primero un telegrama del Ministerio en Alemania consultándole si estaba en condiciones de aceptar un trabajo en un país extranjero, al que había respondido favorablemente y que el día anterior le había llegado una carta formal del *Bundesbaudirektion* (Dirección Federal de Construcciones) consultando “si estaría dispuesto a unirme a usted para diseñar la embajada de Buenos Aires. Ellos sugieren que la dirección general del trabajo esté en mis manos y que, por el momento, quieren tener una propuesta

[933] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 26 de diciembre de 1967. AAW - Caja Embajada de Alemania EAR.

de diseño preliminar para la embajada".⁹³⁴ Continuaba diciendo que en el día de la fecha respondió que aceptaba, siempre que Williams estuviera dispuesto y le propone intercambiar información acerca de los honorarios estimativos en Argentina y Estados Unidos para comparar y llegar a un acuerdo, así como de costos por trabajo de arquitectos proyectistas, dibujantes, etc. para alcanzar un arreglo económico; preguntando además si "estaría en condiciones de producir los dibujos finales de obra a partir de los necesarios bosquejos de detalles que podríamos producir aquí?"⁹³⁵ Williams, para tener una referencia, solicitó información a su amigo Reginald Malcolmson para saber cuanto cobraban dibujantes, arquitectos entrenados y asistentes de oficina en Estados Unidos, y poder así comparar con lo que era usual en Buenos Aires.

La correspondencia cobró un ritmo más frecuente, al mes siguiente Williams enviaba información detallada sobre costos de trabajos de proyecto y de la construcción en Buenos Aires, y una pormenorizada descripción del sitio y su entorno;⁹³⁶ en agosto Gropius escribía manifestando preocupación por la aparente decisión de que la construcción abarcaría solo la residencia del Embajador y no el conjunto de la Embajada, con una superficie de 600 m², "lo que será demasiado pequeño como objeto, especialmente en la gran escala

del sitio, de acuerdo con sus bocetos",⁹³⁷ cuestión que Williams se encargaba de transmitir al embajador:

El lunes de la semana pasada tuvimos una conversación referente al futuro edificio de su embajada; en esa oportunidad le comenté que acababa de recibir una carta del arquitecto Walter Gropius donde me comunicaba su preocupación por las pequeñas dimensiones con que se está programando este edificio. Gropius me adjuntaba, en su carta, una copia del programa recibido directamente desde Alemania y también una copia de la carta de él enviada a la Bundesbaudirektion de Berlín con fecha 22 de julio. En ese programa se establecía una superficie de 600 mts. para lo que allí se describía del edificio, y en la carta de Gropius a la Bundesbaudirektion éste le hacía ver la pequeñez del programa y su preocupación y también la mía para no hacer un edificio fuera de escala con el lugar de emplazamiento, y le pedía una mayor ilustración sobre el tamaño de ese edificio.

Acabo de recibir de Gropius una copia fotostática de la carta contestación de la Bundesbaudirektion, en ella el presidente le comunica que acaba de montar un edificio, con el mismo programa, con una superficie construida de 1.450 mts. cuadrados.

costos mensuales para un equipo de arquitectura en U.S.A. Datos del Arq. Reginald Malcolmson - julio 1968

1 arq. bien experimentado	1.500 dolares/mes
1 arq.	800 " "
1 arq.	800 " "
1 dibujante bueno	500 " "
1 " "	500 " "
1 " "	500 " "
mensual Total - 4.600 " "	
(4.600 x 12)	anual Total - 54.200 dolares
(anual)	otros gastos - 25.000 "
79.200 "	

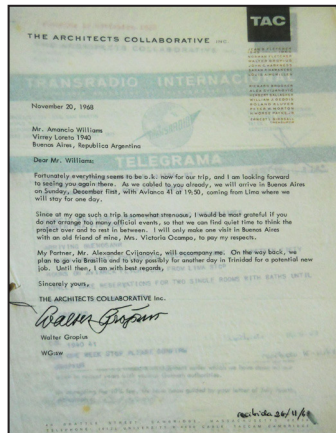
Estimación de costos por honorarios de trabajo de arquitectos en distintos niveles en Estados Unidos en 1968. Datos aportados por Reginald Malcolmson. Fuente: AAW.

[934] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 14 de junio de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.

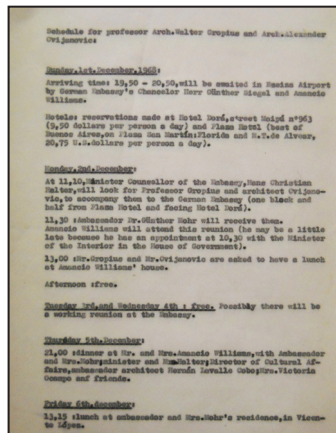
[935] Ídem.

[936] Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Ma. U.S.A.). Buenos Aires, 4 de julio de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.

[937] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 22 de julio de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.



Carta de Walter Gropius a Amancio Williams anunciando su viaje a Buenos Aires. Cambridge (Mass.), 20 de noviembre de 1968. Fuente: AAW.



Agenda preparada por Amancio Williams para la semana de Walter Gropius en Buenos Aires, (domingo 1 a sábado 7 de diciembre de 1968). Fuente: AAW.

Ud. recordará, Sr. Embajador, que en nuestra conversación yo estimé que un edificio destinado a la residencia del embajador tendría (de acuerdo a mi experiencia), una superficie de unos 500 mts.2.- Con la contestación de la Bundesbaudirektion considero que el problema que nos preocupaba ha desaparecido. Le adjunto, de acuerdo a su pedido, una copia del programa que recibió el arq. Gropius.

Considero que la superficie de la recepción -en ese programa- es pequeña si se tiene en cuenta lo que en ese mismo programa se prevé, que son recibos de 500 invitados. Pero pienso que dentro de una superficie de 1.500 mts.2, podremos lograr algo más para la recepción.⁹³⁸

Zanjada esa diferencia el proyecto se ponía en marcha y mientras el intercambio postal continuaba, se hacía necesario un encuentro para tomar decisiones. Gropius, con ochenta y cinco años de edad anunciaba su viaje a Buenos Aires y, si bien expresaba su necesidad de gozar de tranquilidad, no dejaba de ser una gira de negocios:

Llegaremos a Buenos Aires el domingo 1 de diciembre, con Avianca 41 a las 19:50, desde Lima, donde nos quedaremos por un día.

Como a mi edad ese viaje es algo extenuante, le agradecería mucho si no organiza demasiados

eventos oficiales, para que podamos encontrar un momento tranquilo para pensar en el proyecto y descansar en el medio. Solo haré una visita en Buenos Aires con una vieja amiga mía, la señora Victoria Ocampo, para presentarle mis respetos.

Mi socio, Alexander Cvijanovic, me acompañará. En el camino de regreso, planeamos ir a través de Brasilia y posiblemente para otro día en Trinidad para un posible nuevo trabajo.⁹³⁹

Williams organizó la estadía meticulosamente haciéndole llegar una propuesta de agenda desde su recibimiento en Ezeiza con una recepción de la embajada, hasta el día sábado siguiente en que se daría el regreso. A pesar del pedido de Gropius, era inevitable que se incluyeran reuniones y comidas con personalidades varias, entre ellas el jueves 5 una cena en casa de los Williams con el Embajador y su esposa, otras personas de la embajada y “Victoria Ocampo and friends”, y para la última noche que pernoctarían en Buenos Aires:

“un pequeño cóctel en casa del Sr. y la Sra. Williams, para permitir que algunos directores de museos, el decano de la Facultad de Arquitectura, el presidente de la Sociedad Central de Arquitectos y algunas personalidades de la prensa presenten sus respetos al Sr. Gropius (unas 20 personas)”.⁹⁴⁰

[938] °Correspondencia de Amancio Williams a Günter Mohr (Embajador de la República Federal Alemana en Argentina). Buenos Aires, 6 de agosto de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.

[939] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 20 de noviembre de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.

[940] WILLIAMS, Amancio. *Schedule for professor Arch. Walter Gropius and Arch. Alexander Cvijanovic*. AAW- Caja Embajada de Alemania [mecanografiado].

programa elaborado por el
Arqto. Gropius, Arqto. Williams
Arqto. Williams, semana del
2-6 diciembre 1968.

1. SALA		
8. KÜCHE	40	
+ ANRICHT		} 80 m ²
+ VORRAT		
+ REFRIG. - FRIGER		
9. CIRCULATION		250 m ²
10. WÄSCHEZIMMER		20 m ²
		940 m ²

1. EINWASCHSTELLE + GARDEROBE + H. C.	100 m ²
2. ERPSANGEBOTEN	160 m ²
3. BIBLIOTHEK	60 m ²
4. AUSEH. SALON	100 m ²
5. SPEISEZIMMER	100 m ²
6. GÄSTEZIMMER	
+ 2 ANKLEIDE + 2 BADEZIMMER	70 m ²
7. SALON	
8. KÜCHE	
+ ANRICHT	
+ VORRAT	
+ REFRIG. - FRIGER	
9. CIRCULATION	250 m ²
10. WÄSCHEZIMMER	20 m ²
	940 m ²

1. WOHNZIMMER	60 m ²
2. ESSEZIMMER	40 m ²
3. ELTERN SCHRAFZIMMER	20
+ ANKLEIDE + BAD	15
4. ELTERN SCHRAFZIMMER	20
+ ANKLEIDE + BAD	15
5. KINDERZIMMER	20
+ ANKLEIDE + BADEZIMMER	10
6. KINDERZIMMER	20
7. WOHNSCHLAF FÜR ZWEITE ANGST	20
+ GEMISCHTES BAD	10
8. WOHNSCHLAF FÜR ZWEITE ANGST	20
9. GÄSTEZIMMER MIT BAD	35 m ²
10. KÜCHE	20
+ ANRICHT	
+ VORRAT	
+ REFRIG. - FRIGER	
11. STORAGE	30 m ²
12. NÄHSTIMMER + WÄSCHEZIMMER	20 m ²
13. CIRCULATION	150 m ²
	545 m ²

1. WÄSCHKÜCHE	25 m ²
2. HEIZUNG UND KLIMAAUSLAGE	100 m ²
3. GARAGE FÜR 4 AUTOS	160 m ²
4. STORAGE	150 m ²
	435 m ²
5. PRÜFERKIMMER	70 m ²
6. EINHEIMISCHES PERSONAL	
6.1. 2 BÄDER 20 m ² + 10 m ²	
6.2. 2 DÜBEL 10 m ² + 10 m ²	
6.3. 2 DÜBEL 10 m ² + 10 m ²	
7. LOCHSCHRITZ + N. C. + KÜCHENSCHRITZ	50 m ²
8. ESSEZIMMER FÜR 10 PERSONEN	30 m ²
	255 m ²
U. = BASEMENT	435 m ²
SERVICES	265 m ²
TOTAL	690 m ²

Programa de funciones y superficies para la residencia del embajador de Alemania en Buenos Aires, elaborado por Walter Gropius y Amancio Williams entre los días 2 y 6 de diciembre de 1968. Redactado en alemán. Fuente: AAW.

Por supuesto, además de la agenda social había espacio para el trabajo que, con el escaso tiempo disponible, seguramente la mayoría de las decisiones quedarían para que el equipo de TAC las plantease en su sede de Estados Unidos.

Las repercusiones de la visita fueron notables, y Williams se encargó de hacérselo saber a Gropius enviándole los recortes periodísticos: "Todos ellos son excelentes y muestran con qué entusiasmo ha reaccionado la prensa hacia usted y el trabajo de la embajada. Solo uno, sobre la trama de la embajada está en contra del emplazamiento. Ha sido publicado en el periódico vespertino "La Razón" y sospecho que ha sido sugerido por el Ayuntamiento, ya que refleja su punto de vista."⁹⁴¹ Junto con el envío de los recortes periodísticos agregaba un obsequio, un *long play* recientemente editado por Philips de la pianista Lía Cimaglia, que había sido alumna de Alberto Williams y dedicaba ese álbum a interpretar composiciones del viejo maestro.

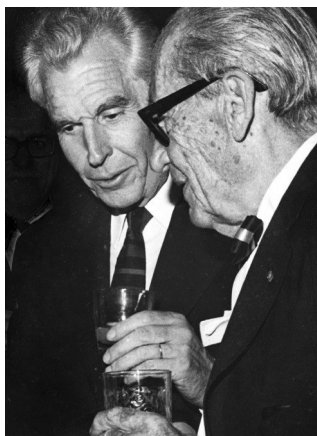
[941] Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius. Buenos Aires, 18 de diciembre de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.

En la misma carta, así como comentaba las objeciones al emplazamiento de la sede de la embajada y sus sospechas de que éstas podían tener origen en la intendencia de la ciudad (lo que mostraba un cambio de ánimo en ese ámbito, una advertencia que todavía no hacía prever sus consecuencias), también daba cuentas de una visita al sitio con Günter Mohr en la que volvió a aparecer el mismo tema:

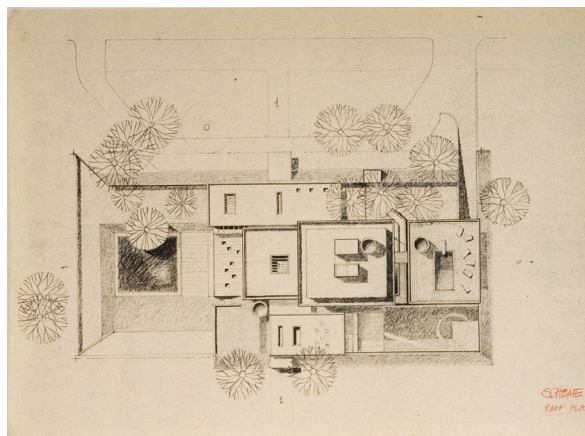
El embajador me llamó y tuve una larga entrevista con él el viernes pasado. Tengo la impresión de que él también desea tener la vista de Plaza Alemania lo menos obstruida posible, y dejar el terreno lo más libre que sea posible, ya que estas condiciones facilitarán su acción respecto de los problemas con el terreno.⁹⁴²

Los primeros meses de 1969 no solo fueron intensos y vertiginosos en el intercambio de propuestas por correspondencia, sino que también resultaron fuerte-

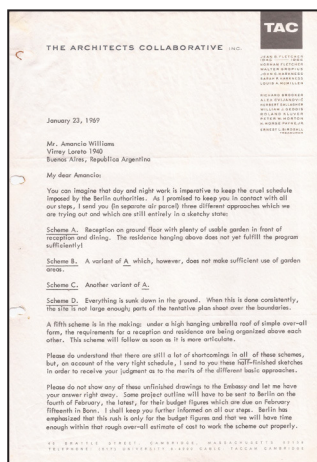
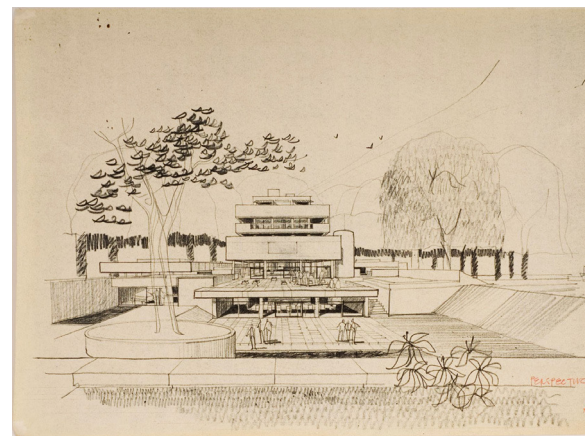
[942] Ídem.



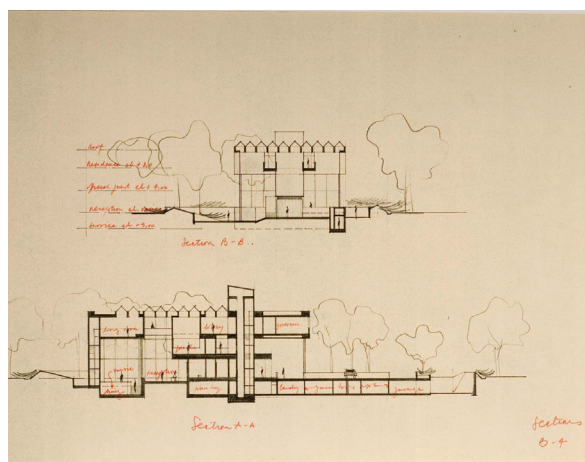
Amancio Williams y Walter Gropius en Buenos Aires, diciembre de 1968. Fuente: AAW.



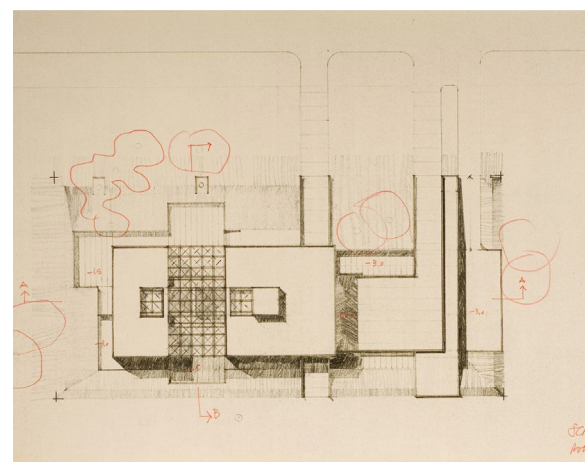
Gropius y TAC: "Esquema A". Planta de techos y perspectiva. Fuente: AAW.



Carta de Gropius - TAC a Amancio Williams anunciando el envío de propuestas de anteproyecto. Cambridge (Mass.), 23 de enero de 1969. Fuente: AAW.



Gropius y TAC: "Esquema B". Corte y planta de techos. Fuente: AAW.



mente tensionados a partir del surgimiento de un conflicto que se venía gestando. A fines de enero de ese año Gropius ya hacía un envío mostrando los adelantos producidos, según decía, trabajando día y noche, “imprescindible para mantener el cruel cronograma impuesto por las autoridades de Berlín.”⁹⁴³ Solicitando que no se muestren esos borradores en la embajada, hacía llegar:

tres esquemas diferentes que estamos probando y que todavía están totalmente en borrador:

Esquema A. Recepción en la planta baja con mucho jardín utilizable frente a recepción y comedor. ¡La residencia colgando arriba todavía no cumple el programa suficientemente!

Esquema B. Una variante de A que, sin embargo, no hace un uso suficiente de las áreas de jardín.

Esquema C. Otra variante de A.

Esquema D. Todo está hundido en el suelo. Cuando esto se hace de manera consistente, el sitio no es lo suficientemente grande, partes del plan tentativo se disparan sobre los límites.

Se está elaborando un quinto esquema: bajo un techo alto, una sombrilla colgante de forma general simple, los requerimientos para una recepción y residencia se organizan uno encima del otro. Este esquema seguirá tan pronto como esté más articulado.⁹⁴⁴

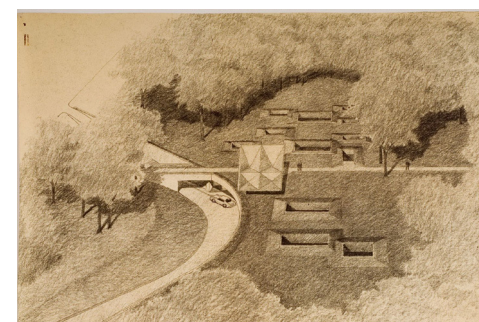
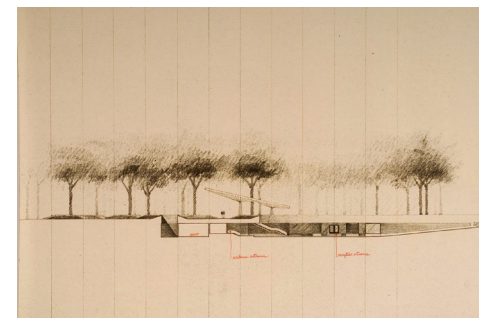
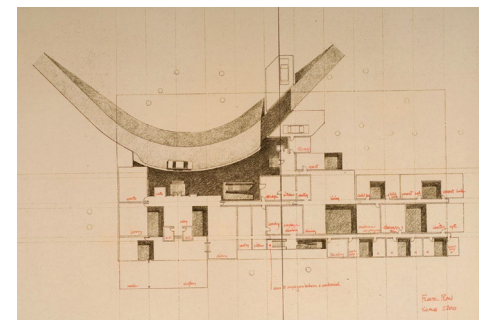
Poco después, como un inicio más formalizado la variante adoptada en primer término sería una combinación del esquema D y el quinto, según se aprecia en las perspectivas y planos enviados luego por TAC.⁹⁴⁵ Se trababa de una estructura subterránea que desaparece en el parque, iluminada por patios hundidos y con una estructura que se eleva sobre el terreno para anunciar y proteger el ingreso: una *umbrella* o marquesina de hormigón que seguramente a Williams hubo de provocarle cierta incomodidad, ya que a pesar de ofrecer un diseño interesante a partir de un plegado geométrico, bien podrían haberse utilizado allí sus “bóvedas cáscara” adaptadas a la situación.

Pero de haber sido eso un problema, hubiera sido menor en comparación con el conflicto que, a medida que el proyecto avanzaba, iba saliendo a la luz. Con el desplazamiento del gobierno democrático de Illia, cayó también el Intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Francisco Rabanal, reemplazado por autoridades de facto, los militares Eugenio Schettini (que ocupó ese cargo entre julio de 1966 y septiembre de 1967) y Manuel Iricíbar (septiembre de 1967 a marzo de 1971). A pesar de haberse firmado la ordenanza, desde la intendencia se comenzó una acción contraria a lo pactado y suscripto por ley, negándose a ceder el terreno de Plaza Alemania proponiendo un cambio por otras opciones. Según recordaba Williams, había recibido presiones del Coronel Schettini amenazándole con que si llegaban a conseguir la habilitación por medio del gobierno nacional, haría que corten las calles cir-

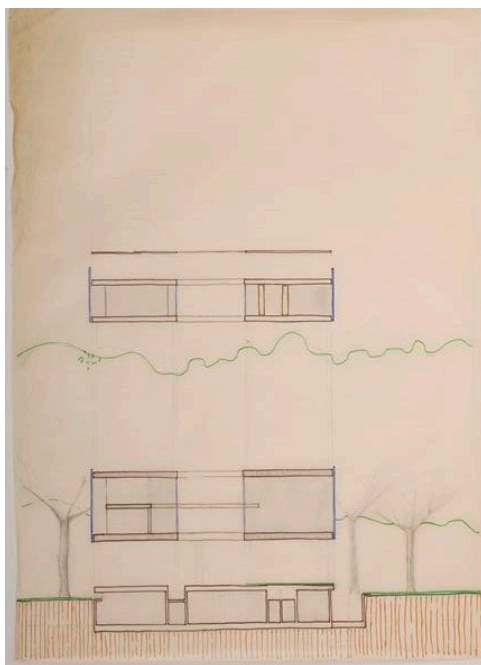
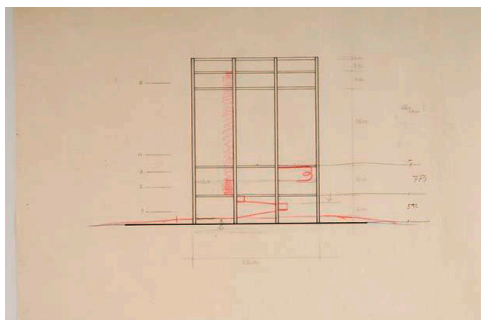
[943] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 23 de enero de 1969. AAW - Caja Embajada de Alemania.

[944] Ídem.

[945] AAW.



Gropius y TAC: “Esquema D”. Planta, corte y perspectiva. Fuente: AAW.



Esquemas de Amancio Williams sobre la idea de despegar la arquitectura del suelo y elevar la residencia. Fuente: AAW.

cundantes al predio para impedir el acceso de los camiones a la obra.⁹⁴⁶

Sin duda, se iniciaba un conflicto diplomático mayúsculo. Con el propósito de superarlo Williams llegó a escribir al Presidente de la Nación, Teniente Gral. Juan C. Onganía, una carta en la que explicaba la situación y hacía notar la importancia de lograr una obra significativa de un autor trascendente como Gropius, “una obra que será un jalón importante en la historia de la cultura y que será motivo de orgullo para nuestro país”.⁹⁴⁷ La transcripción de algunos párrafos permite dar cuenta del punto elevado que había alcanzado la disputa:

Dos leyes nacionales, la n° 20.114 del 5 de mayo de 1964; y la n° 16.714 del 16 de setiembre de 1965, más varios decretos municipales disponen esta cesión.

El 5 de mayo de 1964, en un gran acto público con motivo de la visita del entonces Presidente de la República Federal de Alemania, Sr. Heinrich Lübke, se colocó en su presencia, la piedra fundamental de la embajada.

El 6 de abril de 1967 se firmó en la Intendencia la escritura de cesión y se dio posesión del terreno al Gobierno de Alemania, siendo entonces Intendente Municipal el Cnel. Francisco Schettini y siendo Vuestra Excia., en ese momento, Presidente de la Nación.

[946] Comentado por Claudio Williams. Entrevistado por el autor: Vicente López, 21 de agosto de 2013.

[947] Correspondencia de Amancio Williams al Teniente Gral. Juan Carlos Onganía (Presidente —de facto— de la Nación). Buenos Aires, 12 de diciembre de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania.

Como han surgido algunas dudas, por parte de las autoridades argentinas, sobre la ubicación de la sede de la Embajada en ese lugar, pienso, Excia., que deben ser desechadas para evitar un serio desprestigio de nuestra Nación. Comprendo muy bien que en el futuro debe evitarse la cesión de lugares en plazas públicas para construcción de edificios nacionales, provinciales, municipales y sedes de embajadas y considero conveniente que se tomen disposiciones en ese sentido. Pero en este caso, en que se trata de un asunto resuelto, escriturado y entregado, cualquier decisión contraria tendría consecuencias perjudiciales.⁹⁴⁸

Mientras tanto el proyecto se modificaba en razón de una sugerencia de Williams: si bien dejaba las áreas sociales bajo nivel de terreno, proponía disponer la vivienda ya no en situación subterránea sino elevada, sobrevolando el sitio como un “techo alto” soportado sólo por cuatro patas para dar transparencia a las visuales hacia el parque.

Pero también, a pesar del secreto impuesto por la Embajada sobre el conflictivo tema del predio, Williams consideró que ya no podía seguir ocultando este asunto a Gropius:

Desde hace mucho tiempo estoy profundamente preocupado por el emplazamiento de la Embajada y quería escribirle antes, pero el Embajador Mohr me pidió que no lo hiciera. Le pedí que me dejara escribirle varias veces, la última el jueves 30 de enero, pero él insistió en que no lo hiciera.

[948] Ídem.

Sé que mantiene este asunto en secreto, incluso con los más altos miembros de la embajada. Pero creo que no puedo esperar más y tomo la decisión de escribirle, rogando la reserva más estricta, que sé que mantendrá.

Bien: aunque tenemos la opinión del Ministerio de Asuntos Exteriores a favor de mantener el emplazamiento actual de la embajada, todavía hay una firme oposición del Intendente. No puedo decir cuál es la opinión del presidente, ya que mi carta que le informa no ha sido respondida todavía.

Prudentemente, en enero estudié otros emplazamientos posibles, acordando con Mohr, y ambos pasamos toda la mañana visitando los lugares, dos de ellos espléndidos (propiedad del Estado) y otro, propiedad privada, para los cuales he estado haciendo las indagaciones necesarias.

En nuestra última reunión (el 30 de enero, un día antes de irse de vacaciones), Mohr decidió informar a su gobierno sobre la situación creada. No ha recibido ninguna comunicación oficial del gobierno argentino.

Mohr y yo analizamos la situación y llegamos a la conclusión de que el gobierno alemán puede dar dos respuestas a este informe.

La primera es seguir insistiendo en la propiedad Plaza Alemania.

La segunda, renunciar a ella y aceptar un cambio, proponiendo uno de los emplazamientos que eligió conmigo.

Mohr tiene mucho miedo de que cualquier información filtrada a través de usted y de mí llegue a

Merz antes de que él reciba el informe de Mohr al gobierno alemán.

Lo siento y me preocupa pensar que está trabajando tan duro en ese proyecto.⁹⁴⁹

Sin duda la situación era muy delicada, Williams confiaba a Gropius una información reservada, que el embajador Mohr esperaba no se filtre antes de que su informe oficial llegara a conocimiento del ingeniero Carl Merz, presidente de la *Bundesbaudirektion* de Alemania; pero como cierre de la carta, dando muestras de estar involucrado en el proyecto, incluía una crítica a los bocetos que había recibido y realizaba una contrapropuesta:

Encontré en sus cuatro esquemas un estudio serio, importante e inteligente, y, por el momento, creo que la primera idea, probablemente la más fresca, el esquema A, se destaca entre las demás.

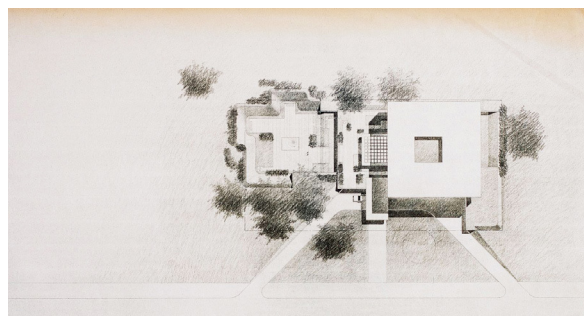
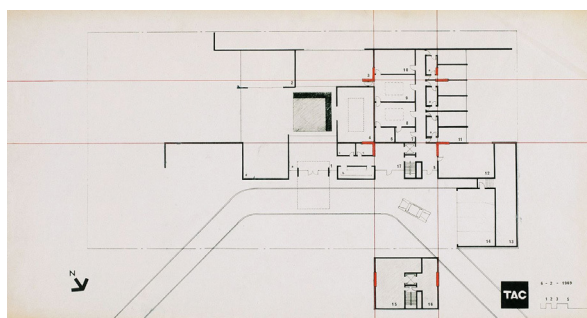
Pero hay algo importante a considerar. A pesar de ser una excelente arquitectura, estos esquemas tienen el carácter de una gran casa que ocupa prácticamente toda la parcela, de forma similar a la embajada de Chile (dejando de lado la calidad del proyecto).

Tengo la clara impresión de cuál podría ser la reacción local frente al problema de la parcela, y sé que podríamos contar con todo el apoyo de la prensa y la opinión pública, y llegar a convencer a los reacios miembros del gobierno argentino, si creamos un nuevo tipo de construcción, con

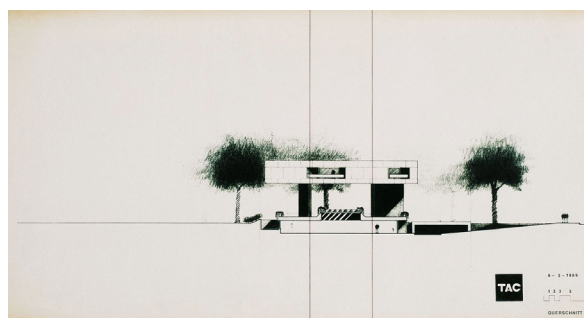
[949] Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Ma. U.S.A.). Buenos Aires, 10 de febrero de 1969. AAW - Caja Embajada de Alemania.



Gropius - TAC - Williams. Anteproyecto de la embajada de Alemania en Buenos Aires, 1969. Plantas. Fuente: AAW.



Gropius - TAC - Williams. Anteproyecto de la embajada de Alemania en Buenos Aires, 1969. Planta de techo y vista. Fuente: AAW.



un sentido más espacial, ocupando una mínima parte del lote y desarrollándose por sí mismo en el espacio, dejando realmente libres las vistas a través del edificio, tanto para el público que circula en el lugar como para las personas que viven en las casas de departamento vecinas. Ocupando una mínima parte de la trama y desarrollándose en el espacio, dejando realmente libres las vistas a través del edificio, tanto para el público que circula sobre el lugar como para las personas que viven en las casas vecinas. Esta es la razón por la que le pido con toda seriedad que aplique su inteligencia a pensarlo bien, para crear un edificio con ese carácter aéreo.

Ayer por la noche entregué todos los planos para el hospital del que le hablé, y hoy comenzaré a estudiar un esquema que espero enviarle antes de que finalice la semana.

Recuerde que todo lo que dije sobre el problema de la trama es estrictamente confidencial.⁹⁵⁰

El punto de vista crítico de Williams era contundente, reclamaba por una arquitectura no convencional, que celebre el espacio al elevarse y se deje atravesar visualmente para mantener las vistas del parque disponibles. La comparación con la Embajada de Chile, un proyecto de 1966 de los arquitectos Juan Echenique Guzmán, José Cruz Covarrubias y Pablo Burchard Aguayo, en calle Tagle entre las avenidas Figueroa Alcorta y del Libertador (un edificio que se despliega y ocupa el terreno imponiendo su materialidad) era precisamente para mostrar por contraste un ejemplo

[950] Ídem.

opuesto a su idea. Un dato extra que aporta esta carta, es que el día anterior, 9 de febrero de 1969, había entregado su proyecto para el concurso del hospital de Orán (Salta).

Pocos días después llegaba una respuesta de Gropius adjuntando un anteproyecto que, según la sugerencia propuesta por Williams, se encaminaba hacia su versión definitiva, y anunciaba también que en ese punto detenía el trabajo.

Por favor, puede estar seguro de que manejaré su segunda carta de manera totalmente confidencial. Lo he discutido sólo con Alexander Cvijanovik, y hemos dejado de trabajar en el proyecto, no haremos adelantos hasta que este problema básico haya sido resuelto. [...]

Confío en que el proyecto final haya llegado a usted, verá que fuimos en la misma dirección que usted sugiere, a saber, para preservar la transparencia del parque y poner la residencia sobre el bloque de recepción en razón de cubrir menos terreno con la construcción. Por supuesto, tendremos que esperar ahora a ver qué sucederá con el sitio. Sin embargo, espero que el manejo del encargo en la solución final sea más atractivo para las autoridades, pero ciertamente me abstendré de cualquier interferencia. Sería una lástima si todo el trabajo realizado fuera a acabar en la lata de cenizas.⁹⁵¹

[951] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 19 de febrero de 1969. AAW AAW - Caja Embajada de Alemania.

El tema había quedado en punto muerto y a la espera de una solución que no llegaba. Gropius escribía a Carl Merz, Presidente de la Bundesbaudirektion: “Lamento mucho que el sitio para la residencia del Embajador en Buenos Aires haya sido retirado porque creo que habría sido una construcción muy interesante, pero por supuesto comprendemos las dificultades diplomáticas. Espero que se encuentre una nueva solución en un futuro no muy lejano.”⁹⁵² Poco más tarde, ya con cierto tono de resignación y, casi, de despedida, hacía lo propio con Amancio Williams: “Por supuesto, ahora tendremos que esperar para ver la decisión sobre el sitio. Espero que no tarde demasiado. De todos modos, he tenido una muy buena estadía en Buenos Aires que me gusta recordar. Por favor, hágale llegar mis mejores deseos a la Sra. Williams y a todos sus hijos.”⁹⁵³

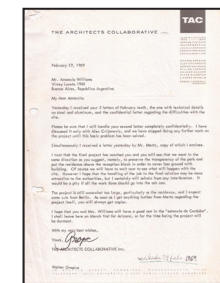
Apenas dos meses después de recibir esa carta, al domicilio de Williams llegaba un telegrama que decía: “Walter Gropius murió 5 de julio por falla del corazón después de corta y severa enfermedad - Ise Gropius.”⁹⁵⁴

La noticia dada por la mujer del maestro alemán sumaba un escollo más a la ya difícil situación del proyecto. Al año siguiente, con motivo de celebrarse una gran exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes

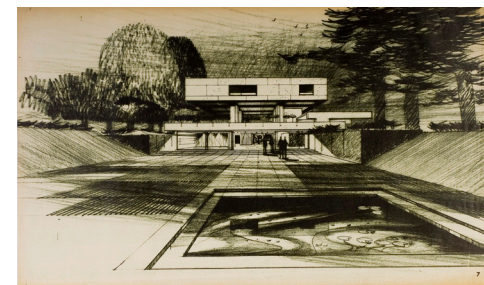
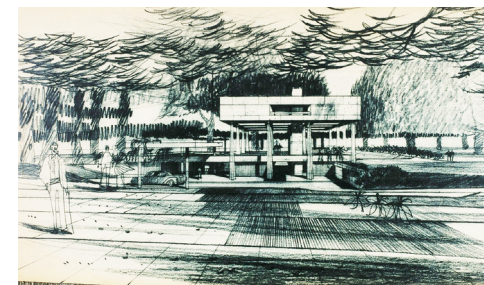
[952] Correspondencia de Walter Gropius a Carl Merz (Presidente de la Bundesbaudirektion, Berlín). Cambridge, Ma., 2 de mayo de 1969. (copia). AAW - Caja Embajada de Alemania.

[953] Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 13 de mayo de 1969. AAW - Caja Embajada de Alemania.

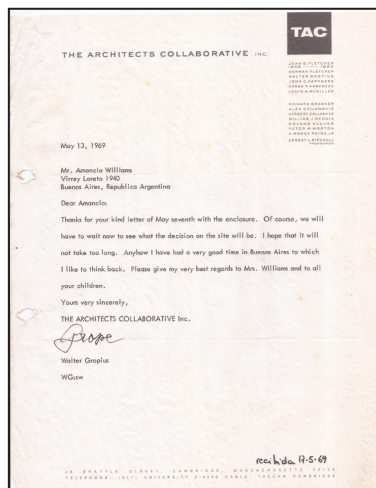
[954] Correspondencia de Ise Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 6 de julio de 1969. Telegrama. AAW - Caja Embajada de Alemania.



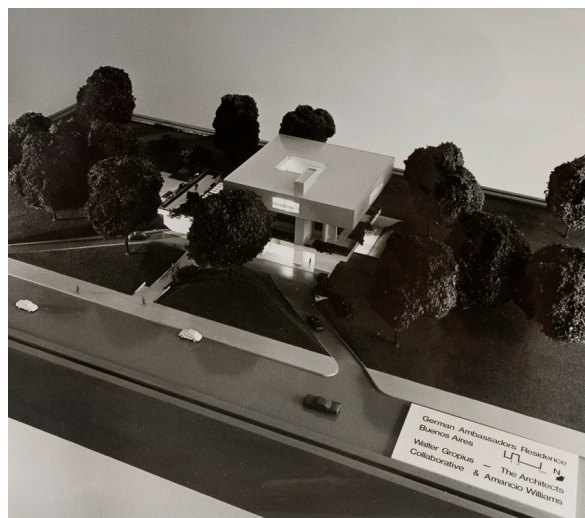
Carta de Gropius - TAC a Amancio Williams anunciando el envío de anteproyecto modificado y decisión de detener el trabajo. Cambridge (Mass.), 19 de febrero de 1969. Fuente: AAW.



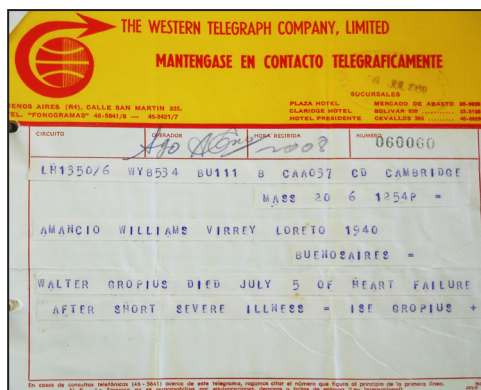
Gropius - TAC - Williams. Anteproyecto de la embajada de Alemania en Buenos Aires, 1969. Perspectivas. Fuente: AAW.



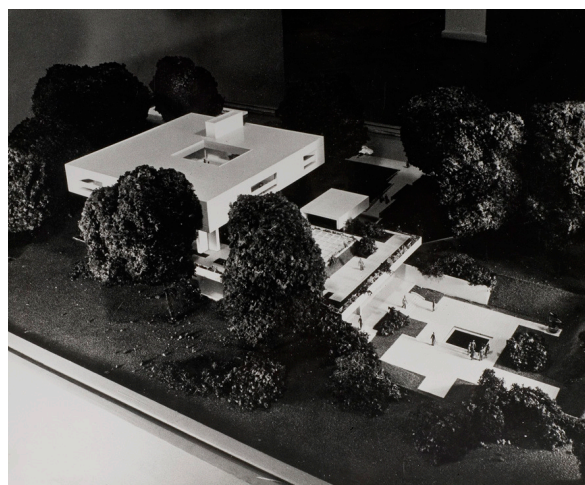
Carta de Walter Gropius a Amancio Williams a la espera de decisiones políticas. Cambridge (Mass.), 13 de mayo de 1969. Fuente: AAW.



Maqueta del edificio para la embajada de Alemania. Fuente: AAW.



Telegrama de Ise Gropius a Amancio Williams, comunicando el fallecimiento de Walter Gropius. Fuente: AAW.



Maqueta del edificio para la embajada de Alemania. Fuente: AAW.

de Buenos Aires: “50 años Bauhaus” (1 de septiembre al 10 de octubre de 1970, una muestra itinerante con el patrocinio de la República Federal de Alemania), se decidió incluir en la misma una maqueta del proyecto de la embajada como homenaje a Gropius. Alexander Cvijanovic le escribía a Williams al respecto:

Después de un largo tiempo finalmente hemos construido el modelo de la residencia del Embajador. Como puede ver, el modelo salió muy bien. Envío la maqueta la próxima semana. Mirándolo ahora, estoy convencido de que este es uno de los edificios más bellos que Grope había diseñado, y estoy muy feliz de que usted y yo pudimos participar en él. Se lo he prometido al Sr. Wingler, que está a cargo de la próxima Exhibición Bauhaus, para que pueda exhibir el edificio dentro de la exposición. Él se pondrá en contacto con usted a su llegada a Buenos Aires. Mientras tanto, utilícelo como lo vea conveniente.

¿Cree que vale la pena pedir una entrevista con el Intendente, para demostrar con el modelo que este edificio es un activo cultural considerable para el Parque de Palermo?⁹⁵⁵

La maqueta exhibida en el contexto de la exposición reavivó el tema ya que era la primera vez que el proyecto tomaba estado público con tal presencia figurativa, ganando mucha visibilidad y gran repercusión en la prensa. Los principales medios periodísticos (La Nación, Clarín, La Prensa, La Razón, Panorama, entre

[955] Correspondencia de Alexander Cvijanovic (TAC) a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 14 de agosto de 1970. AAW - Caja Embajada de Alemania.

otros) le dedicaron notas destacadas durante todo el mes de septiembre. Con el modelo elaborado por TAC, de excelente factura, el proyecto lucía espléndido: la residencia del embajador se mostraba sobrevolando el parque como un “techo alto” y el resto de las funciones semienterradas (áreas sociales, recepción, biblioteca) daban lugar a visuales continuas, interrumpidas apenas por las cuatro “patas” en forma de “L” que sostenían el volumen elevado. Si se comparaba el proyecto con otro que también recurría a la solución de elevar el volumen principal, como era el ganador del concurso para la Biblioteca Nacional, aún no construido (Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga de Bullrich, 1962), la ganancia de visuales y transparencias era notablemente superior, la situación del terreno (más plano en el caso de Plaza Alemania) y las soluciones arquitectónicas para la residencia del Embajador, resultaban más favorables en ese aspecto.

El volumen de la vivienda, (de planta cuadrada, con un patio también cuadrado ligeramente excéntrico, tenía un planteo que recordaba el proyecto de Amancio Williams para su hermano Mario), con una proporción de baja altura resaltando su extendida horizontalidad lograba una imagen de levitación, por el hecho de que las columnas de apoyo se encuentran retiradas del perímetro hacia su interior. En una situación que remite a su proyecto de la “Casa sobre al arroyo” de Mar del Plata (1943-1945) ofrecía sus vistas a la altura de la copa de los árboles, dejando la planta baja libre, en franca sintonía con el interés por dejar que las visuales la atravesasen. La visualización del conjunto también demostraba que el proyecto estaba adecuado y pensado para el terreno originalmente adoptado, y que su adaptación a otras situaciones hubiera ocasionado una pérdida de sentido.

Todo ello reavivó el debate y el interés por la construcción de la embajada en el sitio de Plaza Alemania, con la insistencia del embajador (en ese entonces Luitpold Werz), por recuperar la posesión del sitio y durante meses, hasta promediar el año 1971, una campaña de Williams por reflatar el proyecto enviando cartas a instituciones culturales, Facultad de Arquitectura, Sociedad Central de Arquitectos, Academia Nacional de Bellas Artes, medios de prensa, contactos sociales y políticos y todo aquel que pudiera tener alguna posibilidad de influir sobre una decisión que nunca llegó.

Con renovado entusiasmo, en julio de 1971 Williams le escribía a Heinz Seidlitz, de la Bundesbaudirektion, con quien se había reunido en Buenos Aires.

Tal como lo había previsto, con todos los cambios en el gobierno, los eventos políticos confluyeron en producir la renuncia del Intendente de Buenos Aires, el general Iricibar, quien tanto se oponía a la construcción de la embajada.

Poco después, el presidente, Tte. Gral. Alejandro Agustín Lanusse, me hizo saber, a través del Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Luis María de Pablo Pardo, que estaba de acuerdo con la realización de la Embajada en Plaza Alemania y que instruiría al nuevo comandante, a través del Ministro del Interior, para dar paso inmediatamente a la construcción.⁹⁵⁶

Continuaba comentando que había tenido algunas reuniones con de Pablo Pardo y que a pedido del embajador Werz había logrado reunirlos en una cena, en la

[956] Correspondencia de Amancio Williams a Heinz Seidlitz (Bundesbaudirektion, Berlín). Buenos Aires, 26 de julio de 1971. AAW - Caja Embajada de Alemania.

que el ministro hizo mención a que el gobierno estaba dispuesto a permitir la construcción de la embajada y qué el vería de que no hubiera interferencias.

También, que un tiempo más tarde el embajador le había hecho saber que desde la intendencia le había llegado la propuesta de un cambio de terreno, ofreciendo un sector de una plaza en Tagle y Av. Figueroa Alcorta, próximo a las vías del ferrocarril,⁹⁵⁷ pero que días atrás el Director del Plan Regulador de la ciudad de Buenos Aires, arquitecto Héctor Losi, le comentó que había elevado un informe al intendente en favor de la construcción en Plaza Alemania.

Toda esa información tenía también una versión contraria, que Alexander Cvijanovic le hacía conocer a Williams:

Regresé de Berlín donde he visto al Sr. Hahn, el Director de la Bundesbaudirektion. Estoy desconcertado por la información que me dio sobre la Residencia del Embajador en Buenos Aires. Según el Sr. Hahn, han terminado con la propiedad en Plaza Alemagne y me informó que un equipo de la Bundesbaudirektion estuvo en Buenos Aires hace tan solo 4 o 5 semanas (hacia fines de abril) en busca de una nueva pieza de terreno para la residencia. También me dice que si obtienen un lote nuevo, probablemente harán un concurso para el diseño.

[957] Nota: probablemente se tratara del terreno que unos años más tarde fuera asignado a la construcción de "Argentina Televisora Color" [Proyecto de Manteola, Sánchez Gómez, Sallaberry, Santos, Solsona, + Rafael Viñoly, 1977-1978]

Como puede ver, esto no se corresponde con la información que usted recibió y estoy muy curioso por saber más sobre esto por el Embajador en Buenos Aires. Por cierto, entiendo que el Embajador no está demasiado entusiasmado acerca de vivir en una construcción elevada.⁹⁵⁸

Finalmente, quien tenía la versión más acertada era Cvijanovic. Los altercados en torno del sitio asignado y nunca entregado, los enredos y conflictos diplomáticos y la muerte de Gropius en pleno proceso de gestión, diluyeron el interés de las autoridades de la República Federal de Alemania por continuar con este proyecto y pasado un tiempo lo resolvieron de otro modo. Amancio Williams, por su parte, vio cómo se escapaba otra oportunidad de construir un edificio notable, asociado con uno de los grandes arquitectos del siglo XX. Había sido el único arquitecto argentino en colaborar con Le Corbusier y con Gropius, y sin embargo no podía mostrar más resultados que unas láminas y una maqueta.

[958] Correspondencia de Alexander Cvijanovic (TAC, Cambridge Mass.). Cambridge, 2 de junio de 1971. AAW - Caja Embajada de Alemania.

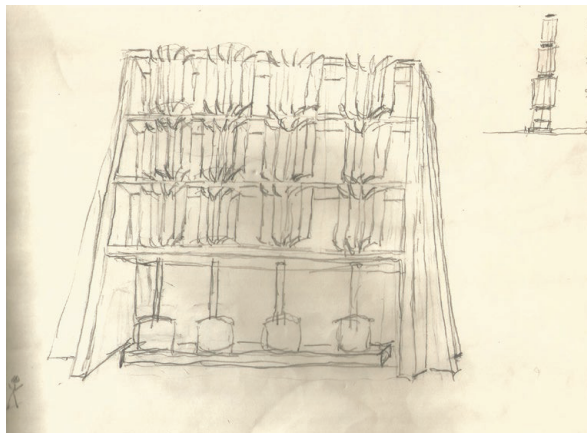
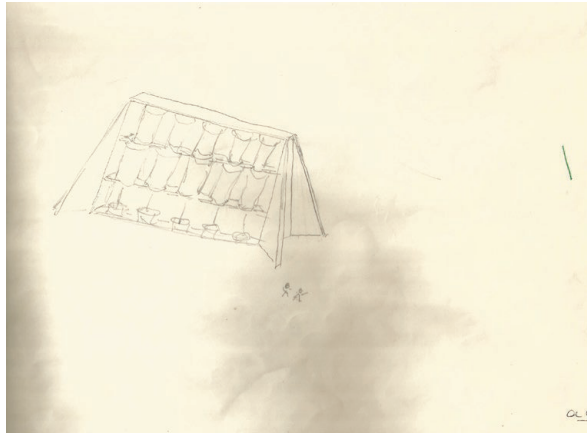


Maqueta del edificio para la embajada de Alemania. Fuente: AAW.



Maqueta del edificio para la embajada de Alemania. Fuente: AAW.

La invención como proyecto



Amancio Williams. Bosquejo para una batería de molinos de viento verticales para generar energía eléctrica en la Patagonia (1943). Fuente: AAW.

Año 1943. Lugar: el estudio que Amancio Williams y su mujer Delfina, jóvenes y recientes arquitectos tienen en Las Heras 2120 en la ciudad de Buenos Aires. Antes de retirarse a su casa en las afueras, en Tigre, el arquitecto se demora bosquejando una invención que lo tiene entusiasmado. Al tiempo que empezaba con un proyecto familiar (la casa para su padre en Mar del Plata), estaba planteando un ambicioso trabajo de planificación para la Patagonia argentina, para el que recolectaba información. El tema que ahora lo motiva es el de la energía: cómo dotar de electricidad a las futuras poblaciones.

La Patagonia, es sabido, es un extenso territorio mayormente deshabitado y cruzado por fuertes y constantes vientos, que podrían ser una fuente de energía gratuita e inagotable; la cuestión es cómo aprovecharla para producir electricidad. Williams imagina una posibilidad y realiza un par de bocetos a mano alzada. La idea es simple: unas baterías de turbinas de eje vertical, colocadas como pantallas enfrentadas a los vientos dominantes que transmiten energía dinámica a generadores ubicados debajo: una estructura como marco de soporte para una serie de ejes verticales, cada uno de ellos vinculados a turbinas apiladas en orden decreciente hacia arriba y, en el extremo inferior, conectados a un generador (*generator ground*, tal como se lo identifica en el croquis garabateado con lápiz). El sencillo sistema seguramente permitiría activar los generadores uno a uno independientemente, o la batería completa de acuerdo a las necesidades de producción de electricidad, facilitando también las reparaciones en caso de que un equipo deba salir de servicio, sin detener por ello el funcionamiento del resto.

La primera pregunta que surge ante esto es: ¿funcio-

naría? La respuesta posiblemente sea afirmativa; se conocen ejemplos milenarios de molinos de viento verticales en Nashtifan, al norte de Irán, que todavía hoy se utilizan para moler granos. Construidos rústicamente con materiales del lugar: tablas y troncos de madera, ataduras de cuero y cuerdas de cáñamo, con estructuras de tierra amasada y piedras, aún siguen funcionando para su propósito original.⁹⁵⁹ La traducción de ese sistema a materiales disponibles hacia mediados del siglo XX (aspas de aluminio, ejes de acero, estructuras metálicas y de hormigón armado, generadores modernos) seguramente hubieran hecho factible la producción de energía eléctrica.

Pero la siguiente pregunta es más inquietante y no tiene una respuesta alguna: ¿cómo imaginó Amancio Williams esa posibilidad? Tal vez pueda haber surgido de algún artículo visto en una revista técnica, como la *Mecánica popular* que recibía regularmente, del tema de alguna clase en la facultad de ingeniería, o de tantas posibilidades abiertas que hacen que todo quede en el terreno de las conjeturas. Nuevamente estamos frente a una escena imaginaria, pero posible. Los dibujos de Williams lo sugieren.

¿Podría haber tenido noticia de esos ingeniosos molinos de Nashtifan? Es improbable, pero si aún así hubiera sido, lo que haría interesante la cuestión es preguntarse por el surgimiento de la idea en una

[959] Véase: <https://video.nationalgeographic.com/video/news/170111-news-ancient-iranian-windmills-vin>

Se agradece a Claudio Williams la información y la predisposición por ubicar los croquis de su padre, para completar el relato en el que recordaba a Amancio mostrándolos en familia y diciendo que él había pensado que “en la Patagonia los molinos generadores de energía eléctrica debían ser como los había dibujado y no como enormes ventiladores”.

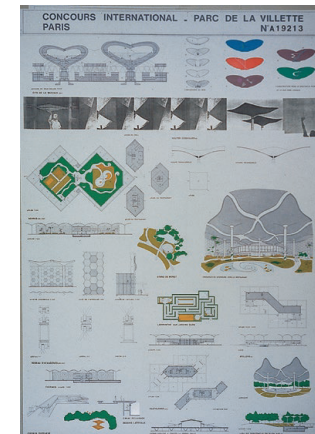


Milenarios molinos de viento de Nashtifan, Irán. Fuente: *National Geographic*, captura de video: <https://video.nationalgeographic.com/video/news/170111-news-ancient-iranian-windmills-vin>

mente inquieta, que conecta datos con necesidades y condiciones diferentes para intentar resolver un problema determinado. Ese era el funcionamiento del intelecto de Williams en el proceso creativo, una búsqueda permanente de preguntas nuevas y respuestas originales que dan lugar a invenciones excepcionales. Cuando a principios del siglo XXI aún son incipientes los emprendimientos en materia de generación de electricidad mediante energía eólica en la Patagonia, contemplar los croquis de Williams realizados en 1943 dan una dimensión de sus inquietudes y capacidades.

Su formación, tanto en su educación formal como no formal (años de estudio de ingeniería, un título de arquitecto, tiempo dedicado a la aviación, lecturas diversas con acceso a importantes bibliotecas familiares, contactos sociales que también fueron aportes culturales, entre muchas otras condiciones favorables) sumada a una predisposición personal hacia las artes prácticas, configuraron una personalidad compleja y única, con un elevado concepto de sus propias condiciones creativas y una alta autoestima tecnológica.

Esto lo llevaría a producir como si estuviera provocando un permanente estado de innovación, aunque también, en ocasiones, a remitirse a sus propias ideas como si el tiempo no hubiera pasado. Una muestra de esta faceta de auto-referenciación es palpable en el proyecto que presenta al concurso del Parc de la Villette en París (1982) cuyo ganador fue Bernard Tschumi. La propuesta de Williams, que tenía como eje argumental un homenaje a los creadores de la cultura de Francia, se articuló en base a propiciar la instalación de distintos edificios proyectados en distintas épocas, con lo que sería una suerte de “parque temático Amancio Williams”: bóvedas cáscaras distribuidas



Amancio Williams. Propuesta para el concurso del Parc de la Villette (París, 1982). Fuente: AAW.



Amancio Williams. Propuesta para el concurso del Parc de la Villette (París, 1982). Fuente: AAW.

en el gran predio como elemento constante, cubriendo pabellones, agrupadas o sueltas, tres auditorios de distintos tamaños para la *Cité de la musique* replicando la Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio, un auditorio al aire libre a semejanza del concurso presentado el año anterior para la ciudad de Buenos Aires, edificios de planta cuadrada solapados por los vértices en una configuración semejante al planteo de la casa para su hermano Mario en Mar del Plata (figura reproducida también en el proyecto de la Ciudad en la Antártida), estructuras metálicas conteniendo triángulos azules de acrílico (motivo utilizado en el monumento del Primer Congreso Mariano Interamericano) y dos monumentos: uno a Le Corbusier, con dos bóvedas cáscara en una organización similar a la que diseñara en homenaje a Alberto Williams y otro dedicado "a los grandes creadores de nuestro tiempo", utilizando rayos láser proyectados sobre placas de mármol, en franca sintonía con la propuesta que diez años antes hiciera para un Monumento junto al Teatro Colón (1972). En definitiva, una colección de "objetos Williams" que hacen evidente sus fijaciones con determinados elementos, materiales, formas y composiciones, pero también la voluntad de ver en conjunto el resultado de décadas de trabajo, con proyectos que no pudieron concretarse. Williams, como sucede en el relato "La invención de Morel" de Bioy Casares, inventa una máquina de imágenes, un dispositivo que emite reflejos de sí mismo.

Remitirnos entonces a esa etapa prodigiosa que tiene como centro la década que abarca desde el fin de la Segunda Guerra Mundial a la caída del gobierno de Perón, nos permite observar la génesis de la mayoría de esas ideas, en la que probablemente fuera la etapa creativa más productivo de Williams.

En ese tiempo se producen los hallazgos e invenciones que marcarían el propio futuro, mostrando una actividad consciente de estar operando con las coordenadas de una cultura arquitectónica vinculada con lo que estaba ocurriendo en el mundo, e incluso con aquellas tendencias que apenas se empezaban a perfilar. En ese período la sensibilidad de Williams para detectar los problemas que se instalarían en el centro de los debates internacionales y trabajar en consecuencia, es notable.

La concepción de la técnica como herramienta de transformación, con la premisa de "buscar en la técnica su expresión verdadera", lo llevarían a una posición que le permitió asomarse a problemas difíciles, enfrentándolos desde el "saber hacer".

Una simple reseña de las propuestas que realiza en ese tiempo: Viviendas en el espacio; Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio; la Casa sobre el Arroyo y la vivienda para su hermano Mario, que debía acompañarla; el Edificio suspendido de oficinas; el Aeropuerto para Buenos Aires sobre el Río de la Plata y los Hospitales para la provincia de Corrientes, de los que se desprende la invención de la bóveda cáscara, como ejemplos más destacados, permite entender que allí se encuentra la plataforma sobre la que se asientan muchas de sus búsquedas posteriores, que seguirán orientadas por la premisa que tomó forma entonces: "la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica..."

Pero no solo la invención de nuevas formas arquitectónicas tendría lugar en esos años, también se produce la concepción de una trayectoria personal hacia el futuro basada, precisamente, en la idea de invención. Williams articula su personalidad creadora con la creación del personaje "Arquitecto Amancio Williams"

dotándola de un aura propia; en esos años se propone y logra contactar con los referentes extranjeros con los que le interesa relacionarse, en particular con Le Corbusier, pero la lista de personalidades que incluye a André Bloc, Jean Prouvé, Alberto Sartoris, Fernand Léger, Max Bill, Sigfried Giedion y gran parte del grupo CIAM, entre muchos otros, significó la posibilidad de un despegue, de ingresar a un circuito internacional en el que su participación fue considerada como la de un par entre pares, como lo demuestra la larga lista de publicaciones que dieron amplia circulación y visibilidad a sus trabajos, así como la posibilidad de tener un rol activo en la producción de *La arquitectura de hoy* o de la realización de la exposición *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, por propia iniciativa y esfuerzo personal, pero que no hubiera sido posible sin la confianza y predisposición que le brindaron quienes participaron en ella.

Ante todo Williams utilizó el proyecto como reafirmación personal, una escasa y dispersa escritura apenas permite asomarse a su pensamiento a través de las palabras e inferir, a partir de ellas, su modo de pensar la arquitectura. Su contundencia se expresa a través del proyecto, incluso con independencia de la existencia física de la construcción: la materialidad se hace innecesaria ante las imágenes que se expresan por sí mismas y las ideas que las sustentan. Los proyectos son demostraciones, comprobaciones de un modo personal de aproximarse a los problemas de la arquitectura desde un método exploratorio, racional e inventivo a la vez, para el cual el tiempo se suspende. La condición de producir una arquitectura propia de la época lleva implícita la convicción de que la buena arquitectura no tiene fecha de vencimiento y por lo tanto, una vez resuelta adecuadamente la relación contin-

gente, seguirá valiendo por sí misma trascendiendo su propia temporalidad.

Esa concepción le permitió trabajar con sus proyectos a modo de reflexión. Si utilizamos el término en un doble sentido, reflexión como reflejo y como acto del pensamiento, es posible ver que los trabajos de Williams se reflejan en sí mismos, es decir, se reproducen como en un juego de espejos en los que la imagen es la misma pero, a la vez, resulta diferente al cambiar de situación; esto es posible porque en el proceso también interviene el segundo sentido del juego de palabras: un pensamiento como acto reflexivo, que permite dar a la arquitectura un nuevo sentido. Así es como de la invención pasa a la reinención, explorando el proyecto como si fuera pensado por primera vez como problema, pero desde una base propia de experiencias acumuladas y resultados comprobados.

La convicción sobre la vigencia de las ideas, métodos y formas arquitectónicas desarrolladas en esos primeros años, fundacionales de su sistema de trabajo, le brindó una “caja de herramientas” propia con la que abordó los desafíos que se fueron dando con el tiempo. Por ello reaparecen una y otra vez los techos altos como marca personal, y las bóvedas cáscara aplicadas a distintos programas de uso en una larga duración temporal, como si de un orden contemporáneo se tratara. Por ello, también, el tratamiento de las estructuras como parte constitutiva de la arquitectura, no solo en la apariencia sino también en la esencia. Así también el uso de determinados materiales: el hormigón armado como manifestación de una tecnología propia de su época y posibilidad expresiva de una sensibilidad acorde a las transformaciones de la industria y los adelantos de la ciencia, dando lugar también al acrílico, al aluminio, al acero inoxidable y al

rayo láser. La innovación como valor, como un activo a incorporar y no como moda pasajera.

Ese origen auto fundacional y auto construido de su lugar como arquitecto es en donde radica la modernidad de su trabajo y figura, una posición que le permitió proyectar y proyectarse, desde encarar unos hospitales en zonas aisladas y pobres de la Argentina como si se tratara de la invención de un nuevo tema, hasta compartir trabajos con Le Corbusier y Gropius, las más notables personalidades de la arquitectura del siglo XX.

Sin embargo, fueron constantes las frustraciones por los encargos no concretados y por los proyectos no construidos, que le provocaban una inculcable incomodidad al asumir la paradójica condición de saberse reconocido como un gran arquitecto pero al que a veces se le desmerecía por la escasa obra construida. Ya en 1960 percibía esa situación y lo expresaba sinceramente: "Puedo decir que aquí tengo prestigio y apoyo de la prensa, pero no hay obras, preferiría tener menos prestigio y más obras..."⁹⁶⁰

Tenía razón en cuanto al prestigio: la crítica y el ambiente vinculado a la arquitectura en general le fueron muy favorables, destacando la singularidad de sus ideas y la calidad de sus proyectos, si de algo podía estar seguro era del reconocimiento que podía medir-

se en las publicaciones de sus trabajos, nacionales y extranjeras. Por otra parte, seguramente su intransigencia a la hora de defender las condiciones que debían tener el proyecto y la obra de arquitectura para considerarse digna, le ha costado más de una pérdida de trabajo. Una carta que en 1961 dirigía al ingeniero Guido Di Tella, en ocasión de estar proyectando una casa en Punta del Este para esta familia de industriales, coleccionistas de arte y de fundamental importancia para la cultura en la Argentina (la casa incluiría un espacio para parte de la colección y una exhibición de esculturas al aire libre, que en el proyecto recibían cierta cobertura mediante bóvedas cáscara), permite asomarse al modo de argumentar y defender las ideas y principios empleando un lenguaje claro, sin rebusques y sin concesiones, tal vez como lo haría también con sus colaboradores y discípulos en el taller:

Respeto y admiro sus sentimientos de modestia, pero me parece que la casa para Punta del Este no los contradice en lo más mínimo. Tiene una recepción unificada y no muy grande, dormitorios independientes y cómodos pero nada espectaculares, y las dependencias necesarias, y los materiales no pueden ser menos pretenciosos: hormigón y vidrio.

Eso no es lujo. Su único lujo es el lirismo de sus formas, la vista, la variedad de sensaciones, los espacios libres cubiertos, y esta concepción ha nacido, justamente, de lo que Usted pidió al encarar la casa: que fuera la más linda y la más importante de América.

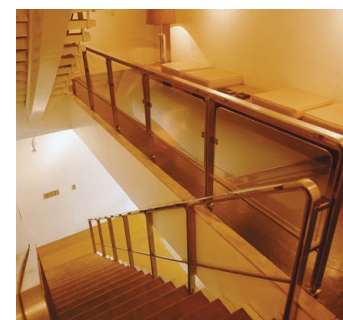
Ni se refería Usted, ni entendí yo, que esa importancia fuera por el tamaño o el costo, se trataba

[960] Correspondencia de Amancio Williams al arquitecto Julio César Volante [Caracas, Ve.]. Buenos Aires, 28 de febrero de 1960. AAW - GE Carpeta 4 (1958-1961). Nota: Julio C. Volante fue un arquitecto argentino y especialista en acústica, que se radicó en Caracas, Venezuela. Su trabajo más reconocido es el Anfiteatro y Concha Acústica de Bello Monte, conocida como Anfiteatro José Ángel Lamas. Fue concebida como escenario para la Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela e inaugurada en 1954.

de que tuviera importancia arquitectónica, capaz de impulsar un movimiento en favor de la arquitectura moderna. Eso lo hemos hablado mucho, y siempre hemos estado de acuerdo. Esa belleza y esa importancia no pueden alcanzarse sin un cierto grado de calidad, y sin una amplia libertad en las formas. Si la obtención de ese ideal significa un pequeño encarecimiento sobre lo que sería una casa corriente (y probablemente no lo signifique), el encarecimiento está ampliamente compensado por el valor espiritual de la obra de arte y por el agrado de vivir en ella. La adquisición de obras de arte, como Usted bien sabe, no es sólo un acto de ayuda al artista y de generosidad hacia el país, sino que es también una buena inversión, y en este caso en que la obra de arte no es para ser vista de afuera sino para vivir en ella, es un acto especialmente racional.⁹⁶¹

Unos años más tarde, en 1965, la oportunidad de realizar una construcción se concretó: un pequeño edificio destinado a alojar un laboratorio de análisis clínicos, le fue encargado por el Dr. Moisés Schere, en un pequeño lote entre medianeras, de 8,66 m de frente por algo más de 17 m de largo, ubicado en la calle Juncal, en el barrio de Recoleta en Buenos Aires.⁹⁶² El proyecto se resolvió en planta baja y cinco pisos superiores, con un subsuelo para equipamiento e instalaciones. Dado lo exiguo del terreno se optimizaron las superficies liberándolas de

elementos estructurales, las columnas se embebieron en las medianeras y las losas cubren el vano entre ellas mediante un sistema de doble nervado evitando vigas, lo que permite una total continuidad de planos y que el frente de la planta baja quede con un acceso totalmente despejado, ofreciendo visuales hasta el jardín del fondo gracias a la transparencia lograda. Las plantas, de nítida organización racional y funcional, contienen el núcleo de servicios centrado, dando libertad de movimiento en todo el perímetro externo y ganando flexibilidad; los espacios interiores gozan de una diáfana transparencia ya que tanto el frente como el contrafrente se abren a vidriados continuos que aportan gran luminosidad. Detalles de estudiado diseño constituyen la escalera, cuyos peldaños son sostenidos por un elaborado conjunto de piezas metálicas que se apoyan sobre un único perfil central, todo lo cual confiere una imagen de precisión tecnológica y transparencia visual. Similares características se traducen en la fachada, un curtain wall vidriado que define el cuerpo superior como un plano suspendido entre los edificios laterales, al que la trama ortogonal de la carpintería de aluminio anodizado le confiere una apariencia austera y neutra, de mínima gestualidad. Tal vez por esa renuncia a la expresividad la obra tuvo escasa fortuna crítica, pasando prácticamente desapercibida en las publicaciones especializadas, o posiblemente se hubiera esperado de Williams un resultado sorprendente. Lo cierto es que el curtain wall ya no era novedad en Buenos Aires. En 1962 se había inaugurado la Torre Brunetta, proyectada por los arquitectos Pantoff y Fracchia (en la que Williams realizaría el diseño del local de Olivetti en la planta baja en 1966) y en 1964 la Torre Mirafiori (arquitectos Amaya, Devoto, Lanusse, Martín y Pieres). Ambos emprendimientos, impulsados por empresas italianas (Olivetti



Amancio Williams. Laboratorios Schere en calle Juncal (Buenos Aires, 1965). Fachada y detalles interiores. Fuente: AWW.

[961] Correspondencia de Amancio Williams al ingeniero Guido Di Tella (Industrias SIAM). Buenos Aires, 18 de octubre de 1961. AAW - Carpeta 4 (1958-1961).

[962] Véase: WILLIAMS, Claudio (edit.). Op. Cit. pp. 92-93 y 96 a 99.

y Fiat Concord, respectivamente), estaban situados con relativa proximidad a la zona de los laboratorios de Schere, gozaban de gran visibilidad y una escala importante, imponiendo en la ciudad la representación de la arquitectura del momento y la renovación tecnológica.

Tal como Williams había explicado a Di Tella, su mirada trascendía la contingencia y formaba parte de un propósito mayor: pensar la arquitectura con grandeza, sin importar el tamaño o el presupuesto del edificio. Sin embargo, en algunos aspectos su actitud no acompañó las transformaciones que fueron ocurriendo en el campo profesional y, ese paulatino alejamiento también podría ser una clave para interpretar su escasa producción de superficies construidas.

En un artículo publicado en *The Architectural Review* de enero de 1947, Henry-Russell Hitchcock había analizado la situación de la inmediata posguerra opinando que el problema de la arquitectura a mediados del siglo XX probablemente se encaminaba a ser una cuestión de calidad y no tanto de actualización. Su análisis procesaba dos tipos de producción arquitectónica, por un lado, una a la que llamaba “arquitectura burocrática” (entendiendo por ello a la arquitectura ausente de expresión personal, generada por las grandes organizaciones de arquitectura —no tanto a aquella producida por los cuerpos técnicos del Estado sino por oficinas privadas dedicadas a producir en gran escala—) y por el otro, la “arquitectura del genio”, aquel individuo creativo que produce de manera personal y no como miembro anónimo de un equipo, con un particular enfoque psicológico del modo de trabajar, que no necesariamente debe elaborar obras maestras, y que en cuyo caso la calidad corresponde dimensionarse de acuerdo a su impacto expresivo. “En otras palabras

—dice— la arquitectura del genio es una especie de apuesta artística, que puede o no producirse, pero que rara vez pasa desapercibida”.⁹⁶³

Hitchcock planteaba que ambas formas de proyectar son necesarias para resolver distintos tipos de demandas y que cada una requiere de habilidades específicas, pero que hay temas en los que debería evitarse el encargo a los “burócratas del diseño”; definitivamente, esos serían los casos de aquellos edificios que aportan a la comunidad un fuerte valor simbólico, que se constituyen en “monumentos” por su singularidad y condición de arquitectura como obra de arte.

Jorge F. Liernur, desde una perspectiva histórico crítica diría que los “vanguardistas” de las primeras generaciones de la arquitectura moderna, en la segunda posguerra “intentaron abandonar la imagen de «artistas» revolucionarios que habían forjado antes de la guerra, para transformarse en «expertos» confiables”⁹⁶⁴ y afirma: “Sostengo además que en los años inmediatamente previos a la guerra y durante la guerra misma la burocratización impulsó a algunos líderes de los CIAM a buscar refugio en el «arte» y el estímulo a la creatividad plástica”,⁹⁶⁵ para luego considerar que:

[963] HITCHCOCK, Henry-Russell. The architecture of bureaucracy and the architecture of genius. *Architectural review* (vol. 101, núm. 601): 3-6. Enero de 1947. p. 6. Texto original: “In other words, the architecture of genius is a kind of artistic gamble which may or may not come off, but rarely gets by”. (Trad. propia).

[964] LIERNUR, Jorge F. Vanguardistas Vs. Expertos. *Block* (9): 18-39. UDTT, marzo de 2004. p. 19.

[965] Ídem.

los obstáculos más importantes para la transformación de los líderes del CIAM de vanguardistas en «expertos», fueron originados por sus propios límites, o (al menos en el caso de América Latina) por la particular conformación de culturas arquitectónicas concretas involucradas en sus acciones.

Sin embargo, considero que el principal problema que no pudieron resolver fue el de la reorganización «objetiva» del universo global de posguerra. Una reorganización «objetiva», en la que no había lugar para el «arte» o «totalidades» ideológicamente integradas, como aquellas fomentadas por el CIAM.⁹⁶⁶

Sin duda, entonces, en la década de 1950 comenzaron a cobrar fuerza otros formatos de producción. Como lo hace notar Michael Kubo,

sólo después de la Segunda Guerra Mundial el término “corporativo” llegó a constituir un topos del discurso arquitectónico, que se refiere de inmediato a un modo específico de producción, a la mentalidad de sus productores y a las cualidades percibidas del trabajo producido. Mediante estos cambios en el ámbito de la organización arquitectónica, arquitectos e historiadores han especulado sobre las implicaciones de la oficina a gran escala para el estado de la arquitectura como un negocio, una profesión y un campo de

producción cultural.⁹⁶⁷ [...] “la colaboración se convirtió en la consigna de una generación de arquitectos educados en la creencia de que el anonimato, el trabajo en equipo y la escala de acción más amplia eran las claves para una producción arquitectónica progresiva.”⁹⁶⁸

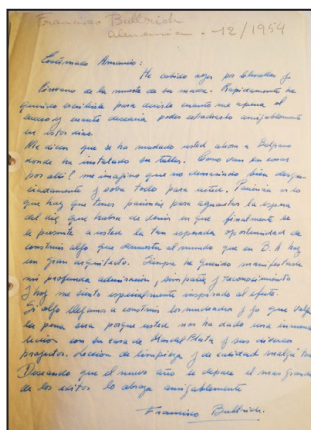
Este enfoque obliga a revisar los marcos interpretativos, ya no se trata de sólo de la distribución del trabajo entre “genios” o “burócratas”, como señalaba Hitchcock, sino de la combinación de especialistas en diferentes niveles conformando una organización, esquema que marcaría la aplicación de los modelos corporativos del ámbito empresarial e institucional surgidos en el contexto de la posguerra, en las grandes oficinas de arquitectura.⁹⁶⁹ Estudios como Skidmore, Owings & Merrill (SOM) y TAC fueron englobados como sinónimo del término “corporativo”, pero con un factor diferencial, en el caso de TAC, la organización es horizontal: la “C” no es de “*Corporate*” sino de “*Collaborative*”, una práctica basada en el trabajo en equipo a la que Walter Gropius, su arquitecto insignia, era el primero en promover, y que representaba un modelo diferente al de las otras firmas. Según Kubo, “la clave del enfoque de TAC fue la idea de que los equipos deberían consistir en generalistas capaces de criticarse mutuamente como iguales, en lugar de dividir las

[967] KUBO, Michael. *The concept of the architectural corporation*. En FRANCH, Eva et al. (eds.) *OfficeUS Atlas (Repository)*. Zurich : Lars Müller Publishers, 2014. p. 37.

[968] *Ibíd.* p. 41.

[969] Nota: El concepto de “organización corporativa” comenzó a tomar forma a partir de la publicación de DRUCKER, Peter. *Concept of the Corporation*. New York : The John Day Company, 1946.

[966] *Ibíd.* pp. 24-25.



Carta de Francisco Bullrich a Amancio Williams, diciembre de 1954. Fuente: AAW - GR carpeta 3.

tareas entre profesionales especializados de acuerdo con los principios gerenciales de eficiencia y división del trabajo.”⁹⁷⁰ La colaboración entre pares con distintas habilidades sin perder la identidad propia, según Gropius, tendía a recuperar la integración del conocimiento representada en los maestros de obras de la era preindustrial, lo cual para las jóvenes generaciones implicaba un cambio de actitud.

Siguiendo este razonamiento, que nos permite una comparación entre aquellos dos importantes arquitectos involucrados en el caso del proyecto para la Embajada de Alemania en Buenos Aires, se puede conjeturar que Gropius habría encontrado una nueva clave de inserción en un contexto profesional altamente competitivo y expansivo, en tanto que Williams permaneció fijado en la condición del “genio” o “vanguardista” sin dar cuenta de las transformaciones ocurridas en la disciplina y en el campo profesional, que comenzaron a producirse después de la posguerra. También sería oportuno señalar que en la década de 1960 en Argentina también se produjo una gran transformación en las estructuras productivas de la arquitectura, con la emergencia de estudios compuestos por varios socios que, sin llegar a manejarse totalmente dentro de las modalidades corporativas (aunque a veces sí en relación directa con las grandes empresas constructoras), basaron su prestigio y alcance profesional en la suma de nombres propios como firma única y alcanzaron a afianzarse y fortalecerse en la práctica intensa de los concursos —muchos de ellos promovidos por el Estado— que caracterizaron al período, en tanto Williams continuó establecido en el programa organiza-

tivo que construyó desde sus inicios: su propio taller orbitando en torno de su persona.

No es poco lo producido en ese taller, no solo en proyectos arquitectónicos, diseños y acciones, al contrario; también cuenta el proceso de formación de jóvenes arquitectos que concurrieron con la expectativa de ampliar su formación y de uno u otro modo lo consiguieron alcanzando sus propios logros, manifestándole siempre afecto y reconocimiento. Testimonio de ello es la carta que Francisco Bullrich le envió desde Alemania a fines de 1954:

Estimado Amancio:

He sabido ayer por Clusellas y Pirovano de la muerte de su madre. Rápidamente he querido escribirle para decirle cuánto me apena el suceso y cuánto desearía poder estrecharlo amigablemente en estos días.

Me dicen que se ha mudado usted ahora a Belgrano donde ha instalado su taller. Cómo van las cosas por allí? Me imagino que no demasiado bien desgraciadamente y sobre todo para usted. Paciencia es lo que hay que tener, paciencia para aguantar la espera del día que habrá de venir en que finalmente se le presente a usted la tan esperada oportunidad de construir algo que demuestre al mundo que en B. A. hay un gran arquitecto. Siempre he querido manifestarle mi profunda admiración, simpatía y reconocimiento y hoy me siento especialmente inspirado al efecto.

Si algo llegamos a construir los muchachos y yo que valga la pena será porque usted nos ha dado una inmensa lección con su casa de Mar del Plata. Lección de limpieza y de claridad *malgré tout*.

[970] KUBO, Michael. The concept of the architectural corporation. Op. Cit., p. 42.

Deseando que el nuevo año le depare el más grande de los éxitos lo abraza amigablemente

Francisco Bullrich⁹⁷¹

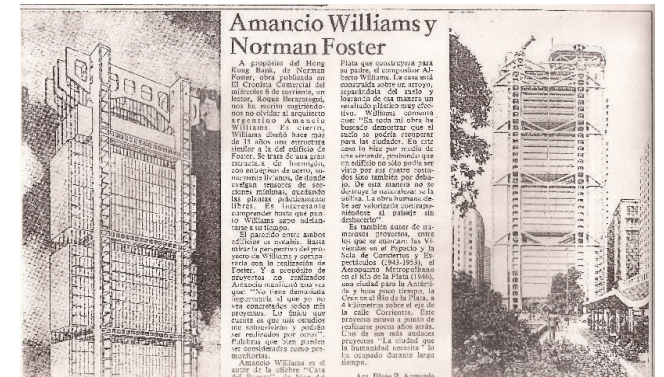
Muchas y diversas fueron las miradas sobre Amancio Williams, de sus contemporáneos y de quienes le sucedieron. Algunas tan deslumbradas que no pudieron ver las zonas grises, otras prescindentes o negativas, que pusieron el acento en la falta de obras construidas (como si la arquitectura se definiera sólo por la capacidad de producir objetos físicos y el proyecto no tuviera una dimensión entendida como pensamiento), otras desencantadas por su relativo aislamiento o, las más intransigentes, centradas en el cuestionamiento de sentido único mediante la impugnación ideológica, ignorando valores intelectuales y humanos; las menos fueron aquellas que pudieron hacerlo desde una perspectiva crítica, apreciando tanto la grandeza de sus aportes como reconociendo los pliegues de su compleja y autocentrada personalidad.

También, con frecuencia desde la admiración, hubo quienes señalaron los reflejos de su arquitectura en proyectos de otros, denunciando copias por parte de colegas de prestigio internacional lo que, desde una

perspectiva considerada, podría ser visto como un doble homenaje: uno por el plagio y otro por su denuncia.⁹⁷² Lo cierto es que con alguna frecuencia, tal vez incluso sin el conocimiento específico de la obra de Williams, en la actualidad se producen arquitecturas que guardan no solo algunas semejanzas con ella sino, lo que es más interesante, con sus criterios y conceptos, lo que permite reafirmar la vigencia de su pensamiento, que ha permeado en las teorías del proyecto. Ya sea desde una perspectiva o la otra es difícil, si no imposible, responder a la pregunta de por dónde debieran buscarse las causas del desencuentro de Williams con la “gran” obra construida, y tal vez pueda hablarse de circunstancias concurrentes (o de mutuas desaveniencias): por un lado el empecinado perfeccionismo del arquitecto, que no llegó a apreciar oportunamente que lo perfecto puede impedir la concreción de lo bueno (e incluso de lo excelente), lo que le hubiera facilitado desplegar sus ideas en el mundo material con mayor contundencia; por otro, la

[972] Véanse, entre otros, algunos artículos que ponen en relación obras de Norman Foster y otros arquitectos internacionales con proyectos de Amancio Williams: ARMANDO, Diego R. Amancio Williams y Norman Foster. *La Nación*, 1988; GROSSMAN, Luis J. Acerca de algunas curiosas semejanzas. *La Nación* [sección 5]: 3. 13 de mayo de 1998; GONZÁLEZ MONTANER, Berto. Fórmula Williams. *Clarín Arq.*, 24 de agosto de 2010; GONZÁLEZ MONTANER, Berto. Los inventos de Amancio Williams. *Clarín Arq.*, 30 de octubre de 2014.

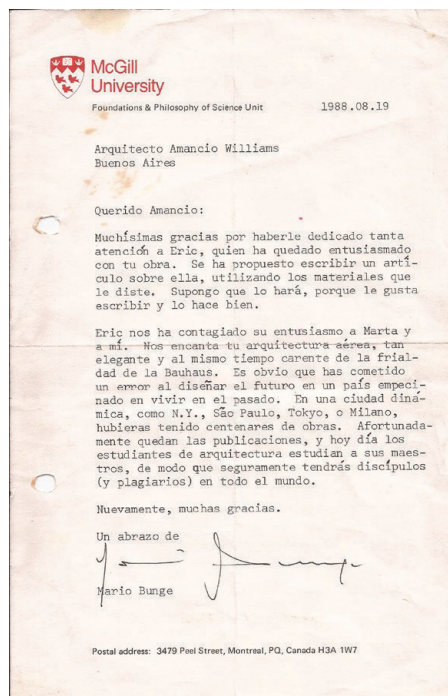
[971] Correspondencia de Francisco Bullrich a Amancio Williams. Alemania, s/f (diciembre de 1954). AAW.



Distintos artículos periodísticos (Diego R. Armando, Luis J. Grossman, Berto González Montaner) señalando coincidencias en trabajos de Norman Foster con proyectos de Amancio Williams.



Rosenbaum + Aleph Zero. Aldea infantil en Formoso do Araguaia (Brasil, 2017). Concepto arquitectónico similar a los Hospitales en la Provincia de Corrientes de Amancio Williams. Fuente: <https://www.archdaily.mx/mx/880838/pueblo-de-ninos-ro-senbaum-plus-aleph-zero>



Correspondencia de Mario Bunge a Amancio Williams. Montreal, 19 de agosto de 1988. Fuente: AAW

desatención de los sectores de poder, gobernantes, empresarios, un *establishment* poco dispuesto a disponer de mayores recursos (de tiempo y dinero) para posibilitar el salto de calidad de la obra de arquitectura a un nivel superior.

Tal vez quedarían para su alivio las palabras de amigos como Mario Bunge,⁹⁷³ quien entendió su arquitectura con otra sensibilidad, la de la ciencia y la filosofía, y que una vez le escribió en una carta:

Nos encanta tu arquitectura aérea, tan elegante y al mismo tiempo carente de la frialdad de la Bauhaus. Es obvio que has cometido un error al diseñar el futuro en un país empeñado en vivir en el pasado. En una ciudad dinámica como N. Y., São Paulo, Tokyo o Milano, hubieras tenido centenares de obras. Afortunadamente quedan las publicaciones, y hoy en día los estudiantes de arquitectura estudian a sus maestros, de modo que seguramente tendrás discípulos (y plagios) en todo el mundo.⁹⁷⁴

Pensar siempre la arquitectura como un problema nuevo, al que corresponde dar respuestas nuevas, es también la reafirmación de una conducta personal, la constatación de un modo de vida que Williams eligió para sí mismo definiéndose como arquitecto y construyendo su lugar en el mundo, con la invención como proyecto.

[973] Mario Bunge. Pcia. de Buenos Aires, 1919 - *. Egresado de la Universidad Nacional de La Plata como Doctor en Física, es un destacado autor en temas de filosofía de la ciencia con reconocimiento internacional. Radicado en Canadá, desde 1962 fue profesor de la McGill University de Montreal.

[974] Correspondencia de Mario Bunge a Amancio Williams. Montreal, 19 de agosto de 1988. AAW - GR - Carpeta 13 (1987-1989).

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes y bibliografía

Repositorios documentales consultados:

- Archivo Amancio Williams (AAW)
- Archivo de la Fundación Espigas
- Archivo Gráfico del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Archivo del Museo de Arte Decorativo, Fondo Ignacio Pirovano
- Archivo General de la Nación (AGN)
- Archivio Pier Luigi Nervi - MAXXI Architettura (APLN - MAXXI A)
- Biblioteca Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC)
- Biblioteca Nacional
- Biblioteca Alejandro Christophersen Sociedad Central de Arquitectos (SCA)
- Centro de Documentación e Información de Arquitectura Pública (CeDIAP)
- ex-Archivo del Ministerio de Obras Públicas de la Nación.

Bibliotecas universitarias consultadas:

- Biblioteca Centralizada Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Facultad de Humanidades y Ciencias - Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral (FADU-FHuC-ISM, UNL)
- Biblioteca di Architettura Aldo Rossi, Cesena, Università di Bologna
- Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB UPC)
- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo (FAU USP)
- Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU UBA)
- Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario (FAPyD UNR)
- Facultad de Ingeniería Universidad de Buenos Aires (FI UBA)
- Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Buenos Aires (FM UBA)
- Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzi, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (IAA / FADU UBA)
- Instituto de Teoría e Historia Urbano Arquitectónica, Facultad Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral (INTHUAR FADU UNL)
- Universidad Torcuato di Tella (UTDT)

Publicaciones oficiales:

- Anuario 1930. Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires : Imprenta de la Universidad, 1930.
- Anuario 1933. Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires : Imprenta de la Universidad, 1933.
- Boletín de Obras Públicas del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, República Argentina.
- Presidencia de la Nación. *Plan de Gobierno 1947-1951*. (Tomo 1). Secretaría Técnica: Buenos Aires, 1946.
- *IV Censo General de la Nación*. Dirección Nacional del Servicio Estadístico: Buenos Aires, 1947.
- Departamento Tucumán de Construcciones Universitarias. *La Ciudad Universitaria de Tucumán*. Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán, 1950. Número especial de *Nuestra Arquitectura* (254). Buenos Aires : Contémpora, septiembre de 1950.
- MEMORIAS Departamento de Obras Públicas de la Nación

Fuentes hemerográficas:

CACyA
Canon
Desígnio (Brasil)
Edilicia
El mirador
Habitat (Brasil)
Instituto del Cemento Portland Argentino
L'architecture d'aujourd'hui (Francia)
La arquitectura de hoy
Moderne Bauformen (Alemania)
Módulo (Brasil)
Nuestra Arquitectura
NV nueva visión
Revista de Arquitectura
Summa
Tecné

- The Architectural Forum (Estados Unidos)
- The Architectural Record (Estados Unidos)
- The Architectural Review (Reino Unido)
- Abreviaturas utilizadas:
- AAA: American Abstract Artists
- AAW: Archivo Amancio Williams
- AGN: Archivo General de la Nación.
- CEPAL: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (ONU)
- CIAM: Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.
- FADU: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- GE: Generales Enviadas [Correspondencia].
- GR: Generales Recibidas [Correspondencia].
- IAA: Instituto de Arte Americano
- IAU: Instituto de Arquitectura y Urbanismo (Universidad Nacional de Tucumán)
- IIT: Illinois Institute of Technology
- MoMA: Museum of Modern Art
- MSP: Ministerio de Salud Pública
- MSPN: Ministerio de Salud Pública de la Nación.
- NY: New York
- OAM: Organización de Arquitectura Moderna
- ONU: Organización de las Naciones Unidas
- SCA: Sociedad Central de Arquitectos.
- SESP: Secretaría de Estado de Salud Pública
- SSP: Secretaría de Salud Pública
- UdelAR: Universidad de la República (Uruguay).
- U.S.A.: United States of America.
- UBA: Universidad de Buenos Aires.
- UN: United Nations

BIBLIOGRAFÍA

General

- ALTAMIRANO, Carlos (dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires : Katz Editores, 2010.
- [Comp.]. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires : Paidós, 2002.
- (Ed.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires : Ariel / UNQ, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México : Editorial Itaca, 2003.
- BENSE, Max. *Inteligência brasileira. Uma reflexão cartesiana*. São Paulo : Cosac Naify, 2009. (Trad. Tercio Redondo).
- Filosofía de la técnica. Balance de una disciplina. *Nueva Visión* (8): 25-27, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid : Siglo XXI, 1988.
- BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoría general de los sistemas*. México : Fondo de Cultura Económica, 1976. (Primera edición en inglés: *General System theory: Foundations, Development, Applications*. New York : George Braziller, 1968.)
- CATTARUZZA, Alejandro (Dir. de tomo): *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930 – 1943)* Colección "Nueva Historia Argentina", tomo VII. Buenos Aires : Sudamericana, 2001.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- GHYKA, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Buenos Aires: Poseidón, 1953.
- GORELIK, Adrián. Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización. *Universitas Humanística* (56): 10-27. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre de 2003.
- GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid : Cátedra, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid : Taurus, 1989.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1994 (reimp. 2007).
- *El espejo de la Historia. Problemas argentinos y perspectivas latino-*

mericanas. Buenos Aires : Sudamericana, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *La pregunta por la técnica*. Traducción de Eustaquio Barjau. En HEIDEGGER, Martin. Conferencias y artículos. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1994.

HERF, Jeffrey. El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich. México : Fondo de Cultura Económica, 1990.

HOBSBAWM Eric. *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona : Crítica, 1995.

————— Inventing Traditions. En HOBSBAWM Eric, RANGER Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires : La marca, 2001.

MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1955.

PAYNE Michael (Comp.). *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

SENNET, Richard. *El Artesano*. Barcelona : Anagrama, 2009. (Primera edición en inglés: *The Craftsman*. New Haven : Yale University Press, 2008.)

WILLIAMS Raymond. La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Específica (organización temática)

ARGENTINA: POLÍTICA, SOCIEDAD, ARTE Y CULTURA

AAVV. *Historia crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires : Asociación Argentina de Críticos de Arte – Telecom, 1995.

CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940*. Buenos Aires : Gourmet Musical Ediciones, 2010.

————— Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945. En: *Música e Investigación*, Nº 9 : Buenos Aires, 2001.

COSTA, María Eugenia. Tradición e innovación en el programa gráfico de la Editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-1959). En *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. FaHCE UNLP : La Plata, 2012. [En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1927/ev.1927.pdf]

CRISPIANI, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventión*. Argentina y Chile, 1940-1970. Buenos Aires : UNQ / Prometeo, 2011.

DEAMBROSIS, Federico. Nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta. Buenos Aires : Infinito, 2011.

DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires : Paidós, 2009.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires : Siglo veintiuno, 2011.

————— El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto. Ponencia en Congreso *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA)*. Buenos Aires : Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2001.

GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura. *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2005.

GRADOWCZYK, Mario H. Cataruzza (ed.). *Tomás Maldonado: un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*. Caseros : Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

GRAMUGLIO, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura Argentina*. Rosario : Editorial Municipal de Rosario, 2013.

GRADOWCZYK, Mario y PERAZZO Nelly (Coord.). *Abstract art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*. New York : The Americas Society, 2001.

IANNINI, Nicolás. Sol y Luna: una revista nacionalista-católica en el contexto de los años '30 y '40. *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"* (año 13 - 13):155-174. Córdoba, 2013.

JAMES, Daniel (Dir. de tomo). Violencia, proscripción y autoritarismo. *Nueva Historia Argentina*, tomo IX. Buenos Aires : Sudamericana, 2001.

LIDA, Miranda. Los orígenes del catolicismo de masas en la Argentina, 1900-1934. En *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* (46): 347-348. Hamburgo, 2009.

MONZÓ, Josep Vicent (Coord.). *El Buenos Aires de Horacio Coppola*. Valencia : IVAM, Centre Julio González, 1996.

PERAZZO, Nelly. El arte concreto en la Argentina en la década del 40. Buenos Aires : Gaglianone, 1983.

PLOTKIN, Mariano B. y ZIMMERMAN, Eduardo (comps.). *Los saberes del Estado*. Buenos Aires : Edhasa, 2012.

PRISLEI, Leticia (dir.) *Polémicas, intelectuales, debates políticos. Las revistas cultu-*

rales en el siglo XX. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

PUIGGRÓS, Adriana. *Historia de la educación en Argentina. Peronismo, cultura política y educación. 1945-1955*. Buenos Aires : Galerna, 2001.

RAPOPORT, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Buenos Aires : Emecé, 2007.

ROMERO, Luis Alberto: *La crisis argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

ROMERO, Luis Alberto. Breve historia contemporánea de la Argentina. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 1994.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1992.

——— *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1988.

SCHWARTZ, Jorge. *Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina*. Buenos Aires : Beatriz Viterbo, 2013.

TORRE, Juan Carlos (Dir. de tomo). El Peronismo. *En Nueva Historia Argentina*, tomo VIII. Buenos Aires : Sudamericana, 2001.

VALLEJO, Gustavo y MIRANDA, Marisa. Los saberes del poder. Eugenesis y Biotopología en la Argentina del siglo XX. *Revista de Indias* (vol. LXIV, núm. 231): 425-444. Madrid, 2004.

ZANATTA, Loris. *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo, 1930-1945*. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

——— *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo, 1943-1946*. Buenos Aires : Sudamericana, 1999.

ARGENTINA: POLÍTICAS SANITARIAS. SOCIEDAD Y SALUD PÚBLICA

ALZUGARAY, Rodolfo. *Ramón Carrillo, el fundador del sanitarismo nacional*. Buenos Aires : Colihue, 2008.

ARMUS, Diego. *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870 – 1950*. Buenos Aires : Edhasa, 2007.

ARMUS, Diego. Eugenesis en Buenos Aires: discursos, prácticas, historiografía. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. (vol. 23, núm. 1): 149-170, Río de Janeiro, diciembre de 2016.

——— (comp.). *Avatares de la medicalización en América latina, 1870-1970*.

Buenos Aires : Lugar, 2005.

BELMARTINO, Susana. Coyuntura Crítica y Cambio Institucional en Salud: Argentina en los Años '40. *Salud colectiva* (vol.3 núm.2): 177-202. Lanús, mayo-agosto de 2007.

——— *La Atención Médica Argentina en el Siglo XX. Instituciones y Procesos*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2005.

——— Los procesos políticos de toma de decisiones en salud. Historia y teoría. *Programa Buenos Aires de historia política del siglo XX*. WWW.historiapolitica.com s/f.

BELMARTINO, S., BLOCH, C., CARNINO, M. y PERSELLO, M. *Fundamentos históricos de la construcción de relaciones de poder en el sector salud. Argentina, 1940-1960*. [S.L.] : Organización Panamericana de la Salud, 1991.

BIERNAT, Carolina y RAMACCIOTTI, Karina Inés. La técnica y la política en la configuración de la segunda línea del peronismo. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (vol. 21, núm. 2): 97-122, Tel Aviv, 2010.

CARRILLO, Ramón. *Política sanitaria argentina. Textos elegidos*. Buenos Aires : Ministerio de Salud y Ambiente de la Nación y Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación, 2006.

——— *Planes de salud pública 1952-1958. Obras completas IV*. Buenos Aires : EUDEBA, 1975.

——— *Teoría del hospital*. Obras completas I, II. Buenos Aires : EUDEBA, 1974.

——— *Contribuciones al conocimiento sanitario*. Buenos Aires : Ministerio de Salud Pública de la Nación, 1951.

RAMACCIOTTI, Karina. *La política sanitaria del peronismo*. Buenos Aires : Bibles, 2009.

——— Saberes médicos y políticas sanitarias en la Argentina durante la guerra fría. *Boletín científico Sapiens Research* (vol. 5 núm. 1): 25-32. Colombia, 2015.

——— Ramón Carrillo. Neurocirujano, político y héroe. *En* REIN, Ranaan y PANELLA, Claudio (Comps.). *La segunda línea. Liderazgo peronista 1945-1955*. Buenos Aires : Pueblo heredero / Eduntref, 2013.

——— Una aproximación a las conexiones ideológicas del primer Ministro de Salud de la Argentina (1929-1946). *En Horizontes* (vol. 21): 69-81. Bragança Paulista, 2003.

REIN, Ranaan y PANELLA, Claudio (Comps.). *La segunda línea. Liderazgo pero-*

nista 1945-1955. Buenos Aires : Pueblo heredero / Eduntref, 2013.

VERONELLI, Juan Carlos y VERONELLI CORRECH, Magalí. *Los orígenes institucionales de la salud pública en Argentina* (T. I y II). Buenos Aires : Organización Panamericana de la Salud,

HISTORIOGRAFÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA:

ACOSTA, Wladimiro. *Vivienda y clima*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1976.

ADAGIO, Noemí (ed.) Antología. La biblioteca de la arquitectura moderna: Argentina 1929-1963. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 2012.

ALEXANDER, Christopher: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Infinito, Buenos Aires, 1969. (Primera edición en inglés: Harvard, 1966).

ALIATA, Fernando. Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno. Buenos Aires : Diseño, 2013.

———— Arqueología de la arquitectura de sistemas. *Registros* (11): 6-19. Mar del Plata, FAUD UNMdP, 2014.

ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi: *Antonio Bonet Castellana*. Barcelona : Santa & Cole, Ediciones UPC, 1999.

BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Quilmes : Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

———— Kilómetro Cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"* (Tercera serie - 27). Buenos Aires: primer semestre de 2005.

———— El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón. *Block* (1): 54-60. Buenos Aires, UTD, 1997.

———— El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina. Buenos Aires : FADU UBA, 1995.

———— Los Arquitectos y el Peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955. *Seminario de crítica* (41). Buenos Aires : IAA FADU UBA, 1993.

BALLENT, Anahí y GORELIK, Adrián: País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. En CATARUZZA, Alejandro (dirección de tomo). *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930 - 1943)*. Colección "Nueva Historia Argentina", tomo VII. Buenos Aires : Sudamericana, 2001

BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gili, 2001.

———— *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires : Infinito, 1975.

BASTLUND, Knud. *José Luis Sert*. Zúrich : Artemis Verlag, 1967.

BAUDIN, Antoine (Ed.). *Photography, Architecture and Design. The Alberto Sartoris collection*. Lausanne, Switzerland: Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2005.

BRASCHI, Cecilia. L'Architecture d'Aujourd'hui s'exporte en Argentine. La Arquitectura de hoy 1947-1949. *La Revue des revues*, (vol. 57 núm.1): 40-61, 2017. URL: <https://www.cairn.info/revue-la-revue-des-revues-2017-1-page-40.htm>

BEKAERT, Geert. *A la recherche de Viollet le Duc*. Bruxelles : Pierre Mardaga Editeur, 1980.

BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos E.; LIERNUR, Jorge F.; DEL REAL, Patricio (eds.). *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. New York : MoMA, 2015.

BLOCK. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio. Números 1 a 9. Buenos Aires : Universidad Torcuato Di Tella, 1997 - 2012.

BLUM, Betty J. *Oral history of Reginald Malcolmson*. Chicago : The Art Institute of Chicago, 1990.

BONIFAZIO Patricia, PACE Sergio, ROSSO Michela, SCRIVANO Paolo (comps.). *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*. Milano : Franco Angeli, 2007.

BREUER, Marcel. Arquitectura y material. En *Nuestra Arquitectura* (220):183. Buenos Aires: Nuestra arquitectura, noviembre de 1947.

BULLOCK, Nicholas. *Building the Post-War World. Modern architecture and reconstruction in Britain*. London : Routledge, 2002.

BULLRICH, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.

———— *Arquitectura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1963.

———— *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

———— Arquitectura argentina 1960 / 70. *Summa* (19): 37-82. Buenos Aires, *Summa*, octubre de 1969.

CARRANZA, Luis E. y LARA, Fernando L. *Modern architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia*. Texas : University of Texas Press, 2014.

CASTEDO, Leopoldo. *A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian times to the Present*. New York : Pall Mall Press, 1969.

CIAM. *La carta de Atenas*. Buenos Aires : Contémpora, 1954. (Trad. Delfina Gálvez de Williams).

- CIRVINI Silvia. *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza : Fondo Nacional de las Artes - Crycit - Conicet, 2004.
- COHEN, Jean-Louis. *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*. Montreal : Canadian Centre for Architecture, 2011.
- COLLINS, George R. *Visionary Drawings of Architecture and Planning: 20th Century through the 1960s*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1980.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona : Gustavo Gili, 1998 (1ª ed. en castellano 1970).
- COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en Guerra*. Barcelona : Actar, 2006.
- COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona : G. Gili, 2005.
- *Modern architecture*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- Aspectos simbólicos y literales de la tecnología. En: *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona : G. Gili, 1978.
- CRAVINO, Ana M. *Enseñanza de la arquitectura: la rebelión imposible de las disciplinas. Universidad de Buenos Aires, 1897-1956*. Tesis (Doctorado en Arquitectura). Buenos Aires : Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2014.
- CURTIS, William. *Modern architecture since 1900*. London : Phaidon, 1996.
- DALL'OLIO, Lorenzo. *L'architettura degli edifici per la sanità*. Roma : Officina Edizioni, 2000.
- DE SETA, Cesare [Comp.]. Giuseppe Pagano. *Architettura e Città durante il fascismo*. Milano : Jaca Book, 2008.
- DEL REAL, Patricio. *Building a continent: the idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*. Tesis Ph.D. Nueva York : Columbia University, 2012.
- DE SOUZA NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. Tesis (Doctorado en historia). Río de Janeiro : Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2008.
- DREXLER Arthur (Edit). *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*. The Museum of Modern Art of New York. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1977.
- ESTRELLA, Fermín. *Arquitectura de sistemas al servicio de las necesidades populares, 1964-1983*. Buenos Aires : Hachette, 1985.
- FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid : Akal, 1999.
- FRASER, Valerie: *Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. London-New York : Verso, 2000.
- GIEDION, Sigfried. *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge : Harvard University Press, 1959 (third ed.). (Primera edición 1941). Versión en español: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. (Trad. y ed. Jorge Sainz). Barcelona : Reverte, 2009. (Primera edición en español; Barcelona : Hoepli, 1955).
- *A decade of new architecture*. Zurich : CIAM - Girsberger, 1951.
- GORELIK, Adrián. *Correspondencias. Arquitectura, Ciudad, Cultura*. Buenos Aires: SCA/nobuko, 2011.
- La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia. Notas sobre modernidad y vanguardia en la emergencia de la arquitectura moderna latinoamericana. *En Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N° 28. Caracas : Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, julio de 1994.
- GOODWIN Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. New York : MoMA, 1943.
- GREMENTIERI, Fabio y SHMIDT, Claudia: *Alemania y Argentina. la cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires : Larivière, 2010.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. New York : The Museum of Modern Art New York, 1955.
- The architecture of bureaucracy and the architecture of genius. *Architectural Review* (vol. 101, núm. 601): 3-6. Enero de 1947.
- HITCHCOCK, Henry-Russell & DREXLER, Arthur (Eds.). *Built in USA: Post-war Architecture*. The Museum of Modern Art : New York, 1952.
- HITCHCOCK, Henry-Russell & JOHNSON, Philip. *The International Style. Architecture since 1922*. New York : W. W. Norton & Co., 1932. (first. ed.).
- KOSTELNICK, Charles. Process Paradigms in Design and Composition: Affinities and Directions. *College Composition and Communication* (vol. 40, núm. 3): 267-281, National Council of Teachers of English: Octubre de 1989. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/357774>. Accedido 28-05-2016 23:41.
- KRUFT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la Arquitectura* [T I-II]. Madrid : Alianza 1990.
- KUBO, Michael. The concept of the architectural corporation. En Franch, Eva et al.

(eds.). *OfficeUS Atlas (Repository)*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2014.

——— The Anxiety of Anonymity: Bureaucracy and Genius. En BERMAN, Ila & MITCHELL, Edward (Eds.). *101 ACSA Annual Meeting Proceedings. New Constellations, New Ecologies*. Washington DC : ACSA, Association of Collegiate Schools of Architecture, 2013. (pp. 810-817).

LE CORBUSIER; BOESIGER, Willy. *Oeuvre complete: 1910-1929*. Zurich : Erlenbach, 1946.

LE CORBUSIER. *Oeuvre complete: 1929-1934*. Zurich : Erlenbach, 1947.

——— *Oeuvre complete: 1934-1938*. Zurich : Girsberger, 1953.

——— *Oeuvre complete: 1938-1946*. Zurich : Erlenbach, 1946.

——— *Oeuvre complete: 1946-1952*. Zurich : Girsberger, 1955.

——— *Oeuvre complète: 1952-1957*. Zurich : Editions Erlenbach, 1958.

——— El Modulor - 1948. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica. Buenos Aires : Poseidón, 1961.

——— Modulor 2 - 1955 (Los usuarios tienen la palabra). Buenos Aires : Poseidón, 1962.

——— *Hacia una arquitectura*. Barcelona : Apóstrofe, 1998 (primera reimpre-sión). Primera edición: *Vers une architecture*, 1923.

——— *Aircraft*. London / New York : The Studio, 1935.

LEVISMAN, Martha. Bustillo. Un proyecto de "Arquitectura Nacional". Buenos Aires : ARCA, 2007.

LIERNUR, Jorge F. Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina. 1a. ed. Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2008

——— La red austral. Obra y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). Bernal - Buenos Aires : UNQ - Prometeo, 2008.

——— Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes, 2001.

——— Mutaciones de Cáncer a Capricornio. La construcción del discurso occidental sobre la vivienda en territorios tropicales: de instrumento colonialista a factor de conflicto en la Guerra Fría. *Estudios del hábitat* (Vol. 13 - 1): 1-60. La Plata, junio de 2015.

——— Fiebre tropical. Nuevos trayectos y nueva geografía en la cultura arquitectónica internacional como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial

(1940/1960). En *Actas del Congreso Internacional Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona : T6 ETSA Universidad de Navarra, 2010.

LIERNUR Jorge F. y ALIATA Fernando (Comp.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires : AGEA, 2004.

LIRA, José Tavares Correia de. From Mild Climate's architecture to "third world" planning: Richard Neutra in Latin America. *International Planning History Society Conference*, 14th, 2010 (Estambul).

MACQUEDY, James. "La arquitectura contemporánea y el uso de materiales tradicionales". *Revista de Arquitectura* (241): 64-66, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1941.

MALCOLMSON, Reginald. *Visionary Projects for Buildings and Cities*. Clarendon (Vermont) : Tuttle Publishing, 1982.

MARIGLIANO, Franco. El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del Estado y Movimiento Moderno en Argentina (1946-1955). Tesis (Doctorado en Arquitectura). Madrid : Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2003.

MARTIN, Reinhold. The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space. Cambridge / London : The MIT Press, 2003.

MARTIN, Reinhold. The Organizational Complex: Cybernetics, Space, Discourse. *Assemblage* (37): 102-127. The MIT Press, Dec. 1998.

MEDINA WARMBURG, Joaquín (ed.). *Walter Gropius. Proclamas de modernidad. Escritos y conferencias, 1908-1934*. Barcelona : Reverté, 2018.

MILLON, Henry A. Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians* (Vol. 31, No. 2): 83-91. California University Press - SAH May, 1972.

MCLEOD, Mary. Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy. Princeton NJ : Princeton University, 1985.

MEDINA WARMBURG, Joaquín y SHMIDT, Claudia (comps.). *The construction of climate in modern architectural culture, 1920-1980*. Madrid : Lampreave, 2015.

MOLINA Y VEDIA, Juan. Arquitectura para la salud. Situación actual. *Trama* (21): 11-21. Buenos Aires, 1988.

MÜLLER, Luis. *Modernidades de provincia*. Santa Fe : UNL, 2011

——— Los cielos del sur. Tres casas de Wladimiro Acosta y una interpretación

de la arquitectura moderna en Argentina. *Bitácora* (27): 38-49, UNAM, México, 2014.

MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge : The MIT Press, 2000.

NAVARRO, María Isabel (comp.) *Alberto Sartoris (1901-1998). La concepción poética de la arquitectura*. Valencia : Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2000.

NEUMANN, Eva-Marie. Architectural proportion in Britain 1945-1957. *Architectural History* (Vol. 39): 197-221. SAHGB Publications Ltd., 1996. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1568613>. Accedido 05/12/2014 07:22

NISIVOCCIA, Emilio. Terra Incognita. Chloethiel Woodard Smith y Uruguay. *Vitruvia* (año 1 - 1): 139-145. Montevideo, IHA / FARQ / UDELAR, octubre de 2014.

NUDELMAN, Jorge. Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier. Montevideo: Universidad de la República, 2014.

———— La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antonio Bonet. *Lars. Cultura y ciudad* (13): 32-41, Valencia, invierno 2008.

OCKMAN, Joan y EIGEN, Edward (eds.). *Architecture culture, 1943-1968: a documentary anthology*. New York : Columbia books on architecture / Rizzoli, 1993.

PATERLINI, Olga. *Eduardo Sacriste*. Buenos Aires : IAA FADU UBA / AGEA, 2014.

PEVNER, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: G. Gili, 1979.

RANNELLS, John. Building in the tropics, *The Architectural Record* (Vol. 112 - 2): New York, aug. 1952.

ROTH, Alfred. *La Nouvelle Architecture*. Erlenbach (Zurich) : Les Editions d'Architecture, 1947.

RIGOTTI, Ana María (Dir.). *Ermete De Lorenzi. Obra completa*. Rosario : CURDIUR FAPyD UNR, 2007.

SANDRI, María Grazia y SCALVINI, María Luisa. L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion. Roma : Officina, 1984.

SANTOS GUERRAS, Juan José. Verticalidad Vs. Horizontalidad. Historia de la construcción de hospitales en el siglo XX. *Informes de la construcción* (vol. 55, nº 485). Madrid, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, mayo-junio de 2003.

SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climat américains*. Milán : Ulrico Hoepli, 1954.

SARTORIS, Alberto. *Introduzione alla Architettura Moderna*. 3 ra. ed. Milán : Ulrico Hoepli, 1949.

SARTORIS, Alberto. *Gli elementi della architettura funzionale*. 2a. ed. Milán : Ulrico Hoepli, 1935.

SCHERE, Rolando. *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2008.

SHMIDT, Claudia. «...mucho costó que la arquitectura "oficial" fuera moderna...» En torno a las obras del Estado nacional en Argentina (1947-1955). *Block* (9): 60-69. Buenos Aires, julio de 2012.

SHMIDT, Claudia y PLOTQUIN, Silvio: *Mario Roberto Álvarez*. Buenos Aires: IAA FADU UBA / AGEA, 2014.

SHMIDT, Claudia y MÜLLER, Luis (eds.). *La Teoría de sistemas en la transformación de la cultura urbana. Arquitectura, ciudad y territorio entre el profesionalismo y la tecno-utopía (1950-1980)*, Buenos Aires : UTD, 2013.

SILVESTRI, Graciela. El primero entre los carpinteros. Notas sobre las relaciones entre técnica y arte desde la mirada del arquitecto. *En Revista de Arquitectura* (225): 120-131. Buenos Aires : junio de 2007.

———— Nueva Visión. *En LIERNUR Jorge F. y ALIATA Fernando (Eds.). Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires : AGEA, 2004.

TAFURI, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid : Celeste Ediciones, 1997.

———— La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta. Barcelona : G. Gili, 1984.

———— Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development. Cambridge / London : The MIT Press, 1976.

———— *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*. Milán : Edizioni di Comunità, 1964.

TORRENT, Horacio. Arquitecturas urbanas, síntesis modernas. La dialéctica entre la forma de la ciudad y la autonomía del bloque. *AOA Asociación de Oficinas de Arquitectos de Chile*. (35): 16-33, agosto de 2017.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairea - Celeste, 2001.

TZONIS, Alexander y LEFAIVRE, Lian. *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Madrid : Blume, 1984.

RYKWERT, Joseph. *The dancing column. On order in Architecture*. Cambridge MA: MIT Press, 1996.

ROGERS, Ernesto N.; SERT; Josep Lluís; TYRWHITT, Jacqueline. *El corazón de la ciudad*. Barcelona : Hoepli - Editorial Científico-médica, 1955.

VIDLER, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico*. Barcelona : G. Gili, 2011.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Liège, Mardaga, 1977.

WIENER, Paul Lester - SERT José Luis. Can patios make cities?. *The Architectural Forum: the magazine of building*. (Vol. 99 núm. 2): 124-131, August 1953.

WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah. Algo de qué hablar. Modernismo, Discurso, Estilo. *Bitácora Urbano Territorial* (Vol. 12, núm. 1): 11-42. Universidad Nacional de Colombia, enero-junio de 2008. (Trad. Juan Luis Rodríguez).

WILLIAMS GOLDHAGEN, Sarah y LEGAULT, Réjean (eds.). *Anxious modernisms*. Cambridge : The MIT Press, 2000.

ARQUITECTURA HOSPITALARIA:

AAVV. *Les Machines à guerir (aux origines de l'hôpital moderne)*. Bruselas: Architecture + Archives / Pierre Mardaga, 1976.

ADAGIO, Noemí, MÜLLER, Luis. *Wladimiro Acosta, del city block a la pampa. Plan de salud de la provincia de Santa Fe, 1938-1942*. Santa Fe : Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe D1, 2008.

ALIATA, Fernando. "Hospital". En LIERNUR Jorge F. y ALIATA Fernando (Eds.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: AGEA, 2004.

BINET, Jacques-Louis. *Les architectes de la médecine*. París : Verdier, 1996.

CARRILLO, Ramón. *Teoría del Hospital*, Tomo I Arquitectura. Buenos Aires: Departamento de talleres gráficos del Ministerio de Salud Pública de la Nación, 1951.

———. *Teoría del Hospital*, Tomo II Administración. Buenos Aires: Departamento de talleres gráficos del Ministerio de Salud Pública de la Nación, 1951.

COTINI, Aristides. *El hospital en la historia*. Mendoza: Universidad de Mendoza. Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Editorial Idearium, 1980.

FOUCAULT, Michel, FORTIER, Bruno, et al. *Les machines à guérir. (Aux origines de l'hôpital moderne)*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1979.

IGLESIAS PICAZO, Pedro. *La habitación del enfermo. Ciencia y arquitectura en los hospitales del Movimiento Moderno*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

O'BYRNE OROZCO, María Cecilia. *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*. Tesis doctoral. Barcelona: ETSAB UPC, 2007.

SEVERO, Donato. Paul Nelson et l'hôpital de Saint Lô. Humanisme, art et architecture. Paris: Picard, 2015.

TAYLOR, Jeremy. The architect and the Pavilion Hospital. Dialogue and Design Creativity in England 1850-1914. London : Leicester University Press, 1997.

THOMPSON ,John D. y GOLDIN, Grace. *The hospital. A social and architectural history*. New Haven Conn.: Yale University Press, 1975.

WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en la provincia de Corrientes. *NV nueva visión*. (9): 12-19. Buenos Aires, nueva visión, 1957.

CULTURA TÉCNICA Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO

AAVV. *Homenaje a Wladimiro Acosta*. Buenos Aires : Cátedra Wladimiro Acosta y Centro de Estudiantes de Arquitectura, Diseño Industrial y Gráfico de la FADU/UBA, 1987.

ACOSTA, Wladimiro. *Vivienda y clima*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1976.

ALIATA, Fernando. Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina. *Block (7) Argentina 01+*, 2006.

ALIATA, Fernando. Sistemas (arquitectura del)". En LIERNUR, Jorge F. y ALIATA, Fernando (Eds.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: AGEA, 2004.

BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: G. Gili, 1978.

BANHAM, Reyner. *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires : Infinito, 1975.

———. *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?*. Londres : Architectural Press, 1966.

CLEMENT, Alexander. *Brutalism. Post-war british architecture*. Ramsbury, Marlborough : The Crowood Press, 2011.

COHEN, Jean-Louis. *Architecture in uniform. Designing and Building for the Second World War*. Montreal : Canadian Centre for Architecture, 2011.

DAUMAL I DOMÈNECH, Francesc. La acústica de la Sala de Asambleas del Palacio de las Naciones de Ginebra, de Le Corbusier. *Informes de la construcción* (Vol. 45 núm. 430), 56. Madrid : Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, marzo/abril de 1994.

DE QUINCY, Quatrèmere. *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. T I-II. París: Librairie d'Adrien Le Clere et Cie., 1832.

EVANS, Robin. The projective cast. Architecture and its three geometries. Massachusetts : MIT Press, 2000.

FABER, Colin. Las estructuras de Candela. México : Continental, 1971. (Primera edición en inglés: FABER, Colin. Candela, the Shell Builder. New York : Reinhold, 1963).

FERNÁNDEZ, Roberto. *Lógicas del proyecto*. Buenos Aires : Concentra, 2007.

FRAMPTON, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX. Madrid : Akal, 1999.

GIEDION, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Barcelona : G. Gili, 1978.

LIERNUR, Jorge F. *Arquitectura, en teoría. Escritos 1986-2010*. Buenos Aires : SCA/Nobuko, 2010.

MÜLLER, Luis y PARERA, Cecilia. Arquitectura de sistemas y programas sociales en la Argentina desarrollista: del optimismo a lo posible. *AS Arquitecturas del Sur*. (vol. 34 - núm. 49): 32-41. Universidad de Bío Bío., junio 2016.

NEUMAYER, Fritz. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968. Madrid : El Croquis, 1995.

NERVI, Pier Luigi. *El lenguaje arquitectónico*. Buenos Aires : Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1951.

NERVI, Pier Luigi. Las proporciones en la técnica. *Canon*. Buenos Aires: FAU/UBA, 1952.

ORTEGA y GASSET, José: Meditación de la técnica. *En Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 6ª ed. 1964 (1ª ed. 1947).

PACEY, Arnold. *El laberinto del ingenio. Ideas e idealismo en el desarrollo de la tecnología*. Barcelona : Gustavo Gili, 1980.

PROUVÉ, Jean. *Une architecture par l'industrie*. Zurich : Artemis, 1971.

RISELADA, Max y van den HEUVEL, Dick. *Team Ten. 1953-81 A search of a Utopia of the present*. Rotterdam : NAI Publishers, 2005-

SILVESTRI, Graciela. El primero entre los carpinteros. Notas sobre las relaciones entre técnica y arte desde la mirada del arquitecto. *Revista de arquitectura* (225), 2007.

SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal* (tomos I y II). Traducción del alemán por Manuel g. Morente. Madrid : Espasa – Calpe, 1966.

LLOYD, Steven Sieden: *Buckminster Fuller's Universe, an appreciation*. New York: Plenum Press, 1989.

WIGLEY, Mark. The Architectural Cult of Synchronization. The Independent Group (94). MIT Press, 2000. <http://www.jstor.org/stable/779215>

ESTRUCTURAS DE HORMIGÓN ARMADO

ABEL, J. F. y CHILTON, J. C. Heinz Isler- 50 years of "New shapes for shells". *Journal of the International Association for shell and spatial structures* (vol. 52 núm. 3): 184-190. Sept. 2011.

ANGERER, Fred. *Construcción laminar*. Barcelona : Gustavo Gili, 1964 (2ª ed.) Título original: *Bauen mit tragenden Flächen*. Trad. A. Palau Siruana.

BANHAM, Reyner. *A concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge Ma. : The MIT Press, 1986.

BIANCHINO, Gloria y COSTI, Darío (Orgs.). *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*. Milano : Skira editore, 2012.

BUSCHIAZZO, Félix E. *Félix Candela*. Buenos Aires : IAA FADU UBA, 1961.

CATALANO, Eduardo. *Estructuras de superficies alabeadas. Combinaciones de paraboloides hiperbólicos*. Buenos Aires : Eudeba, 1962.

CATALANO, Francesco y DAL PIAZ, Marina. *Giulio Pizzetti ingegnere tra gli architetti*. Padova: Cortina, 1994.

COLLINS, Peter. *Concrete. A vision of a New Architecture*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2004. 2ª ed. Foreword: Kenneth Frampton - Introduction Réjean Legault (1ª ed. Faber & Faber, 1959).

DEL CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio (Org.). *Félix Candela*. México : Agencia Cultural Española - Columbia University, 2012.

DEL CUETO, Juan Ignacio (ed.). *Aquella primavera creadora... Cascarones de Concreto Armado en México*. México : Facultad de Arquitectura Universidad Autónoma de México, 2008.

FABER, Colin. *Candela: The shell builder*. New York : Reinhold, 1963.

FERRERAS, Oscar y MOISSET DE ESPANÉS, Daniel. *Cáscaras de rotación*. Córdoba: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Córdoba, 1970.

GIEDION, Sigfried. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig : Klinhardt & Biermann, 1928. Versión en inglés: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Santa Mónica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

INSTITUTO DEL CEMENTO PORTLAND ARGENTINO. *Estructuras laminares en paraboloides hiperbólicos*. Buenos Aires : ICPA, 1963.

MATOSO MACEDO, Danilo y ARCADIO SOBREIRA, Fabiano José (Orgs.). *Forma estética - Forma estética. Ensaio de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia*. Brasília : Câmara dos Deputados - Edições Câmara, 2009.

MICHAELS, Leonard. *Contemporary structures in architecture*. New York: Reinhold, 1950.

MÜLLER, Luis. *A transatlantic relationship*. En SOLOMITA, Pasqualino. *Pier Luigi Nervi vaulted architecture. Towards new structures*. Bolonia: Bononia University Press, 2015.

SOLOMITA, Pasqualino. *Pier Luigi Nervi architetture voltate. Verso nuove strutture*. Roma : Fondazione Bruno Zevi, 2013.

TOSCANO de SAAL, Helvidia y SAAL, Jaco. Las bóvedas cáscara. *Amancio Williams, Pabellón Bunge y Born*. Revista 3 (9): 14-15. Buenos Aires, SynTaxis, 1998.

VICENTE GARRIDO, Henry (dir.). *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*. Madrid : Ministerio de Vivienda, 2007.

WILLIAMS, Amancio. Una nueva unidad estructural. *NV nueva visión*. (5): 32-35. Buenos Aires, nueva visión, 1954.

AMANCIO WILLIAMS

AAVV. Cuadernos del Instituto de Arte Americano N° 2: *Cinco proyectos del Arq. Amancio Williams*, FAU / UBA, octubre de 1955.

ADUR, Claudio y OCAMPO, Estela. Amancio Williams: hacer las cosas bien, “dentro de una época”. En *Revista Crisis*. Buenos Aires : julio de 1976.

BILL, Max y RIGOLI, Gianni. The work of Amancio Williams. *Zodiac* (16). Milano, 1966.

DANISZEWSKI, Sergio et. al. *La casa sobre el Arroyo. Amancio Williams*. Buenos Aires : 1:100, 2010.

FERNÁNDEZ, Roberto. *Amancio Williams*. Buenos Aires : AGEA-IAA, 2014.

——— Amancio Williams o el discurso moderno (1913/1989). *Summa* (271-272). Buenos Aires : Summa, 1990.

——— *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*. Buenos Aires : IAA-FADU/UBA, Jornada de Crítica del 17 de julio de 1998 (inédito).

GOLDEMBERG, Jorge. La poética técnica de Amancio Williams. *Nueva Visión* (9). Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. *Amancio Williams*. Buenos Aires: IAA-FADU/

UBA, 1955.

MERRO JOHNSTON, Daniel. *El autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet*. Buenos Aires : 1:100 ediciones, 2011.

——— *La casa sobre el arroyo. Amancio Williams en Argentina*. Buenos Aires: 1:100, 2014.

TIOZZO, Daniel. *Amancio Williams. Il progetto per antitesi e l'esperienza di Mar del Plata*. Tesis de Doctorado en Composición Arquitectónica. Venecia : IUAV, 2014.

LIERNUR, Jorge F. Williams, Amancio. En LIERNUR Jorge F. y ALIATA Fernando (Eds.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires : AGEA, 2004. Tomo S/Z, pp. 194-199.

MÜLLER, Luis. Ver y mostrar. Planos, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966). En: *Anales* (45): 215-230. Buenos Aires, IAA FADU UBA, 2015.

——— En busca de un nuevo orden. Las bóvedas cáscara de Amancio Williams como sistema de techos altos. En *Actas del IX Congreso Nacional y I Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, (Vol. II/III, pp 1.151 a 1.161). Madrid : Instituto Juan de Herrera y Sociedad Española de Historia de la Construcción, 2015.

——— Between heaven and ice. Amancio Williams: two projects for opposite environmental conditions”. En MEDINA WARMBURG, Joaquín y SHMIDT, Claudia. *The construction of climate in modern architectural culture, 1920-1980*. Madrid : Lampreave, 2015.

——— El edificio como experimento. Amancio Williams: tres hospitales y un sistema. En MONDRAGÓN, Hugo (ed.). *Sudamérica Moderna. Objetos - edificios - territorios*. Santiago de Chile : ARQ - PUC, 2015.

——— “Entre la técnica y la buena forma. Max Bense y Amancio Williams”. Jornada Internacional *La buena forma y el nuevo mundo: interferencias HFG ULM - Latinoamérica*, DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) / Cátedra Walter Gropius FADU/UBA - UTDT, Buenos Aires, 2 de diciembre de 2011.

——— Los hilvanes del sastre. Sistemas de techos altos en la arquitectura de Amancio Williams. *Bitácora* (28): 04-17. México, UNAM, 2014.

——— El programa como síntesis. Amancio Williams: Fábrica Iggam en la provincia de Córdoba (1961)”. En SHMIDT, Claudia y MÜLLER, Luis, *La “Teoría de sistemas” en la transformación de la cultura urbana. Arquitectura, ciudad y territorio entre el profesionalismo y la tecno-utopía (1950-1980)*. Buenos Aires, UTDT/DAAD/UNL, 2013.

———— Proyecto de hospital para Corrientes. Amancio Williams y los límites del sistema. Actas de 1ras. Jornadas de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, *Grandes obras de la arquitectura en la Argentina (1910-1980)*, Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UDT, Bs. As., 12 a 14 de octubre de 2011.

———— La invención permanente. Amancio Williams, 1913-1989. En *Arquitectura Viva* (150): 40-43. Madrid, *Arquitectura Viva*, 2013.

———— WA-AW: Arquitectura Moderna para la salud pública. (Un análisis a partir de proyectos de Wladimiro Acosta y Amancio Williams)”. *Arquitecturas del sur* (43): 76-91. Concepción, Chile, Universidad del Bio-Bio, 2013.

———— Un lugar en el mundo. Amancio Williams y la cultura arquitectónica en Argentina hacia la década de 1950. *Cuadernos de arquitectura de Yucatán* (25): 11 - 19. Mérida (Mx), Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán, septiembre de 2012.

———— Un largo y sinuoso camino. La bóveda cáscara en los proyectos de Amancio Williams. *Block* (9). Buenos Aires, UDT, 2012. pp. 32-43.

———— Poética y técnica en los proyectos de Amancio Williams: hospitales para el sistema de salud pública, en *Palapa*, revista de investigación científica en arquitectura, (Vol. V - II): 5-14. Colima (México), Universidad de Colima, julio-diciembre de 2010.

PANDO, Horacio. Pensamiento y obra de Amancio Williams. *En Cuadernos de historia* (7). Buenos Aires : Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzi”, FADU/UBA, 1996.

Revista 3. *Amancio Williams. Pabellón Bunge y Born*. (9), Buenos Aires, 1989.

ROSENFELD, E.; SAN JUAN, G. et al.: Edificios proto-bioclimáticos en la Argentina: tres ejemplos relevantes. En *Ambiente Construido* (vol. 7, núm. 3):7-21. Porto Alegre, julio - sept. 2007.

SILVETTI, Jorge. *Amancio Williams*. New York : Harvard University GDS - Rizzoli, 1987.

WILLIAMS, Amancio. Intervención del arquitecto Amancio Williams. *En BOGGIO VIDELA, Juan Manuel* (Ed.). *Pando, Williams y Casares hablan de diseño*. Buenos Aires : Concentra, 2008.

WILLIAMS, Amancio. Tres hospitales en Corrientes. *Nueva Visión* (9). Buenos Aires : Nueva Visión, 1957.

WILLIAMS, Amancio. Catálogo de la exposición “Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo”. Buenos Aires : Kraft, 1949.

WILLIAMS, Claudio (Ed). *Amancio Williams: obras y textos*. Buenos Aires: Summa+, 2008.

FUENTES DOCUMENTALES AUDIOVISUALES:

Amancio Williams. Sucesos Argentinos. Noticiario N° 1558. Buenos Aires, 1968. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qpyt15bLXKU>

ANTIN, Manuel. Amancio Williams. Ciclo de TV *Los argentinos*. Buenos Aires, 1967. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0JHqkV8rYg>

Bauhaus, Gropius, Amancio Williams. Sucesos Argentinos. Noticiario N° 1662. Buenos Aires, 1968. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FP8rVNFfS2s>

CÓPPOLA, Horacio. *Monumento del Primer Congreso Mariano Interamericano*. Buenos Aires, 1960. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Z_nbMG6kml&t=52s

S/A. Casamiento Delfina Gálvez Bunge y Amancio Williams. Buenos Aires, 1941.

WILLIAMS, Amancio. *La Ciudad que necesita la Humanidad*. Reportaje fílmico por Antonio Carrizo. Buenos Aires : Universidad de Belgrano, 1989. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FeZuKJ6XMPk>

Tabla de contenidos

PARTE 1	25	PARTE 2	207	PARTE 4	357
DESPEGAR DEL SUELO	27	EL ARQUITECTO EN SU LABERINTO	209	PERSISTENCIAS	358
Apertura	27	Modernismos reaccionarios	209	Explorar el proyecto	359
Entre cálculos, planos y aeroplanos	32	Argentina, el tiempo de "la nación católica"	213	Ideas de larga duración	368
Invencción y cultura técnica	44	De "la nación católica" a "la patria peronista"	217	La fábrica como relato	373
Iniciaciones	57	Un país entre el experimento y el desconcierto	227	Techos altos: una marca personal	378
		Una visión reactiva: "La ciudad que necesita la humanidad" (1974-1989)	233	Un socio ilustre: Gropius en Buenos Aires (1968)	382
INVENTAR EL LUGAR	61	Tecno-utopía y dictadura: una megaestructura en la Antártida (1980-1983)	341	La invención como proyecto	398
Un "canon" para Sartoris	61				
Viviendas en el espacio - Conjunto de Blocs (1942-1943)	71				
Casa sobre el arroyo en Mar del Plata (1943-1945)	75				
La casa ausente (1943)	86	PARTE 3	253		
Tres casas: un ensayo sobre tipo y carácter	92	Apertura	255	Fuentes y bibliografía	409
Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (1942-1953)	96	Representación (arte y monumento)	256		
Vivienda para terreno de 8,66 m (1943)	107	Materialidad (tradición y renovación)	259		
Aeropuerto para la Ciudad de Buenos Aires (1945)	109	Estructuras (hormigón y forma)	263		
Edificio suspendido de oficinas (1946)	116	Clima (pieles dobles, patios y techos altos)	270		
		Hospitales (vertical y horizontal)	276		
CONECTAR CON EL MUNDO: VER, HACER Y MOSTRAR	125	CORRIENTES: TRES PROYECTOS Y UN SISTEMA (1948-1953)	281		
Una arquitectura en transición	125	Ramón Carrillo, un modernista reaccionario	281		
Eslabones, conexiones	130	Instrucciones para armar un hospital	290		
Correspondencias. André Bloc y La arquitectura de hoy	147	Un encargo excepcional	301		
Mediaciones. "Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo" (1949)	166	Anteproyectos (la búsqueda del "medio clima")	309		
El taller como laboratorio	173	Proyectos (la búsqueda del sistema)	316		
Fotografías: más que un registro	179	130 kilogramos de papel	320		
Conexiones. Una estética de lo concreto	184	"Una nueva unidad estructural"	327		
Incursiones. Diseño de objetos	191	La invención de un nuevo orden	343		
Montajes. La ilusión y la invención	200	Un invento sin patente	352		

ANEXOS

ANEXOS

Índice

Archivo Amancio Williams, su organización	425
Gráficos adicionales	427
Planes de estudio	429
Entrevistas	435
Textos originales de documentos en otros idiomas	476

Archivo Amancio Williams, su organización

Amancio Williams construyó un formidable archivo, que forma parte también de su legado. Con paciencia, dedicación y obstinada perseverancia recolectó y ordenó desde los documentos más importantes hasta los borradores, esquemas y bocetos mínimos. De todo hizo copia y de ese modo dejó un registro que se constituye en una memoria integral de su trayectoria, a la que construyó inventando también su propio aparato documental, disponible para su interpretación.

Desde 2004 en adelante su hijo Claudio con la asistencia del Arq. José Luis Andrés emprendió la tarea de renovar los contenedores del material para mejorar su accesibilidad y asegurar su conservación, manteniendo la organización dejada por Amancio Williams y prestándole atención permanente.

Según los datos aportados, lo que hace a proyectos de arquitectura y diseño en general se trata de aproximadamente unas 400 láminas (*"main drawings"*) guardadas en carpetas de distintos tamaños y, aparte, unos 14.000 planos archivados en tubos; seis maquetas, una gran cantidad de fotografías, ya sean copias en papel, diapositivos y negativos y films.

La correspondencia está ordenada en carpetas, separada en "Enviadas" y "Recibidas" y clasificada por tandas cronológicas, dando lugar propio a casos particulares (Le Corbusier, por ejemplo), o cajas especiales para separar determinados temas (Salud —donde se encuentra lo relativo a la Asesoría Honoraria para la Secretaría de Salud Pública de la Nación y a los tres hospitales para la Provincia de Corrientes—, Embajada de Alemania, Patentes). Se cuenta con unas 4.200 cartas clasificadas y asentadas en base de datos y otras 500 aún sin clasificar.

La correspondencia General Enviada se ordena en las siguientes carpetas:

- GE - Carpeta 1 - 1943 a 1948.
- GE - Carpeta 2 - 1949 a 1953.
- GE - Carpeta 3 - 1954 a 1957.

- GE - Carpeta 4 - 1958 a 1961.
- GE - Carpeta 5 - 1962 a 1965.
- GE - Carpeta 6 - 1966 a 1968.
- GE - Carpeta 7 - 1969 a 1972.
- GE - Carpeta 8 - 1973 a 1974.
- GE - Carpeta 9 - 1975 a 1976.
- GE - Carpeta 10 - 1977 a 1980.
- GE - Carpeta 11 - 1981 a 1985.
- GE - Carpeta 12 - 1986 a 1989.

La correspondencia General Recibida se ordena en las siguientes carpetas:

- GR - Carpeta 1 - 1943 a 1947.
- GR - Carpeta 2 - 1948 a 1950.
- GR - Carpeta 3 - 1951 a 1954.
- GR - Carpeta 4 - 1955 a 1957.
- GR - Carpeta 5 - 1958 a 1960.
- GR - Carpeta 6 - 1961 a 1964.
- GR - Carpeta 7 - 1965 a 1967.
- GR - Carpeta 8 - 1968 a 1970.
- GR - Carpeta 9 - 1971 a 1974.
- GR - Carpeta 10 - 1975 a 1978.
- GR - Carpeta 11 - 1979 a 1980.
- GR - Carpeta 12 - 1981 a 1986.
- GR - Carpeta 13 - 1987 a 1989.

Como un recurso muy valioso se cuenta con las publicaciones completas que refieren a la obra y persona de Amancio Williams, nacionales y extranjeras (todas las que se realizaron en vida del arquitecto y muchas posteriores); en cambio, es de lamentar que la biblioteca de estudio que armaron con Delfina fue donada a distintas instituciones vinculadas con la enseñanza y la profesión de la arquitectura y la ingeniería, y al no haber un registro es imposible reconstruir el mapa de las lecturas, revisiones y materiales que se miraban y estudiaban.



Sitio web

Entre 2008 y 2009 se comenzó a perfilar la página web del Archivo Amancio Williams, <https://www.amanciowilliams.com/> con la coordinación de Claudio Williams, supervisión del Arq. Claudio Vekstein y soporte técnico de Mercedes Creuss, basándose en el material ordenado a modo de libro que había diagramado Amancio Williams. En 2017 el sitio web se modificó a instancias de un programa de mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, al que se accedió a través de un llamado de convocatoria a subsidios, por un período de dos años. La renovación del sitio estuvo a cargo de Claudio Williams y el Arq. Martín Hubermann, con un grupo de colaboradores.



José Luis Andrés (asistente del AAW), asistente del fotógrafo y el fotógrafo Sergio Esmoris.

Jornadas de fotografía. Planos de hospitales para Corrientes (septiembre de 2010).



El fotógrafo Sergio Esmoris junto a un plano de planta de los hospitales.



José Luis Andrés, Luis Müller, Claudio Williams, Sergio Esmoris.

Gráficos adicionales

Edificio Suspendido de Oficinas (Edificio Hileret):



Distancias del Edificio Hileret a las construcciones más altas de la ciudad de Buenos Aires sobre fotografía aérea de 1942. (Producción propia).

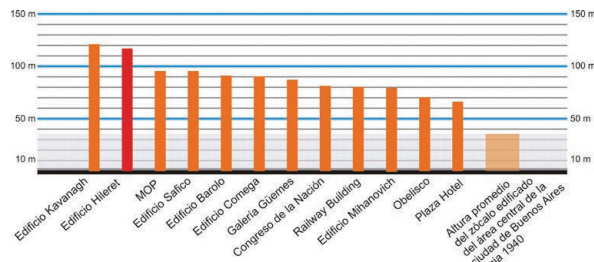
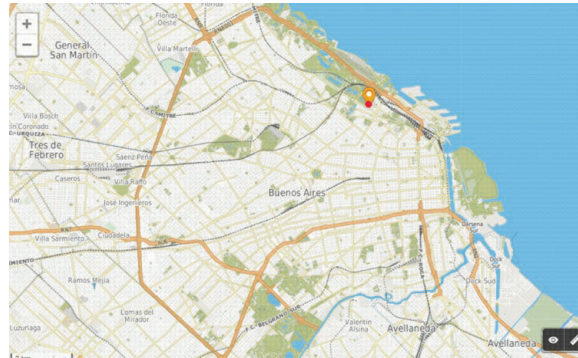
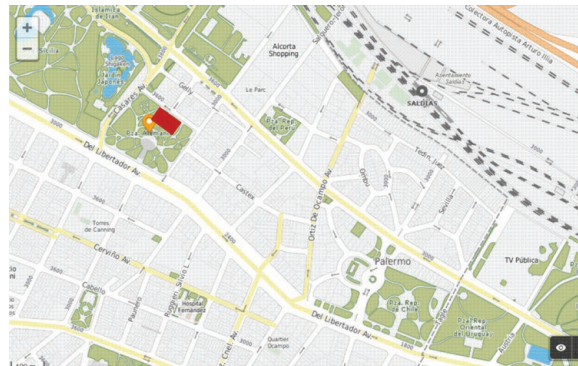


Gráfico indicativo de la relación de alturas del Edificio Hileret respecto de las construcciones más altas de la ciudad de Buenos Aires hacia 1942 y con la altura promedio del sector donde hubiera sido emplazado. (Producción propia).

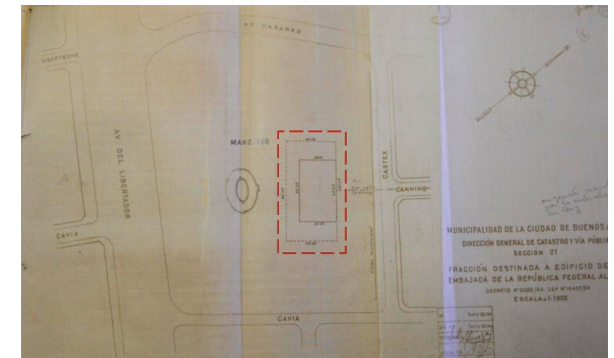
Embajada de Alemania en Buenos Aires:



Ubicación de Plaza Alemania en la ciudad de Buenos Aires.



Ubicación del predio en el sector de la ciudad de Buenos Aires



Detalle del plano municipal con indicación del predio asignado a la Embajada de Alemania.

Bóvedas cáscara

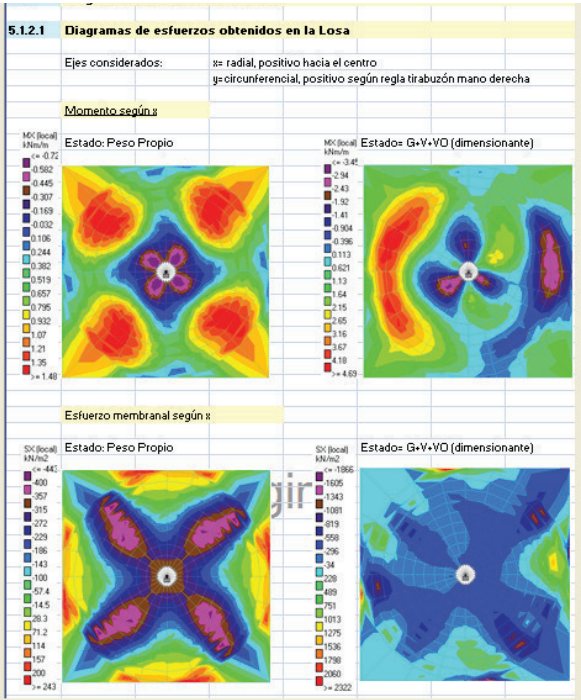
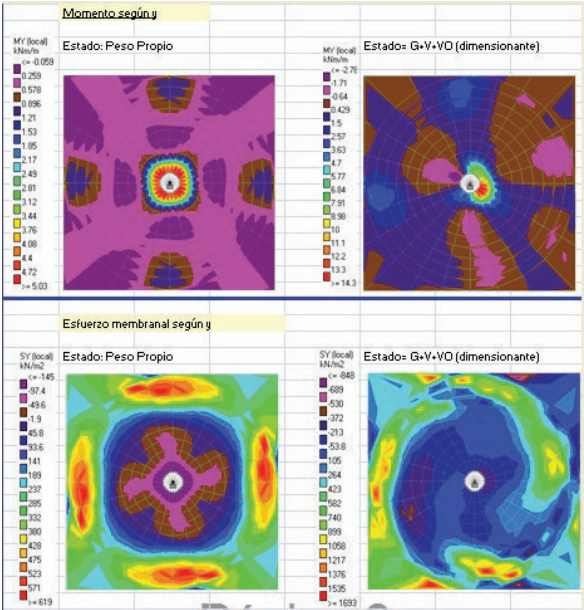


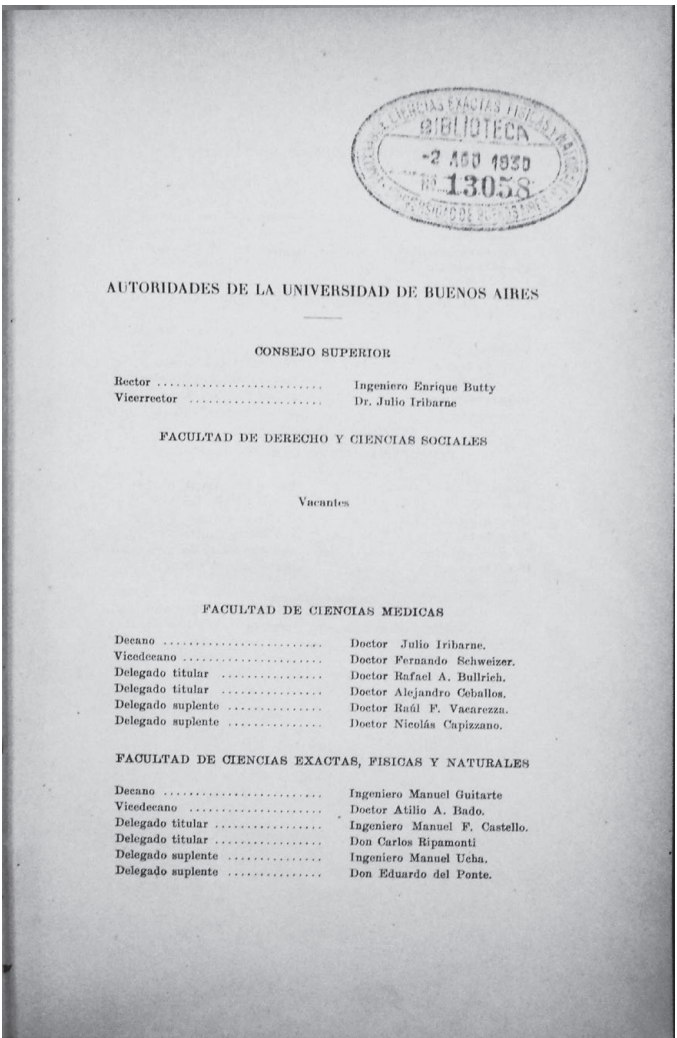
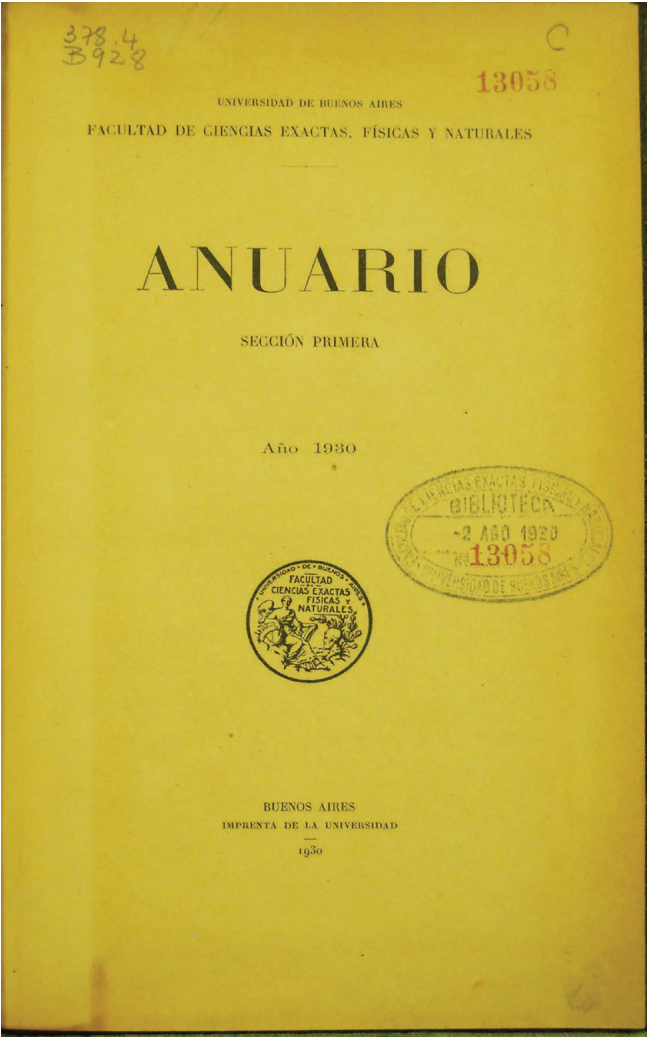
Diagrama de esfuerzos en las bóvedas cáscara de Amancio Williams. Estudio para las que fueron construidas en Santa Fe en "El Molino. Fábrica Cultural". Gentileza Ing. Tomás del Carril.

Planes de estudio

Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Universidad Nacional de Buenos Aires.

[Corresponden al período de estudios de Ingeniería de Amancio Williams].

Autoridades de la Facultad



FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Ingeniero Manuel Guitarte

Vicedecano

Doctor Atilio A. Bado

Consejeros

Doctor Atilio A. Bado.	Ing. Antonio Escudero.
Ing. Rómulo Bianchedi.	Ing. Francisco Malvicino.
Arq. Alejandro Christophersen.	Ing. Gabriel del Mazo.
Arq. Alberto M. Coni Molina.	Doctor Juan Nielsen.
Arq. Angel Croce Mujica.	Doctor Jacinto T. Raffo.
Ing. Juan Darquier.	Ing. Benno J. Schnack.
Doctor Venancio Deulofeu.	Ing. Eugenio Sarabayrouse.

Delegados al Consejo superior

Titulares : Doctor ing. Manuel F. Castello y don Carlos P. Ripamonte.
Suplentes : Ing. Manuel Ucha y doctor Eduardo Del Ponte.

Secretario

Ing. Manuel J. Arce.

NOMINA DEL PERSONAL DOCENTE

POR ASIGNATURA

Profesores titulares

Arquitectura	Arq. René Karman.
Arquitectura (ing. civil)	Arq. Raúl E. Fitte.
Análisis matemático 1º	Ing. Juan Blaquier.
Análisis matemático (arq. y quim.) ..	Ing. Jorge W. Dobranich.
Análisis matemático 2º	Ing. Emilio Rebuerto.
Análisis biológicos	Dr. Ventura Morera.
Análisis matemático 3º	Dr. Julio Rey Pastor.
Botánica general	Dr. Cristóbal M. Hicken.
Botánica especial	Dr. Cristóbal M. Hicken.
Caminos	Ing. Juan A. Briano.
Cálculo de las construcciones, 1º	Arq. Eugenio Giralt.
Cálculo de las construcciones, 2º	Ing. Benno J. Schnack.
Construcciones de albañilería y hormi- gón armado	Ing. Julio R. Castiñeiras.
Composición decorativa	Arq. Hugo Garbarini.
Construcciones, 1º	Ing. Alfredo Galtero.
Construcciones, 2º	Ing. Antonio Escudero.
Construcciones, 3º	Ing. Iellio Chioeci.
Construcciones metálicas y de madera..	
Construcción de edificios	
Dibujo lineal	Ing. Alfredo Oliveri.
Dibujo lineal	Arq. Ricardo J. Martí.
Dibujo de lavado de planos	
Dibujo de ornato	Don Carlos P. Ripamonte.
Dibujo de figura	Don Ceferino Carnaccini.
Dibujo de arquitectura	Arq. Raúl J. Alvarez.
Dibujo técnico	Ing. Eduardo Volpatti.
Dibujo natural	Don Cándido Villalobos.
Estática gráfica	Ing. Juan Darquier.
Electrotécnica	Ing. Guillermo E. Cock.
Economía y legislación	Ing. Manuel F. Castello.
Física, 2º, y 3º (doct. quim.)	Ing. José A. Medina.
Física, 1º. (doct. quim.)	Dr. Teófilo Isnardi.
Fisicoquímica	
Física aplicada, 1º	Ing. Francisco A. Mermoz.
Física aplicada, 2º	Ing. Juan P. Batana.
Ferrocarriles	Ing. Arturo Acevedo.

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

15

Física 3°. (ing. ind.)	Ing. Germán Niebuhr.
Geometría descriptiva (ing. civil)	Ing. Antonio Rebuerto.
Geometría analítica y proyectiva	Ing. Justo Pascali.
Geometría métrica	Ing. Manuel Guitarte.
Geometría métrica (arq. quím.)	Ing. Jorge W. Dobranich.
Geodesia	
Geometría descriptiva (arq.)	Arq. Alberto M. Coni Molina.
Geometría superior	Dr. Julio Rey Pastor.
Geografía económica y fuentes de riqueza nacional	
Geología y paleontología	Ing. Emilio Rebuerto.
Hidráulica general	Dr. Juan Keidel.
Hidráulica teórica y aplicada	Ing. Guillermo Céspedes.
Hidráulica aplicada	Ing. Guillermo Céspedes.
Historia de la arquitectura, 1°.	Ing. Rodolfo E. Ballester.
Historia de la arquitectura, 2°.	Arq. Carlos E. Becker.
Introducción a la química	Ing. Arturo Prins.
Industrias de elaboración	Dr. Víctor J. Bernaola.
Industrias extractivas	Ing. Francisco A. Mernoz.
Industrias químicas	Ing. Juan L. Albertoni.
Industrias petrolíferas	Ing. Rómulo Bianchedi.
Mecánica	Ing. Benjamín Schang.
Mineralogía, geología y yacimientos mineros	Ing. José A. Medina.
Mineralogía y geología	Dr. Franco Pastore.
Mineralogía y petrografía	Ing. Enrique Hermitte.
Modelado	Dr. Franco Pastore.
Microbiología	Don Torcato Tasso.
Materiales de construcción	Dr. Alfredo Sordelli.
Máquinas (ing. civil)	Ing. Eugenio Sarrahyrouse.
Máquinas (ing. ind.)	
Mecanismos	Ing. Emilio Mallol.
Puertos y canales	
Proyectos, dirección de obras, legislación	
Perspectiva y sombras	Arq. Alberto M. Coni Molina.
Química tecnológica y analítica	Dr. Atilio A. Bado.
Química analítica (ing. ind.)	Dr. Atilio A. Bado.
Química analítica cualitativa	Dr. Angel Sabatini.
Química analítica cuantitativa	Dr. Jacinto T. Raffo.
Química orgánica (ing. ind. y ciencias naturales)	Dr. Julio J. Gatti.
Química orgánica 2°. (doct. quím.)	Dr. Luis C. Guglielmelli.
Química orgánica 1°. (doct. quím.)	Dr. Enrique V. Zappi.
Química biológica	Dr. Alfredo Sordelli.
Química industrial, 1er. curso	
Química inorgánica	
Resistencia de materiales	Ing. Antonio Escudero.

16

FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES

Topografía	Ing. Adolfo Pigretti.
Topografía y materiales de construcción	Ing. Carlos Posadas.
Termodinámica y tecnología del calor	Ing. Julio R. Castiñeiras.
Teoría de la elasticidad	Ing. Enrique Butty.
Teoría de la arquitectura	Arq. Ezequiel M. Real de Azúa.
Toxicología y química legal	Dr. Jorge Magnin.
Zoología especial	
Zoología general	Dr. Juan Nielsen.

Director de los talleres de arquitectura, arquitecto René Karman. Profesor contratado (curso especial de electrotécnica), ingeniero Gastón Wunenburger.

Profesores suplentes

Arquitectura (ing. civil)	Arq. Oscar González.
Arquitectura (ing. civil)	Arq. Valentín Brodsky.
Arquitectura (arq.)	Arq. Raúl J. Alvarez.
Arquitectura (arq.)	Arq. Angel Pascual.
Análisis matemático 1°.	Ing. Raúl E. Dubecq.
Análisis matemático 2°.	Ing. Manuel Guitarte.
Análisis matemático 3°.	Ing. Juan Blaquier.
Análisis matemático 3°.	Ing. Delfín Rabinovich.
Análisis biológicos	Dr. Rogelio Trelles.
Botánica	Don Augusto Scala.
Bromatología y análisis industriales	Dr. Reinaldo Vanossi.
Caminos	Ing. Adolfo Farengo.
Caminos	Ing. Rodolfo Santángelo.
Cálculo de las construcciones, 1°.	
Cálculo de las construcciones, 2°.	Ing. Arnaldo Fumagalli.
Cálculo de las construcciones, 3°.	Ing. Enrique Manzanares.
Composición decorativa	Don Alberto M. Rossi.
Construcciones, 1°.	Ing. Nicolás Bessio Moreno.
Construcciones, 1°.	Ing. Alejandro S. Pagliere.
Construcciones, 2°.	Ing. Alfredo Galtero.
Construcciones, 2°.	Ing. Ludovico Ivanisovich.
Construcciones, 3°.	Ing. Belisario Alvarez de Toledo.
Construcción de edificios	Ing. David Quayat.
Construcciones metálicas y de madera	Ing. Antonio Rebuerto.
Dibujo lineal	Ing. Angel E. Ibarra García.
Dibujo lineal	Arq. Mariano R. Belgrano.
Dibujo de ornato	Don Cándido Villalobos.
Dibujo de figura	Don Carlos P. Ripamonte.
Estática gráfica	Ing. Raúl A. Sortini.
Electrotécnica	Ing. Germán Niebuhr.
Electrotécnica	Don Juan N. Hubert.
Economía y legislación	Dr. Mauricio Grefier.

Plata (electrolisis)	Ing. Vicente Adán Ruiz.
Plata (electrolisis)	Dr. Ramón S. Luyarín.
Platocapilares	Dr. Germán P. P. Nanda.
Platocapilares	Dr. Raúl Wernicke.
Plata aplicada, P.	Ing. José S. Fernández.
Plata aplicada, P.	Ing. Eduardo L. Rito.
Plata P. (ing. ind.)	Ing. Adolfo García.
Geometría descriptiva (ing.)	Ing. Juan Pineda.
Geometría descriptiva (ing.)	Ing. Eugenio Oluchi.
Geometría métrica y topografía	Ing. Juan C. Bunge.
Geometría descriptiva (ing.)	Ing. T. Raúl Christensen.
Geografía económica y fuentes de ri-	Dr. Mauricio Goffin.
geos	
Geografía económica y fuentes de ri-	Ing. Leonor Sagrado Paredes.
geos	Dr. Juan Raúl Nigam.
Geografía física y biológica	Dr. María Paula Jara.
Geología y paleontología	Ing. Roberto S. Bultrón.
Hidrología general	Ing. Humberto García.
Hidrología aplicada	Ing. Eugenio Alvarado.
Hidrología teórica y aplicada	Ing. Pedro Rosalí Salas.
Historia de la arquitectura, P.	Arq. Alejandro E. May.
Historia de la arquitectura, P.	Arq. Héctor González.
Historia de la arquitectura, P.	Arq. Raúl E. Pina.
Historia de la arquitectura, P.	Arq. Carlos E. Rojas.
Industria de alimentos	Ing. Guillermo A. Villanueva.
Industria química	Ing. Alfredo Nolasco.
Introducción a la química	Ing. Alfredo S. Chelón.
Medicina	Ing. Delfín Bultrón.
Medicina	Dr. Félix Pardo de Távora.
Medicina	Dr. Víctor J. García.
Medicina	Dr. Bartolomé Torres.
Materiales de construcción	Ing. Cipriano Perdomo.
Materiales de construcción	Ing. Carlos Pineda.
Microbiología	Dr. Armando F. Quintana.
Misoplasma (ing. civil)	Ing. Emilio Roldán.
Misoplasma (ing. civil + ing. ind.)	Ing. Pedro Torres Bustamante.
Puentes y canales	Ing. Sebastián Chigüenza.
Proyectos, dirección de obra, legislación	Ing. Isidro Chirri.
Proyectos, dirección de obra, legislación	Ing. Dr. Manuel P. García.
Prospección y minas	Arq. T. Raúl Christensen.
Química analítica y operacional, P.	Dr. Tomás J. Ruiz.
Química analítica cualitativa	Dr. Eduardo M. García.
Química analítica cuantitativa	Dr. Yelina Ugarte.
Química analítica cuantitativa	Dr. Ricardo Gudi.
Química analítica cuantitativa	Dr. Pedro Miranda.

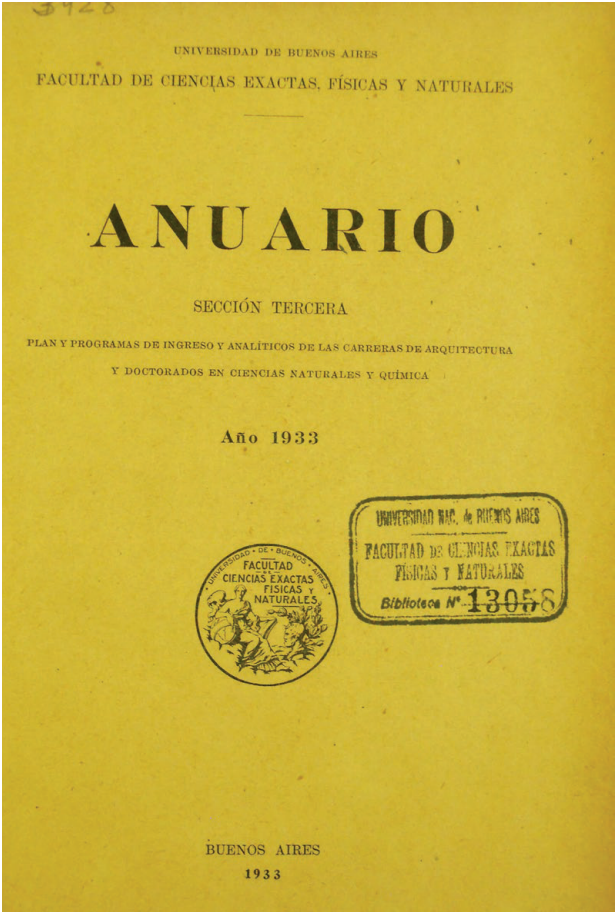
Plan de la carrera de Ingeniería Civil

PLANES DE ESTUDIO			
PARA INGENIERIA CIVIL			
Aprobado por el Consejo directivo en 14 de octubre de 1919 y modificado en 15 de marzo de 1923 y 24 de agosto de 1926			
Primer año		Horas semanales	
		Teóricas	Prácticas Totales
Geometría métrica	3	2	5
Análisis matemático (1er. curso)	3	2	5
Geometría analítica y proyectiva	4	3	7
Química tecnológica y analítica	3	3	6
Dibujo lineal	—	6	6
	13	16	29
Segundo año			
Análisis matemático (2º. curso)	3	1	4
Geometría descriptiva	3	2	5
Física aplicada (1er. curso)	3	2	5
Mineralogía y geología	3	1	4
Estática gráfica	3	3	6
Dibujo técnico y de lavado de planos	—	6	6
Construcción de edificios	3	1	4
	18	16	34
Tercer año			
Análisis matemático (3er. curso)	3	2	5
Topografía	3	3	6
Física aplicada (2º. curso)	3	2	5
Materiales de construcción	3	3	6
Arquitectura	1	5	6
Resistencia de materiales	3	3	6
	16	18	34

20 FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES			
Cuarto año		Horas semanales	
		Teóricas	Prácticas Totales
Mecánica	3	3	6
Termodinámica y tecnología del calor	3	3	6
Geodesia	3	3	6
Caminos	3	3	6
Teoría de la elasticidad	3	3	6
	15	15	30
Quinto año			
Electrotécnica	3	3	6
Mecanismos	3	3	6
Construcciones de albañilería y hormigón armado	3	3	6
Ferrocarriles	3	3	6
Hidráulica general	3	3	6
	15	15	30
Sexto año			
Hidráulica aplicada	3	3	6
Puertos y canales	3	3	6
Máquinas	3	3	6
Construcciones metálicas y de madera	3	3	6
Proyectos y dirección de obras. Legislación	3	3	6
	15	15	30
PARA INGENIERIA INDUSTRIAL			
Art. 1º.—Reformase el plan de estudios de la carrera de ingeniería industrial en la forma siguiente :			
Primer año		Horas semanales	
		Teóricas	Prácticas Totales
Geometría métrica (ing. civ.)	3	2	5
Análisis matemático, primer curso (ing. civil)	3	2	5
Geometría analítica y proyectiva (ing. civil)	4	3	7
Química inorgánica (doct. quim.)	3	3	6
Dibujo técnico (ing. ind.)	—	6	6
	13	16	29
Segundo año			
Análisis matemático, segundo curso (ing. civ.)	3	1	4
Geometría descriptiva (ing. civ.)	3	2	5
Física aplicada, primer curso (ing. civ.)	3	2	5

34 FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES			
		Horas semanales	
		Teóricas	Prácticas Totales
66. Historia de la arquitectura (2º. curso)	3	—	3
67. Composición decorativa (1er. curso)	—	6	6
	9	35	44
Quinto año			
68. Arquitectura (4º. curso)	—	24	24
69. Construcciones (3er. curso) : obras complementarias, con cálculos, detalles y proyectos	3	3	6
65. Teoría de la arquitectura (2º. curso) : edificios de enseñanza, tráfico, asistencia, etc.	3	—	3
70. Composición decorativa (2º. curso)	—	6	6
33. Proyectos y dirección de obras. Legislación ...	3	3	6
	9	36	45
PARA AGRIMENSOR			
Aprobado por el Consejo directivo en 28 de diciembre de 1917 y modificado en 8 de junio de 1926			
Primer año		Horas semanales	
		Teóricas	Prácticas Totales
1. Geometría métrica	3	2	5
2. Análisis matemático (1er. curso)	3	2	5
4. Química tecnológica y analítica	3	3	6
8. Física aplicada (1er. curso)	3	2	5
5. Dibujo lineal	—	6	6
	12	15	27
Segundo año			
6. Análisis matemático (2º. curso)	3	1	4
3. Geometría analítica y proyectiva	4	3	7
14. Topografía	3	3	6
11. Dibujo topográfico	—	6	6
	10	13	23
Tercer año			
22. Caminos	3	2	5
21. Geodesia	3	3	6
9. Mineralogía y geología	3	2	5
— Agrimensura legal y nociones de agrotimesia ..	3	—	3
	12	7	19

Plan de la carrera de Arquitectura



PLANES DE ESTUDIO

PARA ARQUITECTURA

Aprobado en sesión de 11 de diciembre de 1928

El Consejo directivo

RESUELVE:

Art. 1º — Modifícase el plan de estudios de Arquitectura en la siguiente forma:

Primer año

	Horas semanales		
	Teóricas	Prácticas	Totales
Arquitectura (1er. curso)	—	18	18
Análisis matemático (curso especial)	3	2	5
Geometría métrica y topográfica	3	2	5
Geometría descriptiva y estereotomía	3	3	6
Dibujo de ornato	—	6	6
	9	31	40

Segundo año

Arquitectura (2º curso)	—	16	16
Perspectiva y sombras	3	3	6
Dibujo de figura (1er. curso)	—	6	6
Teoría de la arquitectura (1er. curso)	3	—	3
Cálculo de las construcciones	3	3	6
Materiales de construcción (curso especial)	3	2	5
	12	30	42

Tercer año

Arquitectura (3er. curso)	—	20	20
Historia de la arquitectura (1er. curso)	3	—	3
Construcciones, 1er. curso (hierro, madera, mixtas, con cálculo de estabilidad, detalles y proyectos)	3	3	6
Dibujo de figura (2º curso)	—	6	6
Teoría de la arquitectura (2º curso)	3	—	3
Urbanismo	3	2	5
	12	31	43

4 FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES

Cuarto año

	Horas semanales		
	Teóricas	Prácticas	Totales
Arquitectura (4º curso)	—	22	22
Construcciones, 2º curso (albañilería, hormigón armado, con cálculo de estabilidad, detalles y proyectos)	3	3	6
Historia de la arquitectura (2º curso)	3	—	3
Composición decorativa (1er. curso)	—	6	6
Modelado	—	5	5
	6	36	42

Quinto año

Arquitectura (5º curso)	—	24	24
Composición decorativa (2º curso)	—	6	6
Construcciones, 3er. curso (obras complementarias, con cálculos, detalles y proyectos)	3	3	6
Dirección de obras	3	3	6
	6	36	42

Art. 2º — El presente plan de estudios regirá para los alumnos que ingresen a la carrera de Arquitectura en el año 1929.

PARA EL DOCTORADO EN CIENCIAS NATURALES

Aprobado en sesión de 11 de diciembre de 1928

El Consejo directivo

ORDENA:

Art. 1º — Para la carrera del doctorado en Ciencias naturales regirá el siguiente plan de estudios:

Primer año

	Horas semanales		
	Teóricas	Prácticas	Totales
Zoología general (estructura y funciones)	3	3	6
Botánica (morfología general y comparada. Fanerógamas angiospermas)	3	3	6
Química (general e inorgánica)	3	3	6
Matemáticas	3	3	6
Dibujo	—	6	6
	12	18	30

Entrevistas



Helvidia Toscano de Saal (Pampa), Claudio Williams y Jacobo Saal (Jaco) en casa de los Saal. Tigre, 21 de octubre de 2010. Fotografía: Luis Müller.

Entrevista a Helvidia Toscano de Saal (Pampa) y Jacobo Saal - Tigre, 21 de octubre de 2010.

Luis Müller, Claudio Williams y Silvana Codina

CW- Pampita ¿vos estudiaste en San Juan?

HT- No, estudié en Córdoba

JS- Nosotros dimos clases en San Juan.

HT- Cuando empezamos a trabajar con Amancio, Bonet ya se iba. Bonet tenía esas sombrillitas,⁶⁰⁰ que las sigue haciendo un alumno de Amancio, Joselevich, que insiste en el Bonet, por facilidad de construcción, para hacer una comunicación protegiendo de las inclemencias del tiempo.

Cuando vinimos, estaba Bonet, estaba Amancio Williams y Kurchan, y fuimos a verlos a todos. Amancio dijo que si queríamos trabajar íbamos a ganar muy poquito, pero nos recibía como la segunda etapa de

la facultad. Lapadula nos dijo: "Arquitectos, después de la facultad tienen que estar seis años con gente de gran nivel", y acá sólo hay tres arquitectos que pertenecían al conjunto de la Carta de Atenas. Y era como estar asociados..., nos fuimos y nos tomó Amancio, que estaba haciendo los hospitales. Esa es la historia de cómo llegamos a Amancio, por la voluntad de seguir estudiando.

SC- ¿Cuántos años estuvieron con Amancio?

HT- Y... siete, ocho años, pero seguíamos con él... aunque no estuviéramos fijos seguíamos...

LM- ¿En qué año empezaron?

HT- Nos recibimos a los veinticuatro.

JS- Con Amancio en el 51 entró ella y en el 52 entré yo.

HT- Estuvimos ahí y después nos fuimos a San Juan a dar clases y lo primero que hicimos en las aulas fue trazar las bóvedas, y eran tan egoístas en San Juan, tan celosos... pero había un gran escultor, que era profesor de plástica, que se interesó en Amancio, vive todavía, José Carrieri, tuvo muchos premios en el mundo... Después hicimos muchas escuelas, pero nunca salimos de los compromisos que tomamos con la Carta de Atenas, y con Amancio, no...

CW- ¿Quién es el que sostiene la estructura en esta foto, sos vos Jaco?⁶⁰¹

JS- No, Murias se llamaba, era un ayudante del instituto de ensayo de materiales.

CW- Porque vos hiciste el cálculo estructural original de las bóvedas, ¿no?

JS- No, no... el ingeniero Pizzetti...

CW- ¿Pero vos no habías hecho el primer cálculo?

HT- No, él lo revisó y Amancio y él encontraron los errores que el ingeniero Pizzetti había cometido.

CW- Porque yo siempre me acuerdo que Papá siempre contaba que vos habías diseñado unos refuerzos, no sé si en las esquinas...

HT- Sí, sí. Ellos ensayaban juntos y hablaban de la es-

[600]. Refiere a las estructuras de cubierta del sistema BGB.

[601]. Refiere a la fotografía que aparece en Nueva Visión.

estructura, lo que pasa que Amancio era muy generoso y fomentaba la creatividad, que salía como a chorros... y él siempre decía “esto lo hizo Jaco o esto lo hizo Pampa...”

JS- Un detalle es que se hicieron modelos de hormigón en escala. Cuando controlábamos el funcionamiento, había sectores que trabajaban normal, es decir que trabajaban a la compresión, y no podía ser, tenía que trabajar todo a tracción. Entonces se modificó. Primero la diagonal, tenía una altura de 1,83 m con respecto a la base y la transversal 1,40. Se modificaron las alturas, se modificó la forma y dio 2,26 m de altura, siempre medidas del Modulor, y a partir de ahí anduvo todo bien. Amancio protestaba por los refuerzos, decía “el huevo no tiene refuerzos en ningún lado”.

HT- Y nos vinieron a ver... Nervi vino al estudio... y Torroja también... a Nervi me tocó atenderlo a mí y explicarle todo... estaba tan encantado con la obra de Amancio...

LM- ¿Cómo fue que lo fueron produciendo por ensayos de prueba y error, con modelos y cargas?

JS- Te explico. En el modelo en escala todo anda bien menos el peso, porque en la reducción el peso no corresponde, entonces había que previamente cargar la bóveda con el peso adicional para que correspondiera a la proporción, y después se ponían deflectómetros y extensímetros para verificar si comprimía o trabajaba a la tracción. Y en base a eso íbamos cargando la bóveda con bolsitas de un kilo uniformemente, hasta que efectivamente la carga era suficiente y verificábamos que las cosas trabajaran normalmente.

LM- Porque no estaba desarrollado en ese tiempo el cálculo para superficies parabólicas ¿no?

JS- ¿Te gusta esta foto?⁶⁰² soy yo sosteniendo la bóveda (risas...)

HT- Pero la primera maqueta la hicimos dos mujeres, Nélida Fedullo y yo. Nélida era una plástica muy buena

que ahora está en París.

LM- ¿De qué material la fabricaron?

HT- Con hormigón...

CW- Hicieron el modelo en escala con hormigón y también con la armadura, una armadura de alambre

JS- Se calibraba el alambre para que correspondiera con los hierros que se iban a colocar.

HT- Hicimos todo un plano con alambres con la altura que correspondía y ahí hicimos el molde, y venía el director del instituto de ensayo de materiales...

JS- Ingeniero Juncos...

HT- ... y decía “nunca a la primera vez... por lo menos tres veces...”, y con Nélida nos mirábamos, Nélida era una pintora más loca... inteligente, pero loca, loca... vino Amancio y vio ya preparado todo con las cotas, con los alambres que los cortábamos, enderezábamos, les hacíamos la puntita, y vio todo y se quedó tranquilo Amancio. Nos dio fuerza... pudimos contratar dos chicos de ahí que nos ayudaron a hacer el molde, y cuando estuvo el molde, ya empezaron a salir las fórmulas.

SC- Nosotros en Santa Fe, para hacer las trece bóvedas hicimos un molde de plástico reforzado con fibra de vidrio (como encofrado para el colado del hormigón) y tuvimos que hacer varias correcciones, los primeros no salieron bien. Es interesante porque ahora quedan y tenemos que ver qué destino darles, los vamos a guardar a los moldes.

LM- Hablamos con Mario (Corea) que estaría bueno ir haciendo algunas bóvedas más marcando el camino hasta La Redonda,⁶⁰³ como estaciones...

SC- Pampita, son trece bóvedas... que van a tener un uso

HV- ... ¿y qué camino marcan?

SC- Marcan la unión de dos edificios. Un viejo moli-

[602]. Refiere a la fotografía de un brazo en alto sosteniendo la parrilla estructural del modelo de la bóveda cáscara.

[603]. Se refiere a La Redonda. Arte y vida cotidiana, un edificio ferroviario recuperado que integra el sistema de dispositivos culturales junto con El Molino, Fábrica Cultural. Ambos se encuentran a una distancia relativamente próxima (aproximadamente dos km) unidos por la antigua traza de las vías férreas.

no harinero y otra parte de ese mismo molino que va a ser una fábrica cultural. En el medio de estas dos construcciones, que tienen modificaciones sucesivas de diferentes épocas, es un espacio bastante rico para una actividad cultural, había un paraboloide que se retiró y ahí pusimos las bóvedas que, la verdad, parecía que estaban esperando esa escala.

CW- Es una franja de unos 100 m de largo por 30 de ancho.

LM- Se arma una plaza semicubierta...

CW- Dos tercios de esa franja están cubiertos por las bóvedas...

JS- ¿Qué dimensiones tienen?

CW / SC- Tienen once por once...

SC- Y están puestas en sentido diagonal al bulevar, y la proa de una de ellas avanza bastante sobre la vereda.

CW- Es muy lindo el resultado, parece como si las hubiera hecho Papá, están hechas con una fidelidad absoluta.

HT- Conversando pasan cosas no? Lo que yo les quería contar de Tata⁶⁰⁴ es algo que siempre nos decía, porque con nosotros era muy franco, con Delfina, que estaba siempre alerta porque si no las fantasías se desbordaban... él decía, esto, son palabras de Amancio que a mí se me entraron en el alma: "hay que construir, por lo menos, como mínimo, para doscientos años". Eso no me lo puedo olvidar, él lo repetía eso, constantemente, que la arquitectura era algo muy importante para el hombre. Decía: las catedrales góticas cuánto tiempo tienen... y los grandes templos que se han descubierto ahora, en la maleza... que fueron los Gazzaneo a India, que vieron como los desenterraron y están perfectos. Entonces, eso, Amancio, la calidad... además de la creación la calidad constructiva, para él, era importantísimo. Mar del Plata, por más maltratada que está, resistió...

CW- El hormigón está impecable

HT- El hormigón y la forma...

LM- ¿Cómo funcionaba el equipo de trabajo?

HT- Como en familia. Comíamos allí...

CW- Esto... ¿en Carlos Pellegrini o ya estaban en Loreto?

HT- En Carlos Pellegrini estuvimos mucho tiempo, como cuatro años, y en Loreto dos años,⁶⁰⁵ y ahí el pobre ya no tenía un centavo y entonces nos ofrecieron ir a... Pando nos ofreció ir a San Juan a trabajar. Ah, y nos dijo Amancio: "el que no se afiliaba..."

JS- Una época difícil para él también, porque había la obligación de afiliarse al partido y si no...

HT- Y van a venir acá y ¿qué van a hacer, se van a afiliar?. No, vamos a pedir limosna pero afiliarnos, no, para nada. Entonces nos fuimos a San Juan, tengo todos los trabajos que hicimos con los chicos en San Juan. Amancio salió así (gesto de desagrado)... que eran horribles las cosas que enseñaban, fuera de la plástica, que la tenía Carrieri. Una cosa cerrada.

JS- Hacía diez años que funcionaba la facultad de arquitectura y había un recibido.

HT- Y nosotros estuvimos dos años y medio y se recibieron dieciséis chicos, y se vinieron todos con nosotros a Buenos Aires. Y ahí, nosotros, enseguida ¿adónde fuimos? a lo de Amancio y Delfina. Ahí llevamos todos los pichoncitos. Y ahí siguió otra etapa del estudio. Después seguíamos viéndonos siempre con Amancio...

CW- Ahora... de estos hospitales se documentaron completas las obras, ¿no? para poder licitarlas.

HT- Amancio lo primero que nos dijo es que no se podían hacer sobreelevados, que le habían dicho ¿cómo era el ministro?

LM- Carrillo

HT- Carrillo les exigía que se hicieran en el suelo. Por problema de costos y por problemas del enfermo, la camilla... pero... nosotros con Jaco pensábamos que un sobreelevado como el que hizo Mies van der Rohe en la casita del bosque de un metro cuarenta...

LM- La Farnsworth

HT- Sí, con una rampita para una camilla, no pasa nada.

[604]. Se refiere a Amancio Williams.

[605]. Refiere a las direcciones del estudio de Amancio Williams, Loreto corresponde a la que fuera la casa paterna.

Y abajo poner todo lo que es servicios, porque en un hospital cambian los sistemas, entonces estar rompiendo las paredes... entonces que toda la parte eléctrica y demás que surja por abajo para el mantenimiento. Y no sé si las bóvedas llegan hasta abajo, también andaría, porque hay muchas bóvedas que están en la parte de hábitat. Ahí creo que no sería un problema.

LM- Yo he visto que tenían láminas tramadas con un cuadriculado de grillas con módulos de 9x9 m, 11x11 m, 13x13 m... ¿cómo trabajaban, tenían la modulación de la grilla e iban viendo cómo coincidía con el plano?

HT- Sí, todas las medidas son de Le Corbusier.

SC- ¿El Modulor?

CW- Sí, Papá adoptó el Modulor e incluso tenía unas reglitas...

HT- Amancio nunca, nunca dejó de hablar del Modulor... 1,33... 86

CW- 2,26... y tenía unas reglitas ¿te acordás?

JS- Sí, claro

CW- Escritas a máquina en color rojo, con la doble escala

HT- Después todo lo que seguimos haciendo... todo Modulor... 1,13 ... 86...

CW- Y son medidas que... la verdad que en el resultado son muy armónicas, vos te podías manejar con eso como una receta y salía siempre bien

HT- Sí, era el tobillo, la rodilla de un hombre de 1,83. Lo tenemos ahí, la figura grande de Le Corbusier y en el estudio se hacía todo con Modulor. Todo, todo, todo...

SC- Nosotros el Cemafe lo hicimos con Modulor⁶⁰⁶

CW- Ellos han hecho un hospital muy bueno en Rosario,⁶⁰⁷ que es el hospital de emergencias, que es

la última gran obra de arquitectura hospitalaria hecha en los últimos cuarenta años en Argentina

SC- Les voy a mandar un libro que hicimos sobre el hospital, para que lo vean

CW- Ellos han impulsado un montón de obras en Santa Fe todas muy bien hechas

SC- Entre las que está esta con las bóvedas de Amancio, en la parte de Cultura...

CW- La verdad es que uno respira calidad cuando va a esas obras porque, por ejemplo las escuelas técnicas..., yo es la primera vez que veo escuelas con columnas y losas sin vigas, porque en la Argentina todo el mundo sigue pensando en las columnas y en las mochetas... y vos vas acá y encontrás todas esas losas sin vigas, planas perfectamente y con sus columnas redondas que las sostienen y la verdad ...

SC- Con las paredes que no terminan de tocar, siempre hay un vidrio entre medio, entonces el techo da una situación de libertad pero acotada por los muros. El chico siente una sensación de libertad y de fluidez pero también de contención, que con lo que tiene que ver la escuela, las dos cosas... por un lado contener y modelar y formar, pero por otro lado ampliar el horizonte de los que van a estudiar... no sé si todo eso después incide, pero yo creo que incide, que promueve conductas

JS- También depende mucho del personal, que ayude

SC- Es que si no está, es imposible que el personal ayude, en cambio si está... yo creo que la reserva que hay hoy en la sociedad está en las escuelas

HT- Nomás el hecho de juntar a los niños es un hecho positivo, ellos por lo menos hasta los diez años exigen verdad.

CW- Y Bonet ¿qué grado de intervención tuvo en esto?

HT- Eran muy compañeros, tuvieron un buen encuentro, pero, Bonet, yo he visitado obras de él en el Uruguay, muy buenas, pero Bonet era catalán y era más materialista que Amancio. Amancio se largaba... y Bonet quería construir, pero en plástica los dos se entendían.

LM- Entonces, ese sistema invertido que apareció en-

[606]. Refiere al Centro de Enfermedades Médicas Ambulatorias de Santa Fe realizado por el Gobierno de la Provincia de Santa Fe (inaugurado en 2018).

[607]. Refiere al Hospital Clemente Álvarez realizado por el Gobierno de la Provincia de Santa Fe (inaugurado en 2006).

tre las láminas de los hospitales de Corrientes ¿cómo viene a parar allí entre las láminas de Amancio, trabajaban en el mismo taller?

CW- Bueno, el participó de estos proyectos

JS- En el comienzo trabajaron juntos

HT- Se apreciaban mucho... y otro que trabajó con Amancio fue Le Corbusier, que vino a hacer la casita de La Plata, yo fui sobrestante...

SC- ¿Fuiste sobrestante de la Curutchet?

HT- Sí, pero vos sabés que al final, pobre Amancio, este Curutchet, empezó a querer, él y la señora... los baños... cerrarlos, los baños eran abiertos

CW- Bueno... en eso tenían razón... (risas)

HT- No... no, no.

CW- Y finalmente lo cerraron

HT- Pero podrían haber puesto vidrio...

JS- Es conservador

CW- Esa casa la verdad que es una casa... a mí me parece una casa fantástica. El lugar más lindo de esa casa es la terraza, sobre la plaza, a la altura de los árboles, con esa doble altura, uno se siente ahí en una situación muy protegido...

HT- Pero es el aprovechamiento de poder estirar, porque es un lotecito muy chiquito. Poder estirar el espacio. Una casa entre medianeras es una condenada... y él se las arregló.

JS- Ni se notan las medianeras

- [Comentarios sobre la película "El hombre de al lado"]

HT- La casa se escapa...

CW- Esa casa funcionalmente es muy buena y toda su espacialidad es fantástica, y toda la forma en que se circula y la funcionalidad de todo lo que es la parte de servicios (que yo creo que todo eso es mérito de Papá) es bárbaro, por ejemplo ese sistema que tiene la caldera con los caños y las serpentinas...

HT- Pero si Le Corbusier le hizo tres croquisitos, y todos los planos de obra se hicieron en lo de Amancio

CW- Pero la funcionalidad de la parte de habitar, dormitorios y todo eso, a mí no me...

HT- No, pero es que eran otros... lo que se hizo en el estudio fue otra cosa, querido, era muy muy bueno... eran planos de este tamaño...

CW- Sí, sí, están en el estudio y los hemos fotografiado a todos, hay un arquitecto argentino que está haciendo una tesis en España, que ya la hizo y ahora la van a publicar. Se llama Daniel Merro, hizo un trabajo muy bueno que se llama "El autor y el intérprete", él lo que estudió qué es lo que produjo Le Corbusier y qué es lo que produjo Papá a partir de lo que había mandado Le Corbusier, que en realidad no era más que un set de planos en 1:50 con todo lo que puede tener eso.

HT- La honestidad de Amancio era tremenda porque le mandaba todo, y Le Corbusier era medio... loco, no? se hartaba... tenía tal fe en Amancio, que ya está le decía, que la hiciera él, pero no, Amancio cada cosa se la consultaba

CW- Es muy interesante

SC- ¿Y cómo la mandaban?

HT- Por correo...

CW- Porque además Le Corbusier a la estructura de esa casa no la estudió y la que insinuaban los planos era muy fea, porque eran columnas con vigas y Papá estudió este sistema de las vigas invertidas, escondidas en el contrapiso... el aporte de Papá para esa casa es muy importante

HT- La idea de Le Corbusier él la refinó.

CW- Sí, sí. La refinó.

HT- Él tomaba cualquier cosa y la refinaba.

LM- Hablando de refinamiento... dentro de los planos borradores que hemos visto de las bóvedas hay unas primeras que se ve que las secciones eran gruesas ¿cómo fueron afilando sucesivamente esos perfiles y cuanto tiempo llevó ese proceso?

HT- Nunca hubo tiempo...

LM- Perfeccionar y perfeccionar...

CW- Todo era perfectible

HT- El no tuvo nunca el factor tiempo, y se sacrificaba, eh...

SC- ¿Por ejemplo?

HT- Se levantaba muy temprano, venía, hablábamos, salía, volvía a lo que estaba haciendo, venía de nuevo, incansable... hasta que se daba

LM- ¿Hugo alguna explicación de porqué esos hospitales no se construyeron?

HT- Sí, porque a Carrillo lo sacaron y él tenía esa especie de padrino...

LM- ¿Pero Carrillo aprobaba este proyecto?

HT- Sí, sí... el proyecto y todo lo del estudio

SC- ¿Vos lo conociste a Carrillo?

HT- Creo que una o dos veces vino. Lo teníamos como... (claro que éramos muy jóvenes) lo teníamos como que él tenía la llave, no?

CW- El que lo conectó a Papá con Carrillo fue Gabriel, el hermano de Mamá, porque Gabriel Gálvez, que después fue diplomático pero primero fue abogado, trabajó unos años como abogado del Ministerio de Salud Pública, en ese entonces, y él fue el que lo conectó a Papá con Carrillo.

HT- Era buen tipo Carrillo

SC- Ahora también... qué apertura la de Carrillo, porque él venía de otra historia de hospitales, hospitales de techos de teja, con otra...

HT- Sí, él era... al final todos los que estábamos en el estudio cuando venía Carrillo dependíamos de él. Por eso los más jóvenes lo mirábamos entre miedo y...

SC- Respeto...

HT- No..., que no le tocara a Amancio las obras, no...

LM- Pero hubo de todo en esa gestión, porque en Corrientes construyeron una maternidad y un hospital con proyecto de Mario Roberto Álvarez.

CW- Álvarez se avino a hacer cualquier cosa. Cuando los árabes hicieron la mezquita si bien el proyecto fue de los árabes tuvo la dirección de obra local la hizo Álvarez. Yo te voy a contar una historia, cuando los mormones quisieron construir en Argentina lo que después construyeron camino a Ezeiza, un gran templo mormón que construyeron en los años 80, un edificio enorme. Estos mormones tenían un proyecto típico mormón,

horroroso, con tejas blancas, que era un espanto, realmente un espanto, y entonces aparecieron en el estudio porque en EEUU les habían dicho que tenían que contratar a Amancio Williams para hacer la dirección de obra local, y vinieron con este proyecto, y Papá les dijo que no, de ninguna manera, que él no iba a participar de ese proyecto, que si ellos querían él les hacía un proyecto. Eran en esa época 150.000 dólares de honorarios, y él renunció porque lo que le pedían era dirigir la obra con los techitos de tejas blancas que realmente era un espanto. Y no quisieron saber nada con cambiar el proyecto porque la colectividad mormona tiene una especie de arquitectura institucional que es ésta. Ahora, Mario Roberto Álvarez cuando tuvieron que hacer la mezquita, que es una porquería que nos hicieron ahí en el bosque de Palermo, él fue y puso su nombre y cobró sus honorarios por hacer la dirección de obra local. Y es una porquería bastante parecida a la de los mormones.

HT- Claro, es comerciante.

LM- Una pregunta... el sistema de construcción de esos hospitales ¿cómo estaba pensado, con bloques? me pareció ver por allí unos planos con bloques de cemento.

CW- ¿Vos te acordás Jaco de eso, si era mampostería?

JS- No, para nada

HT- Lo único que yo recuerdo es que no quería azulejos Amancio, y ponía pintura "apomizada", una pintura que tenía plomo.

CW- No se sabía todavía que el plomo era contaminante...

HT- Bueno, no sé, era una pintura aprobada, para no tener el azulejo con juntas...

LM- Porque eso yo siempre lo imaginaba que esos hospitales perfectamente podrían haber sido prefabricados, por la manera de pensarlos...

CW- Sí, incluso las bóvedas. Las bóvedas él siempre las imaginó para construir en el suelo y después levantarlas con gatos, incluso estaban calculadas para ser levantadas, para ser lingadas...

JS- Sí, sí... la idea básica era construirlas en el suelo.

CW- Que es mucho más fácil, y levantarlas, es un elemento muy liviano.

SC- Bueno, nosotros lo evaluamos, hacerlas así, pero después resultó más sencillo hacer el encofrado.

CW- Sí, porque ellos hicieron un encofrado, que se hicieron dos encofrados completos hechos en PRFV y en realidad hicieron una especie como de gran plataforma de trabajo...

SC- Perdón, mañana se cuela la última de las trece.

CW- hay que poner una ramita... (risas) ... y el sistema resultó en realidad muy apropiado. Lo que pasa que no es lo mismo esta cantidad de bóvedas de los hospitales que esas trece hechas allí.

LM- Y los encofrados, originalmente ¿cómo estaban pensados, en chapas o madera?

CW- Papá siempre imaginaba un encofrado metálico, que era reutilizable, ahora, cuando las hizo en Bunge y Born como no había mucho tiempo los hizo en madera, con la técnica esta... la del parquet. En Vicente López se hicieron con fenólico, y resultó muy bien. Pero él siempre imaginó un encofrado que fuera metálico, y la bóveda hecha en el piso y después subida y apoyada en la columna.

HT- La unión, para la cuestión agua y demás, Amancio siempre pensaba en plástico derretido.

JS- Un elemento elástico que permitiera absorber los movimientos.

LM- ¿Y esta idea de la esclusa de seguridad? esa especie de válvula que se abría si se llenaba la bóveda... ¿se desarrolló eso?

JS- La bóveda, en el arranque, tiene la caída al caño de desagüe, pero además, ante cualquier situación, tiene la apertura como para que antes de que se tape, desborde.

CW- En realidad no es una válvula, no? es más bien un sistema hidráulico así de... encauzar el agua. El agua naturalmente cae y va por el medio, y si se obstruye el caño del medio, es como por estas tres hendijas sale el agua que se desborda. Pero también siempre decía Papá que la bóveda estaba calculada para estar llena de agua. Incluso las de Vicente López y las de Bunge y Born también estaban calculadas para la carga de agua completa.

LM- Porque esta pieza a mí siempre me llamó la atención, en la fotografía...

CW- Claro, es esta pieza...

LM- Claro, entonces cada una de estas partes es como un conducto, una canaleta, digamos...

CW- Yo creo que estas tres canaletas hacían que, cuando se obstruía el caño, el agua desbordaba por ahí, pero el agua, normalmente, se canalizaba y caía al conducto.

LM- Porque son como una media caña estas partes.

JS- Sí, y forman un embudo y eso asegura que el agua vaya al caño que está abajo.

CW- Sin salpicar para afuera, no?

LM- Es como un embudo abierto.

SC- ¿Y maqueta de los hospitales hicieron, del hospital completo?

CW- No, hicieron de la unidad de internación, que esa la tenemos en el estudio.

HT- Sí, tamaño grande, preciosa... Amancio tiene una foto con toda la internación y él asomándose.

LM- ¿Cuatro años estuvieron trabajando en estos proyectos?

JS- No, no... tres.

HT- Estaban terminados, y no se hacían porque había pasado el momento. Aunque se sabía que pasó el momento se hicieron todos completos.

LM- ¿Y cuando muchos años después presentan el proyecto para el concurso de Orán ustedes participaron, para ese concurso de Salta?

HT- No, un alumno nuestro de San Juan, que vino de San Juan y entró al estudio, o sea, era una continuidad. Y cuando venía, Amancio venía mucho... y discutíamos otra vez o se veían cosas... siempre estuvimos... todo el que pasó por el estudio quedó integrado como miembro de la familia, siempre que no se tomara un camino equivocado, no? o sea, que se vendiera al vil dinero... (risas) Entonces Amancio venía acá, si nosotros hubiésemos podido, se quería quedar a vivir acá, en esta casa... él tenía un dormitorio ahí, varias veces durmió acá y claro, nosotros estábamos muy pobres, pero él se quería quedar. Tigre era para él un lugar

especial, y Delfina venía mucho también, nos veíamos mucho con Delfina.

CW- El otro día festejamos los noventa y siete años de Mamá acá en el club. No, el día de la madre, perdón, Mamá cumplió noventa y siete años en abril.

HT- No, claro, porque en los noventa y siete yo estuve... qué sabía Delfina ¿no la han visto a Delfina? Es un fenómeno... hay que verla, además tiene la memoria intacta.

CW- Sí, es enciclopédica, no?

HT- Sí, además es tan... decente. Es la decencia.

LM- ¿Y cómo estará para ir a la inauguración en Santa Fe?

CW- Va a querer ir, de alguna manera la vamos a llevar...

HT- La decencia, y haber aguantado gente así, siempre que fuera limpia. Ella aclara con sus ideas. Yo creo que el día que no la tenga a Delfina, me muero. Es hermosa, hermosa ella. (Dirigiéndose a CW): ¿Cómo no los has llevado a ver a Delfina?

CW- Mamá estuvo muy mal los últimos tiempos. Ahora está vivita y coleando de vuelta.

HT- Ella pide ir de vacaciones porque no quiere quedarse en Buenos Aires. Delfina... no sé si hubiera habido un Amancio sin Delfina.

JS- Yo recuerdo cuando cumplió noventa y seis años, de repente estaba derechita... estuvo perfecta.

HT- No, no hubiese habido nunca un Amancio sin Delfina. Y cómo lo corregía...! No, porque eso es así y así...! Los principios rectos...!

CW- No, porque Mamá siempre fue muy exacta con sus... su información, sus conocimientos siempre fueron muy exactos. Y Papá a veces exageraba cosas, o así, y entonces Mamá lo corregía, pero lo corregía en público, que no le gustaba.

HT- A cualquiera, con toda educación, lo corregía.

CW- Sí, sí. Y lo sigue haciendo. Le dice a sus hijas "pero no diga macanas...!"

HT- Ella una sencillez, por otro lado... Delfina es una maravilla. Lástima que los años pasan, yo cuando dijeron que estaba mal este año, le dije a Jaco que no hubiese podido aguantar...

CW- Sí, porque ellos además de mantener amistad con los hijos de Papá mantienen amistad con los nietos también, que vienen a visitarlos. Pampita, y esas láminas que vos pintaste con esmalte sintético ¿eso fue una ocurrencia tuya o una ocurrencia de Papá? Tuya...

HT- No, yo tenía al lado mío, un diablo...

JS- No era yo, eh? (risas)

HT- Y ella que es una persona que siempre lo amó a Amancio, como nosotros, pero, era muy loca, que es Nélida Fedullo, una gran pintora, con la que hicimos la maqueta, las dos juntas, ella era tremenda, era una plástica, pero lo interpretaba a Amancio, y Amancio la respetaba, y tenía una libertad, en todo campo, total, o sea, era la inversa nuestra.

SC- Ustedes eran más disciplinados.

HT- Nosotros éramos muy... nuestra vida... éramos dos ascetas... en todo sentido, y ella era todo lo contrario. Pero, teníamos algo en común, que era la calidad de las cosas, y a través de eso nos uníamos con Amancio, con Delfina, y Amancio la aguantaba a Nélida

CW- ¿De dónde había salido Nélida?

HT- Nélida era del grupo de Maldonado. Porque Maldonado era un ser muy ilustrado y era un demonio.

CW- Sigue siendo un demonio...

HT- Pero hay que aguantar esas cosas y en el estudio Amancio nos enseñó a aguantar esas cosas.

SC- ¿Con su ejemplo?

HT- No, aguantar de tomar lo bueno, sacar lo bueno, y Delfina también, eh... sacar lo bueno, porque Maldonado hizo una cosa muy fuerte en la plástica argentina.

LM- Entonces... lo que preguntaba Claudio, ¿estos ciegos están pintados con esmalte sintético?

HT- Sí, sí, sí.

LM- Son preciosas las láminas ¿dibujó también las perspectivas usted?

JS- Las perspectivas las dibujaba yo.

CW- Pero esas son copias pintadas. Eran planos dibujados, copiados y después pintados...

JS- No, no...

CW- ¿O los dibujabas en papel blanco?

JS- Eran dibujados

HT- ¿Cómo se llamaba el papel ese grueso? Él las dibujó, a las perspectivas, y Nélica y yo pintamos.

LM- Son las láminas que están en las carpetas. Para mí eso es tinta, no copia.

JS- Sí, sí, con tinta, está todo dibujado a tinta. Dibujado y después pintado.

HT- Lo que yo dibujé mucho fue el edificio de oficinas.

CW- Ah, ¿también?

LM- No se privó de nada Pampa, ¿eh? todas las mejores obras...

CW- Fueron años de mucha productividad, ¿no?

HT- Nosotros lo sorprendíamos a Amancio, ¿no? porque de golpe no teníamos trabajo, entonces yo agarraba el edificio de oficinas y lo empezaba a pasar en escala grande, llegaba, y se ponía tan contento...

JS- Le encantó una composición que hizo Pampita de la sala de espectáculos, que la puso en el río.

HT- Sí, porque teníamos que buscar un lugar, y no había. Como él ya había puesto en el río el aeropuerto, tan hermoso, y yo dije "bueno ya tenemos el aeropuerto y ponemos la sala". Qué mejor espacio para un teatro... no había donde ponerlo en Buenos Aires. Y vino chocho, contento cuando vio la sala de espectáculos en el agua.

CW- Sí, sí. Siempre lo consideró como una ubicación posible.

HT- Es que es posible. Los chinos están haciendo cualquier cosa...

JS- ¿Y en Kuwait? (risas)

SC- Mi marido⁶⁰⁸ estuvo en Dubai ahora, hace dos meses. Y la verdad que yo hubiera podido insistir para ir pero no me dio ganas, me parece que es como un desborde...

JS- Estamos de acuerdo

HT- Pero por la aventura técnica..!

[Siguen comentarios sobre la desmesura de esas urbanizaciones]

LM- Pampa, le hago una pregunta. A mí me entusiasma pensar cómo se trabajaba en el taller. ¿Había espacio para la experimentación?

HT- Teníamos un jardín grande...

LM- Pero digamos, en este tipo de formas experimentales se trabajaba o era sólo arquitectura...

HT- No, en el subsuelo teníamos el taller de maquetas, estaba la caldera y qué se yo, pero el taller de maquetas era bien grande. Teníamos el comedor. Amancio tenía la bodega, que a veces se la usurpábamos...

LM- Le asaltaban la bodega... (risas)

HT- Tenía el mucamo, que era compinche de él, había sido mucamo de todas las embajadas...

JS- Que nos despreciaba porque nunca habíamos ido a Europa. (risas).

HT- Bueno, éramos todos muy pintorescos... Después teníamos el primer piso que era todo salas de dibujo; después otro entrepiso que era la secretaría, había una chica alemana, dos chicas alemanas, una dibujaba también, las dos dibujaban, pero una era la secretaria conque Amancio tenía que... lo tenía al trote la secretaria... Y después estaban los dormitorios, con una gran sala de reuniones, y arriba, arriba... había un lugar para el mucamo, que siempre era un íntimo de Amancio. Y Amancio venía y nos contaba: "pero, en mi cama..! encontré perlas de un collar... este Alcides..." (risas) y la gente lo quería tanto que no se quería ir. Amancio: no tengo para pagar este mes... y él, "yo me quedo"...

CW- Además él ahí alojaba gente... Clive Entwistle vivió ahí un tiempito ¿no? cuando vino, el arquitecto inglés Entwistle...

HT- Sí, un orgulloso... este es un diseño completo de Entwistle (muestra una mesita rodante).

CW- Esta la hicieron ustedes, es como la que tenemos

[608]. Refiere al por entonces Gobernador de la Pcia. de Santa Fe, Dr. Hermes Binner.

nosotros, con una tapa de madera... Ese Entwistle es el que hizo urbanizaciones en Inglaterra, en Londres en Crescent Park y usaba la sala de conciertos de Papá.

LM- Y cuando trabajaban... ¿Cuántos eran?

HT- A ver... cinco, seis tableros ahí... siete, ocho... y, diez personas dibujando. En secretaría que también eran dibujantes porque ¿cómo se llamaba este compañero que él lo quería mucho pero era muy... muy tierno, que era este arquitecto... el que hizo ese edificio sobre la calle Santa Fe... que estaba en la escuela de decoración?

CW- Acá hay algunos que nombra... (repite los nombres del equipo que aparece en la publicación de los hospitales en Nueva Visión).

HT- No, era de la edad de Amancio... ese muchacho era un muy querido de Amancio, hizo un edificio muy importante él sobre la calle Santa Fe entre... no sé si es Carlos Pellegrini y la que sigue hacia el bajo...

CW- ¿Suipacha, Carlos Pellegrini y Suipacha, es el edificio de la esquina?

HT- No, entre medianeras, él lo quería mucho a este muchacho. El trabajaba con las chicas alemanas que venían de la escuela de decoración. Era muy puro, muy santo, ya me voy a acordar... se dedicó a la escuela de decoración, pero él lo siguió queriendo mucho...

CW- ¿No era Butler, no...?

HT- Puede ser Butler ¿qué más hizo Butler?

CW- Butler es un arquitecto que vive todavía, que es muy amigo de Mamá...

HT- ¡Es Butler!

CW- Buli Buttler, Buli es el sobrenombre... sí, el me dijo que alguna vez trabajó en el estudio pero muy poco, porque no se llevaba muy bien con Papá...

HT- Era más Delfina... pero él no construyó...

CW- Era muy amigo de Mamá... y sí, él hizo muy poca obra de arquitectura, trabajó muy poco. Después estuvo unos años, creo que trabajó en alguna función pública...

HT- Sí, es Butler, él se refugió en la escuela de decoración porque veía que había que ser muy... resistente

y otras cosas que él no podía... transigir. Un santulón.

CW- Vive... debe ser uno de los dos o tres amigos de mamá que viven y pasan año nuevo con ella.

HT- Vayan a verlo, yo de las cosas que conocí de Butler eran preciosas. Amancio lo quería mucho a él. Pero, claro, fue como Jaco que se metió a dar clases de matemáticas para sobrevivir, en el secundario...

JS- Di clases veinticinco años en la escuela industrial de San Fernando, análisis matemático.

HT- Pero, frente a que no podíamos hacer, ni mantener un taller, vivimos a través de los alumnos, mucho...

SC- ¿Y acá dieron clases, en Buenos Aires, o solamente en San Juan?

HT- No, en Buenos Aires no... yo estuve en investigación en la biblioteca. Hacía unos trabajos de historia, tenía un sueldito y con eso vivíamos

CW- Con Horacio Pando ¿no estuviste vos?

JA- Con Horacio Pando fuimos muy amigos.

CW- ¿Pero no estuviste en la facultad en la época en que él fue decano?

JS- No, con él no.

HT- Hasta que nos obligaron a irnos, Jaco iba a dar matemáticas y yo estaba en la biblioteca, hasta que me dijeron, o se adhiere a tal situación política o se va... Con Gazzaneo estaba... habré estado en la biblioteca haciendo investigación... tres años.

LM- Con Gazzaneo y Mabel Scarone...

HT- Sí, ellos dos me dieron ese laburito, y yo estaba mucho con la directora de la biblioteca, que murió hace cuatro años... Pando murió el año pasado.

CW- Sí, le hicieron un homenaje en la facultad el otro día a Horacio, y una exposición de sus cosas... estuvo muy lindo, el decano actual, deplorable... Un tal Caside o Cajide, algo así, una pobreza... se puso a hablar de Horacio y no sabía de lo que hablaba, realmente... una lástima.

JS- La exposición que hizo Horacio Pando de los trabajos de Amancio Williams, con las maquetas que construyó fue una maravilla.

CW- Sí, Horacio era un buen tipo. Nosotros tenemos

un dibujo de una cosa muy linda que hizo Horacio que es un stand, que es como un plato apoyado sobre un hongo, como la mesa de Saarinen y que tiene otro plato colgado con tensores de la estructura de arriba, una pieza muy bonita, que también la vio Nervi en esas épocas que anduvo por aquí.

HT- Sí, y la venía a dibujar al Tigre en la casita nuestra.

CW- Pero Horacio era un poco mayor que ustedes ¿o era de la misma edad?

HT- No, no... yo creo que menor.

JS- No, menor no...

CW- Pero Horacio murió a los ochenta y seis, o siete debía tener...

LM- ¿Nos mostraría los dibujos, podemos verlos?

HT- Pensando en lo que decía Amancio de cambiar el clima, esto que hizo Joselevich es así, un gran techo y abajo la casita para que se pudiera seguir funcionando con mal clima, arrelgar el sulky, las máquinas lo que sea. El no podía hacer las bóvedas... y Pando era profesor y dijo "está bien eso, porque hizo el gran clima, para no interrumpir la vida, porque un árbol se cae, suponete que vivís en un bosque, o sea, la bóveda venía a reemplazar el microclima que te hace la naturaleza para seguir continuando...

LM- La perspectiva de los hospitales de Corrientes a mí me hace pensar en un bosque ¿lo pensaban así?

HT- Exacto, la continuación del afuera adentro...

SC- Cuando nosotros lo estudiábamos, en el grupo nuestro de arquitectos hospitalarios, pensábamos que lo que había querido transmitir Amancio...

HT- Es hacer un clima...

SC- No, pero me parece que es una frase fantástica para esto de El Molino ahora, ¿no? "cambiar el clima". Pero lo que nosotros pensábamos que era una idea que él transmitía con eso de que, como eran hospitales públicos, de cubrir la salud de la gente...

HT- Claro...

SC- Se combinan, ahora de esta charla con vos inte-

gro esta otra cuestión que es la que acabás de contar: cambiar el clima de enfermedad por el clima de salud. Y aparte de eso, hacer sentir a la gente que está cubierta bajo un techo de salud.

HT- Continúa la tarea, se aprovecha el día aunque llueva, el chico este con la casa sobreelevada dentro del galpón, que Pando se la aprobó...

SC- Le aprobó el concepto...

HT- Entonces la bóveda de Amancio era hacer otro clima, independiente de la naturaleza, porque los árboles tienen un tiempo, cambian por estaciones, etc.

SC- Y eso se combina con la idea de perdurabilidad de los doscientos años, ¿no?

HT- Exacto

SC- Cambiar el clima y hacerlo perdurable.

CW- También al generar este techo protector, se genera un espacio, ahí debajo de estos techos uno se siente protegido, de estas bóvedas, acá en Vicente López la sensación es muy linda, en Santa Fe ni te cuento, y además la arquitectura que se termina haciendo ahí abajo es una arquitectura muy elemental, son cajitas...

HT- Y hasta puede ser mutable

CW- Y económica, y puede cambiar, ir adecuándose... mañana tenés que agregar un quirófano nuevo y construís otro pedazo. Te manejás con mucha libertad, el objetivo principal de esto es definir este gran espacio protector y abajo hacer lo que realmente hace falta con una economía total de recursos, porque no necesitás hacer nada, la arquitectura son las bóvedas.

HT- Es independizarse un poco de lo variado que es el clima.

CW- Jaco... vení que te cuento algo. Pampita, hay unos arquitectos de La Plata, que hicieron un trabajo muy interesante hace unos años y lo publicaron, hicieron modelos de los hospitales y los estudiaron desde el punto de vista del viento, del asoleamiento y todo eso, y en realidad lo que hacen es concluir que toda la teoría del proyecto original era verdadera y era comple-

tamente válida. Y hacen toda una serie de estudios de las variaciones de temperatura a lo largo del año, que está muy bien, porque además hicieron unos modelos y los pusieron en el túnel de viento y esas cosas. Es interesante, porque cosas que en esa época apenas se podían hacer y que hoy sí se pueden hacer, verifican que todo esto tenía su razón de ser.

LM- Yo me voy a encargar de mandarle todas las fotos de la obra de Santa Fe...

Entrevista a Helvidia “Pampa” Toscano y Jacobo Saal, Tigre, 18 de abril 04 de 2012

Claudia Shmidt - Luis Müller

LM- Pampita, yo tenía una pregunta para hacerle sobre Amancio y el modo de trabajo en el estudio...

HT- Bueno, ahora nos sentamos y vamos a hablar todo de Amancito...

CS- De Amancio y de ustedes también, cómo era trabajar con él. Y yo le quiero preguntar sobre los patios de los hospitales.

HT- Mirá, era lo más sencillito del mundo. Yo lo he visto proyectar... ponía la lengüita así (hace gesto de sacar la punta de la lengua por un costado de la boca -risas-) y... como si fuera una sencillez total. Y venía Torroja, por ejemplo, y me lo hacía atender a mí, y yo estaba tres o cuatro horas con Torroja... tuvo contactos con gente...

LM- Esa era una pregunta ¿quiénes circulaban por el estudio?

HT- Todos, todos los grandes pasaban por el estudio. Nervi... todos los puentes, que de allí sale la casa de Mar del Plata, fueron estudiados con ellos. No, el estudio

era.... Entwistle... este carrito es de Entwistle... se pliega, se pone vertical, es muy hermoso, pero el Entwistle era todo de chapa. Estuvo... era muy aristocrático, estuvo como tres, cuatro meses en el estudio, viviendo en el estudio, pero no nos quería. Muy aristocrático.

JS- ¿De quién hablás?

HT- De Entwistle

JS- Ah, el inglés... Bueno, vamos a probar el budín, que lo hicimos nosotros...

CS- Contaban que entraron al estudio cuando Amancio estaba con el encargo de los hospitales...

HT- Sí. Cuando entramos al estudio los proyectos de los hospitales estaban muy adelantados.

LM- Si estaban adelantados entonces habrá sido más o menos en 1950...

CS- ¿Iban los políticos allí?

HT- La casa que tenía el estudio era una hermosa casa clásica. Escalera, luego una planta baja (semi planta baja porque estaba levantado más o menos un metro cincuenta o más por el subsuelo que tenía las ventilaciones en el frente) y luego estaba la secretaría, y después había como tres o cuatro habitaciones grandes que eran las oficinas particulares de él y de Delfina, y nosotros, toda la planta baja, que había dos talleres grandes y una salita para cuando había que hacer cálculos. Y un patio enorme y nos hacía jugar al volley...

CS- Para distraerse un rato...

HT- Sí, el decía que había que moverse un poco, y nos tenía desde la mañana hasta las seis de la tarde...

CS- ¿Solían trabajar los fines de semana, a veces..?

HT- Sí...

LM- Yo encontré un plano entre los borradores de los hospitales, que dice domingo (no me acuerdo qué fecha...) y nos comprometemos con esto, así que estaban trabajando un domingo.

HT- Sí, y había una chica plástica, que hace poquito murió en París, Nélida Fedullo, le gustaba mucho a la gente, era artista, muy temperamental, yo la quise mucho. Hici-

mos la primer maqueta de la bóveda ella y yo solitas, en el instituto de ensayo de materiales de la Municipalidad de Buenos Aires en Chacarita. Las dos armamos toda la maqueta con alambre, con las cotas de...

CS- ¿Pero hicieron una prueba como con hormigón? no...

HT- Sí..! Con hormigón..! Las dos solitas, yo era recién recibida. Esta chica, muy capaz, era del grupo de Maldonado, y Maldonado siempre lo visitaba a Amancio, pero Maldonado... mal bicho... muy celoso, y quería ser él solo... muy egoísta Maldonado, no sé si ustedes saben algo de esa vida...

CS- No, uno conoce por los relatos sobre Nueva Visión... en realidad de Maldonado uno escucha a otros hablar, pero la verdad que tienen cuidado de hablar. Por ejemplo yo tuve la suerte de entrevistar muy poquito antes a Francisco Bullrich, poquito antes lamentablemente, pero bueno, él era un caballero, no dijo nada de él...

HT- Bullrich ¿qué edad tenía más o menos?

CS- Bullrich trabajó cuando estudiaba en el estudio de Amancio. Después también estuve con Borthagaray que también... todos pasaron un tiempito por allí...

HT- Sí, pero eran muy egoístas, muy egoístas, querían usarlo a Amancio.

LM- ¿Quién es el de la foto?⁶⁰⁹

JS- Murias, es el que ayudó a armar la estructura. Y al lado estoy yo pero no se ve... se ve el brazo nomás...

HT- La que era importante era Delfina. Delfina era importantísima, ella con sus ocho chicos...

[Interrupción, se habla del budín que hizo Jaco, Pampita cuenta que comparten las tareas y ella cocina poco y nada].

CS- Pampa, le voy a hacer una pregunta ¿Usted re-

cuerda... porque los hospitales se los encarga el famoso ministro de Perón, Carrillo? Carrillo ahí no estuvo, usted no lo recuerda...

HT- No, yo no lo recuerdo pero... era apreciado Carrillo.

CS- Sí, era un médico muy prestigioso pero un poco especial... La pregunta es porque él, supuestamente Carrillo es el que tenía la obsesión de poner patios adentro de los hospitales. La pregunta es si los patios de los proyectos, si ustedes recuerdan si hubo algún pedido...

HT- Sí, sí. Era muy sabio Carrillo por lo que decía Amancio y... cómo te voy a decir... era peronista en la parte buena de Perón.

JS- La condición que puso Carrillo es que fuera todo en planta baja.

CS- Sí, claro, en contra del modelo norteamericano. Ya era antiguo, lo que él pedía no se hacía más en los hospitales norteamericanos, europeos, sin embargo él insistía con eso, y fue una discusión entre los médicos eso.

HT- Sí, pero Corrientes, el clima... la población pobre... cómo vas a hacer subir a ascensores..., pero, hay subterráneo ahí...

LM- ¿Subsuelo?

HT- Sí, el agua. Hay tanques abajo y...

CS- ¿Circula por bomba, cómo sube?

HT- Sí, bombas. Y eran depósitos y llegaron a haber baños de servicio ahí.

JS- Hay una parte que está la casa del casero en planta alta. Encima probablemente estén los tanques de agua. Arriba de la vivienda probablemente tendría la presión suficiente.

HT- No, pero abajo había reservas de agua también. Se eliminaron las escaleras para el público y para las camillas, o sea para la internación. (Muestra las perspectivas) Esa la hizo Jaco. Todas las perspectivas las hizo Jaco. Ese corte también lo hizo Jaco. Era un dibujante... milimétrico.

[609] Refiere a la foto publicada en Nueva Visión, en la que se ve un brazo en alto sosteniendo la estructura de la maqueta de la bóveda.

LM- Cuando ustedes llegan al estudio de Amancio. ¿Antonio Bonet todavía estaba con Amancio?

HT- No, yo entré creo que tres, cuatro días después que se fue Bonet. Pero yo lo vi a Bonet para preguntar si tenía trabajo y él "ya me estoy yendo de nuevo a España".

CS- ¿Y se iba por el peronismo?

HT- Claro, y de España había salido por el franquismo.

CS- Pero sin embargo Bonet hizo unas obras en Uruguay...

HT- Mucho, todas las obras de él las vimos...

LM- La pregunta que hacía es porque empecé a hacer una relación para atrás, pensando en los techos altos de los hospitales... se acuerda que la vez pasada le pregunté "estas pirámides... ¿de dónde salieron? y vos me dijiste: "no... esta era la idea de Antonio Bonet, que tenía unos techos así".

HT- Claro, Bonet tenía, digamos, el árbol que no pierde hojas y que no se cae, ese lo hizo Bonet así, pero con la columna en el medio y muy bien proporcionado...

LM- (Se muestra lámina) Porque esto es una casa prefabricada que estaba haciendo Bonet por ese tiempo, y encontré que es el mismo techo que él proponía para los hospitales...

HT- Sí sí... Yo creo, que la idea del árbol o de la protección para vivir en "medio clima", eso, creo que fue de Bonet, creo...

LM- El "medio clima", mirá que buena expresión...

HT- Porque imaginate, lo que es en el campo... llueve un día, tenés que arreglar el motor, tenés que tener aire y tenés que tener el caballo... es indispensable... (Viendo la lámina) Eso es de Bonet. Entonces él se junta con Amancio y los dos se unen, se ve que lo tenían en el alma, el medio clima... nosotros tenemos esta galería...

LM- Este mismo plano, Pampita, yo lo encontré entre los archivos de Amancio, que los tiene Claudio, y está en Barcelona, en el archivo de Antonio Bonet en Barcelona, o sea que tenían ya esa idea.

HT- Se unieron.

CS- ¿Y podrían haberlos pensado juntos?

HT- No sé, no sé si lo pensaron juntos, nunca nos lo dijeron, pero nosotros fuimos al Uruguay y fuimos a ver todo lo que había hecho Bonet.

CS- Y en ese momento ¿qué tenía hecho?

HT- Uy, la Solana, esa casa hermosa de vidrio, y están las bóvedas ahí.

CS- La casa Berlingieri...

HT- Y después todo un barrio y varias bóvedas por la laguna...

CS- ¿Y la iglesia de Soca?

HT- No me acuerdo.

LM- Esa es de los sesenta, me parece... (Dirigiéndose a Jaco que trae fotografías) Le estaba comentando a Pampita que eso que me había llamado la atención vez pasada, esas pirámides...

HT- La sombrilla de Bonet.

LM- ...apareció en un archivo en Barcelona.

JS- Yo creo que eso fue la diferencia entre Amancio y Bonet.

LM- ¿Eso fue la diferencia? Por suerte, porque está mejor lo de Amancio. Esto es lo que Bonet aplicó para los hospitales, pero era para un proyecto de casitas que tenía Bonet...

JS- Creo que de este tipo de techos está construida la estación terminal de Maldonado, en el Uruguay.

HT- Sí, es preciosa...

CS- ¿Pero es de esa época esa estación?

HT- No, pero Uruguay a Bonet lo recibió...

CS- Claro, un país mucho más abierto, en esos años...

JS- Me preguntaban ¿Porqué hicieron las bóvedas de Amancio si los techos de Bonet eran más fáciles?

LM- ¿Dónde le preguntaban eso?

JS- En la facultad.

LM- Ah, los sanjuaninos...

JS- Pero eso es una cuestión de plástica...

CS- Claro... eran feas...

LM- Ahí puede haber estado el cortocircuito entonces...

HT- Hay un muchacho arquitecto, su mujer también es arquitecta, a unas cuadras de acá, que le dijimos que venían ustedes, y él es muy celoso, estuvo en el estudio: Joselevich.

JS- Fototrama.

LM- ¿Ah, es el que inventó Fototrama?

CS- Joselevich, ¿será hijo del del Comega, tiene una hija Irene Joselevich, que también es arquitecta, está en la facultad?

HT- Es hijo de un hermano de ese, era todo un grupo de ingenieros o arquitectos... y este muchacho arquitecto, le contamos que venían ustedes y dice "bueno, mándenlos acá..." porque ellos son los creadores de "Fototrama".

LM- Fototrama era esto que con unos puntitos y cuadraditos hacían imágenes gigantescas...

HT- Ganaron un premio internacional, hicieron un cartel de sesenta metros en Francia, que se expuso en la torre Eiffel, le dieron primer premio, y también le dieron otro premio muy grande, no me acuerdo, pero fueron famosos en Europa.

JS- En el aeropuerto de Niza.

HT- En España hicieron con Fototrama un pavo real enorme y le dieron un primer premio, o sea estos son famosos, pero tuvieron que irse a España, porque en la época que en el Nacional Buenos Aires mataban a los chicos, ellos tenían dos chicos en el Nacional Buenos Aires. Los chicos tendrían nueve años, porque te cazaban a cualquier edad y no los veías más... te castigaban con los chicos. Entonces se fueron a España, y ahí hicieron en Europa un cartel Fototrama en París, que ocupó...

CS- Eso es ya en los ochenta...

LM- Fototrama debe ser de fines de los setenta...

CS- En el setentisís la dictadura, claro.

HT- Y después en España tuvieron esa exposición mundial y ahí otro premio, primer premio... muy famosos. Pero él se ha quedado como... resentido, ella no, ella es muy ágil, y pinta muy bien, pero él se ha quedado muy resentido y no sé, siempre con Amancio tiene un...

CS- Recelo.

HT- Un recelo. Entonces, sabían que venían ustedes y ¿porqué no lo iban a ver a él?.. si quieren venir a casa que vengan... tiene una biblioteca... y una casa hecha por ellos bastante interesante, pero Amancio la vio e hizo mmmm... no se la aceptó, era en el momento que era toda sobreelevada, después ocuparon algo por necesidad, toda sobreelevada en dos niveles y Amancio la vio y mmmm...

LM- Cuando ustedes llegaron al estudio esto ya se había superado, digamos...

HT- Sí... ya estaba todo hecho

JS- Los hospitales ya estaban bastante armados.

HT- No... de los hospitales estaba todo. Yo entré a hacer planos de carpintería, lo que pasa, que, por ejemplo, Amancio era picarísimo, porque por ejemplo, las claraboyas que tienen, tomó una gran plástica, Nélida Fedullo, una gran plástica, muy celoso Maldonado de ella porque era muy capaz... y le dio para hacer el diseño de toda la parte vidriada de los techos, a Nélida, todo lo que diseñaba Nélida era con normas de Amancio.

JS- Hizo el diseño de todas las claraboyas, con colores magenta las de abrir, y blancas o transparentes las fijas. Cuando yo llegué al estudio Amancio me dio para estudiar las claraboyas, entonces yo pensé que tengo que crear una corriente de aire, porque era todo cenital, casi me saca la cabeza porque le cambié un poco las cosas... todo quedó como estaba y esa fue mi entrada magistral al estudio... (risas).

CS- Pero era magenta por la orientación o por...

JS- No, en el dibujo de ella que componía con colores, porque arriba había un techo... Otro trabajo perfecto que me dio Amancio fue estudiar las circulaciones en la sala de espectáculos...

CS- ¿Y cómo era eso?

JS- No se puede, la solución era sacar las dos últimas filas, yo intenté haciendo escaleras curvas, pero no se podía, eran muy empinadas.

CS- ¿Siempre estaban proyectando, qué pasa con el mito de que Amancio construyó poco?

HT- No le interesaba porque él hizo Mar del Plata.⁶¹⁰ La historia de Mar del Plata es otra historia preciosa. Llama a uno de los mejores estudios⁶¹¹ y hace el arco, y el arco va así (gesto deformando la figura). Hubo que demoler todo y hacerlo de nuevo y Petersen, Thiele y Cruz fue el que lo salvó, pero quedó tocado por eso, no fiaba de nadie.

CS- Pero pregunto qué pasa con el mito de que siempre están proyectando y construía poco. Se dice que no le importaba mucho construir a Amancio.

HT- Lo primero que construye que es lo de Mar del Plata tuvo que demolerlo y eso lo marcó.

CS- Pero ¿cómo vivía del proyecto, quién le encargaba, le pagaban?

HT- Digo hicimos porque yo le ayudé a hacer refacciones, la de Anán (no se entiende bien) en un décimo piso, una casa muy importante que ahora la tiene esta gente que se dedica a hacer museos, en fin, ya me voy a acordar... Un constructor se equivoca, hizo dos centímetros más bajo el cielorraso y yo fui con el carpintero con los muebles hechos de piso a techo y no entraban, entonces yo dije que había que demoler el cielorraso, el hombre me quería matar y yo no, o rompemos los roperos pero el equivocado es usted. Me oyó Amancio pelear así, se metió en el baño, un baño chiquito y me dice "Pampita, la van a matar". Y que me maten, le digo... Me perdonó, como uno perdona a un chico. Y... demolió el cielorraso.

LM- ¿En la época de la casa Curutchet ustedes participaron del estudio?

HT- Yo era sobrestante. De sobrestante me encanta, yo "albañila" de alma. Me encantaba. Pero tuvimos pro-

blemas terribles. Este Curutchet, no sé si la señora quiso llevar los muros de los baños hasta los techos...

CS- ¿La señora Curutchet?

HT- Y ahí se armó...

JS- Ustedes vieran los planos que se hicieron en el estudio de la casa de Le Corbusier, una maravilla.

HT- Muy linda esa casa, creo que la Sociedad Central de Arquitectos la compró.

LM- No, el Colegio de Arquitectos de La Plata.

CS- Con esa fascinación que se ve en los proyectos, respecto de la forma y de los problemas técnicos ¿era el hormigón el gran material o cuando más tarde entra el aluminio, es decir...?

HT- No, siempre fue el hormigón.

JS- No, materiales nuevos entraron después.

HT- Él era un enamorado del perspex.

CS- ¿Qué es el perspex?

LM- Era como un acrílico, ¿no?

HT- Era un acrílico muy fuerte y de muchos colores. Él era un enamorado...

CS- Pero ¿dónde aplicaba eso?

HT- En carpintería, o en cielorrasos aéreos, que después arriba había bóveda como en los hospitales donde hay un juego así: un techo alto y abajo están las dependencias.

JS- Yo recuerdo que en el proyecto de una casa había que resolver la fachada y poner una ventana que no sabíamos cómo dividirla, y a Amancio se le ocurrió cortar un círculo, con una pelota redonda con un brazo que la abría y cerraba, era una pelota colorada de perspex.

LM- Pampita, le muestro este boceto de los hospitales ¿esto puede ser ese trabajo con el perspex? yo imagino que es el cielorraso con colores...

HT- Sí, sí. Eso es el hospital.

CS- ¿Esos serían los perspex, la aplicación de ese acrílico?

HT- Sí, sí. Y tenemos ese acrílico acá.

[610] Refiere a la Casa sobre el arroyo.

[611] En realidad quiere decir que llama a una de las mejores empresas constructoras.

LM- En esto de la bóveda ¿cuánto hay de ingeniería, de Julio Pizzetti, el italiano?

HT- Ah, no... mucho, pero era dirigido por Amancio, Pizzetti. Era un técnico, no era un ingeniero en la bóveda, yo lo traté mucho a Pizzetti, porque la maqueta esa, que la hizo esta pintora y la Pampita, venía Pizzetti, y nos veía trabajar con tanto corazón...

JS- Ya ellas se les ocurrió usar alambritos de las alturas que correspondían a las curvas de la bóveda para hacer la forma.

HT- Cotas, cotas.

JS- Con eso se podía saber la altura, dibujando el círculo y buscando los clavitos se podía armar la superficie desde el dibujo.

HT- Nélida Fedullo se llamaba. Maldonado no la quería porque era una creadora permanente, no le convenía. Ahora, era traviesa... yo la quería tanto, yo era muy pudorosa, pero Nélida era salvaje, y se iba con unos escotes así sin corpiño y al lado yo toda vestidita...!, qué es esta al lado de la otra...! (risas) y yo no sabía qué hacer con la Negra... hace dos años que murió en Francia, era muy importante.

CS- Están haciendo los hospitales, en los cincuenta estamos ¿no?

LM- Acá hay una leyenda que dice “dos de julio de 1950. Nos comprometemos”. Eso está debajo de unos bocetos, supongo que es letra de Amancio. En estos bocetos aparece esa leyenda, se puede pensar que ahí empiezan a tomar forma.

CS- ¿Y lo conocía a Bustillo?

HT- No, cruz diablo... (risas)

LM- Con qué otros arquitectos se frecuentaban...

HT- Mario Roberto Álvarez no, era traicionero. Muy traicionero, pero muy sabio.

LM- ¿Y cuáles eran los arquitectos de confianza de Amancio? Que estaban sin competir pero a la par de él... ¿No se daba mucho con los colegas?

HT- No, con el único que se dio es con Bonet. Y con Le Corbusier.

CS- Bueno bueno...

JS- Estuvo Nervi en el estudio, estuvo Gropius.

HT- Sí, a Gropius lo conocimos...

[Interrupción, disquisiciones sobre un incierto monumento realizado por Gropius en Núñez]

JS- Un monumento muy lindo es el que hizo Amancio para el Congreso Mariano, con las chapas acrílicas color celeste.

HT- Ese fue en la época de Frondizi. En la época de Frondizi enganchó muchas cosas, y también hizo el departamento del amigo... ese es muy bonito.⁶¹²

CS- ¿Qué es lo del Congreso Mariano?

JS- Creo que era en la Plaza España...

LM- Amancio cubrió el monumento.

JS- Cubrió el monumento con chapas acrílicas celestes...

HT- Fue una buena época de Amancio. Ahí también un negocio muy importante frente de lo de De Ridder. No era un local muy grande pero de una exquisitez...

LM- Quiero preguntar sobre la bóveda, cuando ustedes llegaron al estudio ¿ya estaba como la conocemos? porque hay muchos bocetos, por ejemplo esto de que arman unos capiteles que todavía no son los definitivos...

JS- La búsqueda del capitel costó bastante.

HT- Yo trabajé profundamente en la maqueta, en lo del capitel no, estuvo más Jaco. ¿Sabés qué pasaba? que se estudiaba tanto, por ejemplo se agarraba el capitel y se rompían el alma con el capitel. El otro estaba con otra cosa... y así...

LM- Claro, cada uno iba desarrollando un aspecto.

HT- Hasta que se conjugaba todo. Se trabajaba y él estaba contento, no le importaba cuánto tiempo llevara.

[612] Refiere a la adaptación del departamento de Ignacio Pirovano.

CS- Porque era una mística estar ahí...

HT- Entramos en ese tipo de cosas y así hemos vivido... en la miseria...

CS- De eso se quejan todos de Amancio, ¿no? que pagaba poco...

LM- ¿Esta perspectiva es de Jaco?

HT- Sí, esa es de Jaco, precioso dibujante.

LM- ¿Con qué pintaban esos cielos?

HT- Eso es témpera, témpera acquarelada. Hay una casa que casi que la hicimos toda con Jaco. Esa casa de frente cuadrado y que tiene un globo que cierra la ventana... él nos dio el proyecto, estábamos trabajando en el sótano con todo color y vio el proyecto de él mejorado, y se sorprendió, además que teníamos un sótano grande, con la calefacción, era invierno y pasábamos todo el día ahí con Jaco, total, comíamos muy poco. Y entonces viene Amancio y le gustó, le picó un poco. Entonces le dijimos ¿cómo ventilamos el local de abajo? Entonces se puso Amancio, hizo un redondel en el vidrio y puso un globo rojo para cerrarlo.

CS- Ese fue su toque.

HT- Nos hizo un regalo a todo el trabajo de la planta que no pudo corregir nada. Pero él entonces le puso el globo así cerrando el círculo del local. Muy bonito es ese proyecto.

JS- (Mostrando una perspectiva) La pintura es de Pampita. Con duco.

LM- Y el dibujo es tuyo.

JS- El dibujo de la perspectiva lo hice yo. Con método.

HT- Varias veces se nos vino a vivir acá, Amancio.

CS- ¿Cuando se peleaba con las mujeres?

HT- No, cuando ya no andaba bien con Delfina. Pero él siguió muy atento a lo de Delfina. Pero, se quiso venir a vivir... dos novias tenía.

CA- ¿A la vez?

HT- No, dos novias que... sacó pensión acá con nosotros. Con Delfina, que la adorábamos...

CS- Y no le podían decir nada...

HT- No... una tenía mucha guita, mucha... la guita loca... entonces me empezó a insultar la persona. Entonces llegó la hija mayor que es psicóloga y con mucha habilidad le dijo vení a casa papá, y entonces lo salvó, fracasó esa relación. Pero ya no tenía nada, se había comido todo lo que tenía... pero le quedaba bien todo a él. Y cuando estaba internado con el infarto yo fuí, ya había salido un poquito y me dice "Pampita, salió tal obra... vamos a hacerla" y yo estaba con delantal blanco para entrar a la sala de internación y me empezó a hablar de todos los proyectos, me alentaba que ya salía el proyecto... fue muy fuerte que se fuera, muy joven...

LM- ¿Qué edad tenía?

HT- Setenta y seis... setenta y siete... poco después cumplía los setenta y siete... Y la señora tiene noventa y ocho..., no, cumplió los noventa y nueve Delfinita. Y ella siempre lo respetó. Venía de golpe, y volvía a estar con ella y le decía "¿qué quiere usted acá?" venía él con la bandeja del desayuno y se sentaba en la cama. "¿y usted qué quiere acá, qué viene a buscar?"

CS- Él era un seductor...

HT- Era un seductor y era... inocente. Yo no sé si se puede ser inocente haciendo todas las picardías del mundo, porque no ocultaba nunca nada...

LM- Estos planos de instalaciones ¿quién los hizo?

JS- Yo los dibujaba.

LM- Perspectivista y dibujante de instalaciones... ¿y estos estudios de asoleamiento quién los hacía?

CS- Y... ¿todo el tema religioso de él el catolicismo?

HT- Ah, sí, pero era católico pero también era Magdalena...

LM- Ese es todo un tema, porque se instaló la idea de que Amancio era ultra católico, y a mí Claudio me dijo "no... ese es un invento de Pancho, era religioso pero no así tanto como se dice, la familia católica realmente era la de mi mamá".

HT- No... él era católico pero libre, después iba y se

confesaba... ¿quién prohíbe el amor?

JS- Mucho más católica era la mamá de Delfina.

HT- La mamá de Delfina era muy amiga de nuestra poetisa, que se ...

CS- Storni, Alfonsina Storni.

HT- La mamá de Delfina la eternizó con sus escritos. La mamá de Delfina lo quería muchísimo a Amancio, porque él vivía en la inocencia, yo siento que era inocente.

CS- ¿Cómo es la relación con el peronismo entonces, de Amancio con Carrillo, que era una figura en ese entonces tan fuerte?

HT- Esa parte no la conocí, porque había sido antes... pero a Amancio no se le escapaba una...

CS- Negoció...

HT- Hasta un punto, después desaparece.

CS- A Carrillo también lo echan...

HT- Claro, cuando los hospitales no se hacen es porque lo pudo el régimen... No, iban hasta un punto. Esta loca que tenemos⁶¹³ hasta un punto es romántica... son seres muy misteriosos...

CS- ¿Y después de los hospitales qué proyectan?

HT- Por ejemplo nos dio a hacer un edificio, cuando él se fue mucho tiempo a Estados Unidos, le mandábamos por carta y dijo "no pude corregir nada". Era un como un Mies van der Rohe pero más original. Lo hicimos todito nosotros.

CS- ¿Era una torre, dónde iba a estar?

HT- Una torre para De Ridder. Iba a estar sobre avenida Alvear.

CS- ¿De qué era la torre, de hormigón?

JS- Te cuento que hicimos un proyecto de estructura y después que lo teníamos pensado el ingeniero calculista dijo "no se puede", está equivocado.

HT- Nosotros le dimos todos los planos y él lo manejó tan bien que dijo "no le pude cambiar nada, es como

si lo hubiera hecho yo". Él estaba haciendo esa ciudad ideal y cuando yo lo vi por primera vez le dije "la mura-lla china". Y le emocionó, porque era como si los países pudieran dividirse con ese tipo de edificios y ser los límites a la vez pero hizo que el suelo quedara libre y las naciones se dividieran por arriba, por el aire. Nosotros siempre seguíamos en contacto, en ese tiempo le estábamos haciendo una reforma a la casa de una hija.

LM- En general en el estudio estaban ustedes ¿había mucha más gente?

HT- Sí, iba y venía mucha gente, porque él también me-tía gente, arquitectos de mucha plata, que, golosos de la fama venían; por el nombre. Y en ese momento nosotros y Nélida estábamos en el rincón, pero de ellos nunca quedó nadie, por los intereses materiales...

LM- Y aparte de jugar al voley, ¿se reunían, hablaban de arte, de cultura..?

HT- Sí, muchísimas reuniones...

LM- Cuando organizó esa exposición en 1949 ustedes estaban?

HT- No, pero un hijo nuestro, un alumno de San Juan, y otro chico que era de San Juan, alumnos nuestros, fueron los sobrestantes de él, y fue precioso el stand ese...

LM- No... no el stand de Bunge y Born, una exposición de urbanismo moderno, para la que mandan planos Le Corbusier, Entwistle y muchos otros, en el 49, se hace en una galería Kraft. Entonces ustedes no estaban todavía.

JS- No, no... nosotros nos recibimos en el 51 y en el 52 entramos al estudio...

LM- ¿Y Nueva Visión, cómo era la relación con el ambiente de la revista, porque a Amancio es al que más le publicaron... se acuerdan de otros colaboradores que estaban trabajando en la época de los hospitales?

JS- Sí, estaba Christa Siller, dos alumnas de Janne-llo... Jannello, que Delfina lo quiere mucho, fue un

[613] Refiere a la por entonces presidenta de Argentina, Cristina Fernández de Kirchner.

gran compañero de Amancio, pero él tenía mucha familia, creo, y vio que no había plata, él no tenía atrás un papá como tuvo Amancio y Jannello se dedicó a una escuela de decoración, muy importante, y fue director de esa escuela. Y dos chicas alemanas, escogidas por Jannello, Dolores Schneider y Christa Siller fueron, hasta que se casaron, incondicionales con Amancio. Christa Siller era hija de personas de mucho dinero, Dolores Schneider no, pero lo acompañaron a Amancio todo lo que pudieron, y después se fueron; Christa Siller era muy inteligente, una alemana muy preciosa.

CS- ¿Habían venido por la guerra, o eran hijas de alemanes?

HT- Eran hijas de alemanes. Dolores Schneider vino por una equivocación, el papá se recibe de ingeniero y tiene un año de vacaciones y van con los botes recorriendo Europa y se hace amigo de un chico anti nazi, él no lo sabía y le presta la habitación mientras hace ese recorrido; cuando vuelve le dijeron "no vayas a tu casa porque ya lo tomaron preso al que vos dejaste", entonces se vino, y ese era el papá de Dolores Schneider, un ingeniero amoroso. A él le gustaba el Tigre y nosotros le dejábamos la casita porque teníamos que ir a ver a nuestros padres y le dejábamos la casita a los Schneider.

CS- ¿Recibían muchas revistas en el estudio, qué miraban, revistas, libros, qué traía Amancio?

HT- Había muy buen material, tenían una biblioteca Amancio y Delfina...

CS- ¿Pero ahí, a disposición de ustedes?

HT- Nosotros veníamos a Tigre a ver lo de la biblioteca, había algo en el estudio, pero como por ahí pasaba mucha gente a veces se llevaban cosas...

JS- Me acuerdo de las cosas de Freyssinet, se miraban mucho esas cosas... Maillart...

CS- ¿Y de Buckminster Fuller, de los americanos, qué le gustaba más, los alemanes, los americanos?

HT- No... Mies van der Rohe..!

CS- Era como... lo seguía...

HT- No. Él pensaba siempre en los errores de Mies. Era el más respetado, pero él era mejor, porque todo en papel es mejor. No, no. Mies.

CS- ¿Y tuvo relación con Mies, se conocieron?

HT- No lo supe.

JS- Nervi estuvo en el estudio y nos contó una anécdota bastante interesante de un puente que había construido, lo habían hormigonado pero empezó a tener problemas, y Nervi dijo "hay que desencofrar", y todo el mundo se quedó un poco congelado, y dice "no, yo me quedo debajo del puente, ustedes desencofren". Sacaron los andamios y se salvó.

HT- Porque el hormigón tomó su forma aunque faltara un detalle...

LM- ¿Experimentaban mucho en el estudio con maquetas?

HT- Maquetas había...

JS- Hicimos como treinta pero no de Amancio Williams, de Curatella Manes, que estaba por hacer una estructura pero necesitaba verla y entonces Amancio se fue a Estados Unidos...

HT- No... no, se fue a Salta...

JS- ...entonces nosotros hicimos ese trabajo.

HT- Cuando volvió en el estudio había veinte maquetas de Curatella Manes, no le gustó nada. Pero lo quería mucho a Curatella, mucho...

LM- Cuando estaban con los hospitales que no se construían ¿él sabía que Mario Roberto Álvarez había construido los hospitales en Catamarca, también en Corrientes?

HT- No, pero había que hacer un cuento político para llegar a la construcción, había que arrodillarse a Perón... Ahí nadie se arrodillaba...

LM- Lo que siempre me pregunté es esto, tenemos esto de las bóvedas que es fabuloso, la forma que logra... ahora, ¿no sería que era casi impracticable para la época pensar en hacerlas... el costo que tendrían

esas bóvedas que tal vez sería más importante el costo del sobretecho que los hospitales mismos... no se pensó nunca eso?

HT- No, el pensaba que dejaba una estela de enseñanza...

JS- Cuando se hicieron las bóvedas de Bunge y Born mostraban que la ejecución era bastante simple...

HT- Él decía que esto tiene que durar al menos dos siglos, él proyectaba para dos siglos, dice, como las catedrales góticas. Es todo un invento.

CS- ¿Había alguien en el estudio que hiciera las cuentas, los cálculos y presupuestos de los proyectos... había alguien en algún momento que le decía "no, no, no... esto es muy caro, piense en otra cosa"?

HT- No, eso no...

JS- No nos metíamos en el problema (risas...)

HT- Esta mesa ¿sabés cómo está hecha? son puertas. Puertas de la casita que nos echaron cuando venía Panamericana. Nosotros estamos acostumbrados a no comprar nada, ni ropa, nada, todos nos regalan, nuevo o usado. Jamás vamos a una tienda, no sabemos lo que es ir a comprar nada. Lo único que puedo comprar es medias...

CS- No, pero me refiero: cuando proyectaban, están haciendo un proyecto y que alguien le diga que hay que ajustar el presupuesto.

JS- No se hablaba del tema...

CS- Pero dentro de este pensamiento, de esto que pregunta Luis, de una construcción sencilla ¿había una lógica de una economía, no de dinero, de una construcción racional?

HT- Toda construcción buena es racional...

LM- Siempre la pregunta es porqué no se construyeron. Yo pensé que de los hospitales se conocen las perspectivas, las plantas, normalmente está publicado eso, pero cuando vi el archivo que tiene Claudio, que hay setecientos planos...

CS- Estaba para empezar la obra mañana...

LM- Sí, están los planos de instalaciones, los planos de carpintería, todo...

HT- Las bóvedas se estudiaron mucho...

LM- Por eso... está todo... entonces ¿porqué no se llegaron a construir?

HT- Las esperanzas nunca le faltaron, yo recuerdo que nosotros volvíamos de San Juan y estaba por salir la Sala de espectáculos, en el río. No, miento, nosotros se la pusimos en el río. Yo dije, "Amancio, esta es la única salida" porque estaban peleándose que ocuparía el lugar donde está la aeronáutica, la...

LM- ¿Aeroparque?

HT- Aeroparque. Entonces yo le digo, "no, porqué no lo ponemos en el río..." Le gustó. Eso fue la última cosa fuerte que nosotros le aportamos. Entonces nos encontró un día que teníamos el dibujo todo completo en el río, con una calle puente. Él dijo "sí, ahí tendría que estar". Pero después, no sé porqué, Jaco se metió en unas cátedras de matemáticas para pucherear, y ya no podíamos... Tenían un equipo muy bueno ellos en el estudio, ya. O sea que tiramos esa idea y le gustó a Amancio.

CS- Después se fueron abriendo un camino por su cuenta.

HT- Sentimos que había gente joven, cómo les puedo decir...

CS- Que venía con otras ideas más del momento...

HT- No, no, no. Él había enganchado mucho con el catolicismo, con el Congreso Mariano, con el ascensor ese que había tan hermoso, él estaba en un momento así y había gente muy católica ahí en ese momento. Entonces nosotros vimos que... sentimos como "un olorcito a quemado" (risas) y dijimos con Jaco... nadie nos hechó, nadie nos dijo nada, pero dijimos no, es momento de...

CS- ¿Tienen obras de ustedes?

HT- Hicimos cosas. Escuelas, hospitales...

CS- Pero... empezamos de vuelta... ¿cuáles son, donde están?

LM- ¿Hay algunas publicadas?

HT- Él (por Jaco) hizo una escuela fuerte...

JS- El Industrial de San Fernando, el Benavídez.

HT- Está cubierta por la escuela vieja la parte que hizo Jaco.

CS- ¿Como unas ampliaciones?

HT- No, es más. Es una ampliación, pero dejaron la parte vieja porque la había hecho Perón.

JS- Hicimos el primer proyecto, tirábamos el bloque, y no lo permitieron porque ahí había estado el General Perón, era casi histórico. Un disparate.

CS- Pero ¿cuándo fue esto? durante el peronismo, porque si fuera en la libertadora los hubieran dejado demoler todo.

JS- Yo habré estado en la escuela Benavídez en el 62. Después se hizo el proyecto, que no se aprobó y después se hizo otro sin tirar el bloque. Y Benavídez nos hizo la encomienda.

HT- No se ve, queda tapado, pero es muy miserable. Bajito, chiquito, no había dinero...

CS- ¿y qué otras obras pudieron hacer?

JS- Tenemos la Biblioteca Popular Sarmiento que la construimos desde los cimientos.

HT- Que tampoco no es ninguna obra de arte. Con centavos hecha.

CS- Pero sospecho que debe ser una muy buena obra.

HT- Pero no podíamos pasar de un tercer piso porque no había estructura... pero con todo es simpática.

JS- Hicimos un barrio para Alcoa, acá en Tigre, pero sólo el proyecto, porque después no nos aceptaron los honorarios para la dirección. Pero sí, un proyecto de veinticuatro viviendas organizadas en grupos de cuatro, un lindo proyecto.

HT- Yo hice muchas refacciones, muchísimas... terminé una ahora, hace poquito.

JS- Y casas...

LM- ¿Siguen trabajando?

HT- Sí, cuando hay olor a obra..., soy peligrosa, hay

olor a cemento y disparo, me encanta la obra.

CS- Y casas, también hicieron ¿por acá?

HT- Sí, pero están todas alteradas, no respetan... Hicimos una bastante seria, y después que terminamos, la llenaron de ladrillos, los vidrios... La arquitectura moderna es para aire acondicionado, con calefacción... pero, de todas maneras, ha sido divertido.

CS- Así que se venían a la biblioteca de la casa de Amancio, a ver las revistas...

HT- A estudiar, sí.

LM- ¿Qué revistas tenía, recuerda más o menos..?

CS- ¿De todos los países, revistas internacionales?

HT- Todas, y en alemán. Delfina inglés y francés a la perfección, él bastante alemán... fueron muy estudiosos los dos, y Delfina un tanque... y con ocho hijos.

LM- ¿Delfina en el estudio participaba?

HT- Delfina sabía todo lo que se hacía y criticaba, o ayudaba con su inteligencia, pero cuidaba mucho a los chicos.

LM- Claro, con ocho...

HT- Y se fueron a Estados Unidos juntos, Verónica tendría unos diez años, mucho tiempo, deben haber estado tres meses, y nosotros íbamos todos los días a ver a los chicos. Ahora, yo la veía a Delfina, nosotros vivíamos de este lado del río y ellos del otro, y la veía ir a comprar a la verdulería con la bolsa, así andaba Delfina, caminando porque no tenían auto; él tenía un autito, chiquitito. Después alquiló, no, alquiló no, porque no lo debe haber pagado nunca (risas) un solar al lado y Amancio hacía quinta, todos los días muy elegante, con un short, haciendo la quinta, una quinta preciosa, estética, divina, un cuadro... Ah, y al lado había un almacén, que sacábamos todo fiado y no pagábamos, porque era tanto lo que lo querían y el capaz que iba y le ofrecía una cebolla que había cosechado, y después sacaba el triple para otra cosa que no tenía. Vida única.

CS- Claro, eran otros los valores.

JS- Nos invitaba a ver la luna, tenía un telescopio grande...

HT- Del papá.

JS- Y lo montaba, realmente era un muy buen telescopio.

HT- Íbamos a ver los... no, es una vida muy hermosa, yo creo que todos los creadores tienen vidas así.

LM- Él fotografiaba bien, ¿no? Andaba siempre con la cámara...

HT- Sí... sí. Pero todo lo pasaba por Delfina, Delfina era...

LM- El ojo crítico.

HT- Sí, el ojo... Más diría yo que crítico el punto. Ella decía: "ahí, tal cosa". ¿A Pando lo conocen?

CS- Sí, yo lo conocí un poco.

HT- Porque ahora un hijo vive acá a la vuelta.

CS- Pero Pando también era de por acá, ¿no?

HT- No, él era de Belgrano o de... no sé si puede haber sido de San Isidro, pero no era de Tigre.

CS- Porque Francisco Bullrich me contó que la oficina de Amancio era el sueño de todos los estudiantes. Pasar en algún momento, entonces todos cuentan que estuvieron un tiempo en la oficina de Amancio, pero Francisco Bullrich y si mal no recuerdo, Borthagaray también, me contaron que... bueno, por supuesto me decían que Amancio no les pagaba un peso pero que tenía un mayordomo que venía y les servía el té...

HT- Ah, cómo no... sí... había sido...

CS- Pero si usted dice que no tenía un peso ¿cómo hacía para tener un mayordomo?

JS- Nos miraba desde arriba el mayordomo porque nosotros nunca habíamos estado en Europa.

HT- Él había sido mayordomo de un gran embajador, argentino, en Estados Unidos, Alemania y qué se yo. Se llamaba Avelino. Avelino se ponía un traje así, con ese coso brillante, negro, no sé cómo se llama, una tela que brilla, pero, bueno, de un botón, pantalón negro y babero almidonado, y así nos servían. ¿Qué era el

almuerzo? un huevo y un pedazo de tortilla. Y para eso se vestía así. Nos servía y, cuando comíamos todos, él era el servidor y nosotros teníamos que saber usar todos los platos, todo...

CS- Todo para comer un huevo... (risas)

HT- Y después, cuando estaba libre, y nosotros estábamos haciendo maquetas y qué se yo venía y nos instruía, cómo era la vida de un servicio, un mayordomo de un embajador. Él había sido de los embajadores sucesivos, entonces nos enseñaba él cosas, de protocolo... Amancio estaba chocho con Avelino.

CS- ¿Pero le pagaba?

HT- Le pagaba muy poco, pero le daba el lugar para vivir. Avelino era un dandy.

CS- Porque eso les dio a ellos la imagen de que Amancio era rico.

HT- Teníamos enfrente una cuenta en una rotisería francesa preciosa, que entraba Amancio y compraba comida para él si venía una visita, hizo una buena bodega él, en un momento que tuvo unos pesos, y Néli-da, que era el demonio, y Martínez Carrera, que era el otro demonio, eran compañeros los dos, eran amantes, le robaban vino a Amancio, nosotros no porque no tomábamos. Le tomaban el vino a Amancio.

CS- Y Amancio se daba cuenta...

HT- No, porque él iba al lado y sacaba a cuenta, y todo le perdonaban, lo querían mucho a Amancio, todo le perdonaban.

[Siguen anécdotas personales de la familia Toscano]

CS- ¿Le gustaban Niemayer, Lucio Costa o algún otro de Brasil a Amancio?

HT- Sí, pero se gustaba más él (risas).

JS- Estuvimos varias veces en la casa de Mar del Plata y realmente era muy hermosa.

HT- Era la perfección, nos llevó con el fotógrafo...

JS- Aronovich.

HT- Aronovich, un gran fotógrafo.

JS- Las fotos de Aronovich eran muy hermosas, y estaba un ex alumno nuestro, Federico Ezcurra, que fue por su cuenta, porque estaba en un hotel, y quería mostrar la transparencia de la casa Aronovich, entonces este muchachito armó sobre un árbol un sostén para mostrar la transparencia del edificio.

HT- Son las mejores esas fotos.

JS- Por primera vez se prendió la famosa estufa con forma de lira, que tiene, porque el padre Williams tenía un miedo espantoso del fuego, entonces nunca la había prendido.

Entrevista a Delfina Gálvez de Williams, Buenos Aires, 17 de agosto de 2012

Claudia Shmidt y Luis Müller con participación de Claudio Williams

DG- (en la facultad de arquitectura) ... éramos seis mujeres solamente y ni siquiera había baño para mujeres, íbamos al "Querandí".

CS- ¿quiénes eran las otras cinco, una era Finlandia Pizzul?

DG No... era muy anterior, yo estaba con Isabel Padilla, Angelina Camicia, Margarita *Murder*, y... no me acuerdo... después había una chica... como se llamaba... una flaca... empezaba con l el apellido...

CS- Angelina Camicia ¿no había hecho hospitales también, en esos años?

DG- No, ella se casó con un violinista húngaro, y se fue a París, y ahí hizo una casa para Italo Calvino, pero no ejercía.

CW- ¿Y cómo fue a hacerle una casa a Calvino?

CS- Amiga de Italo Calvino

DG- Le hizo... porque era amiga... a Angelina la vi en

París

CW- ¿En qué año la viste en París?

DG- En el 82, me parece...

CW- ¿Y ya vivía en París?

DG- Vivía en París y no había hecho la reválida, así que no podía firmar

CS- No podía firmar allá, claro... y así que eran seis mujeres y ¿las cuidaban, las trataban bien? cuando estudiaban

DG- Sí, yo tenía muchos amigos

CS- ¿Y ahí lo conoció a Amancio? cuéntenos la historia...

DG- No, a Amancio lo conocí antes

CS- ¿Y los profesores, se acuerda?

DG- Sí, eran muy brutos, Monsieur Kaplan... Karman... con K

CS- ¿No era un buen profesor Karman, muy antiguo?

DG- No, era muy dedicado a la simetría... muy entusiasta

CS ¿Y Alvarez, Raúl Alvarez?

DG- Ese era bruto del todo...

CS- Era la mano derecha de Karman

DG- Karman por lo menos sabía su oficio

CS- Claro, y Alvarez no...

DG- Teníamos uno muy bueno, que se llamaba Villalonga

CS- Raúl Villalonga

CW- ¿Era el papá de Héctor? porque después hubo un arquitecto de tu generación que era Héctor Villalonga

DG- No, Max, Max Villalonga, Max era el compañero mío...

CS- Sí, Villalonga era bueno, era más abierto Villalonga a la arquitectura moderna

DG- Más abierto...

LM- ¿En qué años más o menos pasó por la facultad, por la escuela, estudió?

DG Yo entré a los 21

CW Nació en el 13, o sea que entró en el 34

CS- Ah, la generación del grupo Austral

DG- No, yo gané un año, yo entré con este muchacho

que se destacó mucho... Mario Roberto Alvarez, no... Alvarez estaba en un año anterior

LM- Alvarez se recibe en el 36

CW- ¿Con quién decías que habías entrado?

DG- Con Alfredo Casares

CS- ¿Y en el Grupo Austral, usted los conoció, estaban ahí cuando formaron el grupo?

DG- ¿A qué le llama Grupo Austral?

CS- Era un grupo de arquitectos jóvenes que en el 37 más o menos hicieron un grupo...

DG- Me parece que era el de Vivanco

LM Zalba, Hilario Zalba

DG- Vera Barros..., esos se habían recibido anteriormente

CW- Vivanco tuvo un paso por el estudio de papá ¿no?

DG- No, ninguno, eran varios....

CW- Sin embargo Vivanco en los primeros proyectos de papá aparece como colaborador y después se fue a Tucumán

DG- No sé ¿y después se fue a Tucumán de profesor, donde estaba Sacriste?

CS- Pero después se fue a Tucumán, en el 49, después de la guerra

CS- Delfina ¿usted qué hacía en el estudio, cuál era su trabajo?

DG- Yo trabajé en el estudio solamente un año o dos, porque nos mudamos al Tigre y empecé a tener un chico por año... tuve ocho en 12 años...

CS- Claro, había mucho trabajo

LM- Estuvimos con Pampita y Jaco hace unos meses y se acuerdan mucho de usted, Pampa Toscano

DG- Me quieren mucho a mí y son capaces de inventar cualquier cosa

CW- Ellos dicen que vos eras el alma del estudio

DG- No, de ninguna manera, yo ya no estaba en el estudio cuando fueron ellos, porque Amancio tomó una casa en Carlos Pellegrini donde está ahora la avenida 9 de julio

CS- Sí claro, donde fue el grupo OAM

LM- ¿Usted recuerda cómo se relaciona Amancio con Ca-

rrillo para los proyectos de estos hospitales en Corrientes?

DG- Sí, venía la relación por mi hermano Gabriel, que estaba en el Ministerio de Salud Pública y él se lo presentó a Carrillo.

LM- Estuve viendo en el archivo que Amancio en un principio tuvo el cargo de Asesor del Ministerio, por un tiempo ¿eso recuerda?

DG- Sí, pero nunca tuvo ningún cargo público

LM- Pero después renuncia él, ¿no sabe por qué renuncia a ese cargo?

DG- No, nunca tuvo un cargo

CS- Pero Asesor, no es cargo público...

CW- Capaz que le pagaban honorarios como asesor

LM- No cobraban, por lo que figura...

CW- Pero los gastos de los proyectos sí...

LM- Sí, los gastos sí...

LM- Porque él hace un viaje a Europa en 1947

DG- El fue a un congreso de CIAM

LM- ¿El de Bridgwater, en Inglaterra?

DG- En Inglaterra, en esa ocasión conoció a Le Corbusier

CW- Me parece que lo había conocido antes a Le Corbusier, cuando estuvo en París ¿o lo conoció en Inglaterra?

DG- No, lo conoció en París, pero fue en el mismo viaje.

LM- He visto que en los proyectos de los hospitales al principio trabajó con Antonio Bonet

DG- Yo no me acuerdo de eso, me acuerdo que Bonet inventó unas bóvedas muy inferiores a las de Amancio

CS- Que eran al revés...

CW- En el archivo hay un plano con estos dibujos de Bonet, que según Jaco y Pampa es una propuesta que hizo Bonet por su cuenta, pero evidentemente mucho no la consideraron porque lo único que hay es ese dibujo y según Jaco y Pampa (ellos no lo dicen) pero es como que a ellos no les gusta que Bonet haya hecho esa propuesta, o no les gustó a ellos, no dicen de papá, no.

LM- Es evidente que no lo consideraron

CW- Mamá dice que Bonet era muy creativo pero muy improvisado ¿no?

DG- Era muy catalán...!

CW- Pero mamá conservó la amistad con Bonet, incluso cuando fue a Europa un par de veces lo vio en Barcelona

DG- En Barcelona me invitó a su casa, él se había casado acá con una chica catalana, y estaba muy próspero.

LM- Y a mí me interesó también esta exposición que hace Amancio en el 49, esta exposición para la que le mandan planos Le Corbusier, Entwistle... que la hizo en la Galería Kraft ¿recuerda eso?

DG- Yo no fui, porque estaba teniendo un chico en ese momento, estaba en el sanatorio

CW- Aparecieron un montón de fotos de la exposición en el archivo, son diapositivos.

CW- Ella (por Claudia) trabajó con Fabio Gremientieri en ese libro de la construcción alemana en la Argentina

LM- ... y uno sobre escuelas hicieron

DG- Yo soy sobrina nieta de Ernesto Bunge que fue el primer arquitecto argentino

CS- De los famosos doce... los doce apóstoles les decían... los doce primeros

CW- Hacían una arquitectura gótica no? hay una escuela...

CS- El Normal N° 1 es gótico pero tienen unos edificios muy modernos. Es de él (Bunge) que lo quisieron demoler. El frente que da a la calle Córdoba es la parte que hizo él, y después la completó Tamburini, siguiendo los planos de Bunge.

DG- También hizo la iglesia Santa Felicitas

CW- La que está allá en Barracas

DG- La penitenciaría...

CS- y encontramos de él también unos edificios, como unos juzgados, unos edificios civiles en la Pcia. de Bs As porque él era el arquitecto... todavía no estaba... Bs As no era la capital del país, era la capital de la provincia y él trabajaba para...

CW- Y la casa de Tornquist que estaba en Belgrano no

la había hecho él también?

CS DB- También... sí...

LM- cuenta el trabajo que está haciendo para la tesis...

CW- Su papá (Manuel Gálvez) se lo disputan entre Santa Fe y Entre Ríos

DG- El era santafesino, nació en Entre Ríos porque la madre era entrerriana y quería estar cerca de la abuela de papá, que era una Quintana...

LM- sigue contando y explica el proyecto de El Molino y manifiesta que a partir de estudiar los proyectos de los hospitales se interesa en la figura de AW como una pieza clave para entender la arquitectura en la Argentina.

DG- Pero no construyó nada...

CS- Pero construyó ideas

LM- Una figura clave en la cultura de los arquitectos... ¿qué se comentó con el tiempo, porque no se construyeron esos hospitales en Corrientes?

DG- Y..., porque Evita en el momento de (no se entiende 18:40) de Salta, que es hecho por Patrón Costas, que era todo blanco y con tejas, neocolonialista, hizo el neocolonialismo y no quiso que los hospitales fueran modernos.

CW- Bueno, además Carrillo en esos años renunció

LM- Hubo cortocircuitos con la Fundación Eva Perón

DG- Carrillo era el único decente del gobierno de Perón

CS- ¿Se veían con Carrillo, tenían reuniones, iba al estudio, o no... o más iba Amancio a verlo..? Porque hay muchas ideas que tenía Carrillo de cómo tenían que ser los hospitales, que parece que Amancio le prestó mucha atención, sobre los patios, o sobre cómo tenía que ser la luz.

DG- Carrillo vivía en Belgrano, pero no teníamos relación social con él.

CS- Así que no sabemos mucho si hablaban, pero evidentemente algo hablaban...

DG- Tampoco vivíamos en Belgrano, entonces... éramos viejos belgranenses, tanto Amancio como yo,

pero no vivíamos... en esa época vivíamos en el Tigre.

CS- Claro, y no era tan fácil...

LM- Puede ser que no hayan tenido tanto contacto

CW- Sin embargo, con gente técnica del Ministerio sí hubo mucho...

DG- También Amancio se veía mucho...

CW- ¿Con quién...?

DG- Con Carrillo

CW- Ah... se veía con Carrillo... y dónde se veían, en el Ministerio o iba al estudio Carrillo?

DG- En el Ministerio

CW- ¿Y papá intervino en la selección de los terrenos que compraron para hacer los hospitales?

DG- No sé

LM- Pero fue a Corrientes, hizo las fotos...

DG- Fuimos a Corrientes con Guido Di Tella, mucho después...

CW- El estuvo en Corrientes en la época de los hospitales

DG- Sí...

LM- En el año 48

CS- ¿Y dónde aprendió fotografía Amancio? Para sacar fotos tan buenas, tenía buenas cámaras...

DG- No sé... sí que se estaba horas para sacar una foto

CW- Tenía una Rolleiflex, y era una Rolleiflex de esas que sacaban diapositivas de 6 x 6, y la tenía que poner arriba de un trípode, era muy pesada la máquina, entonces siempre protestaba en casa porque cada vez que quería sacar una foto estaba media hora y al final las sonrisas nunca salían... pero con esa Rolleiflex sacaba fotos, por ejemplo en Corrientes sacó muchas fotos aéreas, más tarde... en el Paraná...

LM- Sí, más tarde, hay imágenes de una ciudad más moderna

CW- Hay muy lindas fotos, algunas son casi casi de eje vertical, bastante bien sacadas

LM- Sí, se ve que tenía técnica

(Pausa para servir más té, conversación con Claudio sobre los doctorados y las universidades...)

DG- Amancio estuvo en la creación de la Universidad Católica de Buenos Aires, la UCA.

CW- Sí, fue miembro del Consejo fundador de la UCA

DG- Pero nunca enseñó

CW- Bueno, nunca hubo arquitectura en UCA. Además él nunca enseñó en ninguna parte.

LM- Bueno, pero su estudio era una escuela...

CW- Sí, pero en ninguna universidad

CS- ¿Y la revista, Delfina, la revista La Arquitectura de hoy? Ahí sí la dejaron trabajar

DG- Trabajé mucho

CW- Y le pagaron poco...

DG- No me pagaron mejor dicho... el autor de esa cultura, de esa revista, el fundador, dueño de la revista, Andre Bloc

LM- ¿Y porqué Amancio no fue el corresponsal de la revista y lo recomienda a Rodolfo Moller? Parece que el contacto era Amancio ahí, ¿no?

DG- Amancio no tuvo nada que ver con la revista

LM- ¿Porqué, si el contacto con Bloc era Amancio? eran amigos...

DG- Sí por supuesto

LM- Claro, ¿y porqué el no tomó el lugar?

DG- Bloc estuvo en Bs As y Amancio no quería hacer nada que fuera ajeno a la arquitectura

LM- Claro, quería estar concentrado en el estudio

CW- ¿Y papá lo sugirió a Moller? ¿A Rodolfo Moller lo sugirió papá o lo conocía Andre Bloc?

DG- Era muy amigo nuestro.

LM- ¿Quién era Rodolfo Moller, porque no lo tenemos ubicado?

DG- El era dinamarqués, o hijo de dinamarqueses, y se casó con una sueca y murió muy joven.

CW- El murió muy joven, Rodolfo Moller

LM- Porque después el fue Secretario de Redacción de Canon también, de la revista de la facultad

CW- ¿En qué año?

LM- En el 51 y 52 salieron los dos números de Canon

CW- ¿Qué revista?

LM -Canon

CW- Dice que Moller fue secretario de redacción de una revista que se llamaba Canon

DG- No, no la conocí

CW- De los años 50

LM- ... y Moller ¿trabajaba como arquitecto también?

DG- Sí...

CW- ¿Había estudiado... en dónde?

DG- Acá, y era compañero mío

LM- Hay que buscarlo a Moller

CS- Sí, debe estar la ficha en la Sociedad Central

LM- Era un buen arquitecto Moller entonces también

DG- Sí...

CW- Y la mujer no era arquitecta ¿no?

DG- No...

LM- Sí, siempre me llamó la atención que parecería que la persona adecuada para establecer esa... esa tarea era Amancio por los contactos que tenía, pero no era lo que le interesaba

DG- Pero no era para dirigir revistas

LM- ¿Cómo?

CS- No era para dirigir revistas

LM- Claro

CS- ¿Y quién decidía, de acá, qué se publicaba en la revista?

DG- Venía directamente de París

CS- Y, ¿pero de los argentinos, quién le decía de los...?

DG- Y... Bloc estuvo acá y se conectó con muchos argentinos

CW- ¿Cuánto tiempo se editó la revista en la versión española?

LM- Yo no la tengo...

CW- Se hicieron 10 o 12 números ¿no? más no se hicieron

DG- No, más no... porque le resultó mal negocio

LM- Mal negocio, claro. Pero prácticamente Amancio estaba todo publicado ahí, en la revista

DG- Pero él no se quiso meter nunca en cosas que

eran ajenas al estudio

LM-Al proyecto, claro...

CW- Y toda la correspondencia que hay en el archivo, entre papá y Bloc sobre la revista, está escrita por mamá en realidad

LM- Claro... estaba en francés

CW- Eras vos la que escribía esas cartas

DG- Y claro...

CW- Papá hablaba francés pero lo escribía muy mal

DG- No sabía escribir en ningún idioma

CS- Pero hablaba, sí, hablaba bien

CW- Sí, hablaba inglés, francés y alemán

DG- Alemán muy bien, y francés, regular, inglés más o menos...

LM- Claro, entonces todas las correspondencias se las...

DG- En la casa se hablaba alemán, porque la señora de Williams, que era Paats de nombre, era hija de holandés y alemana.

LM- Claro, así que de pequeño hablaba en alemán

CW- Sí sí, incluso entre los hermanos y ellas hablaban alemán

CW- Pero con Alberto, con el papá también hablaba en alemán

DG- No, Alberto no hablaba una palabra de alemán ni entendía

CS- Qué increíble, bueno, es típico, claro, se quería afianzar, supongo, la típica de los hijos ¿no? de los inmigrantes.

CW- ¿Y vos hacías los textos de las traducción de L'architecture d'aujourd'hui?

DG- Revisaba todos los sucesivos números, prácticamente.

LM-Claro, todo un trabajo

CW- Porque esa revista, buena parte de los artículos eran los artículos que se publicaban en la versión francesa.

LM- Sí, traducidos al español

CW- Esas traducciones las hacías vos?

DG- Las traducciones parte las hacía yo y parte las revisaba, y estaban plagadas de errores.

CW- Y vos tenías mucho trato con Kraft?

DG- Ninguno

CW- Pero Kraft era el editor de la revista

DW- Sí, a Kraft se le entregaba todo el material y ellos lo compaginaban.

CS- Claro...

LM- A pesar... le pregunto, a pesar de que no fue a esta exposición del 49 porque estaba en el hospital, ¿usted recuerda si después hubo buenos comentarios, si la gente estaba conforme con esta exposición?

DG- Pasó inadvertida

LM- ¿Cómo?

CS- Pasó inadvertida

LM- ¿Pasó inadvertida?

DG- Sí...

LM- Mirá vos

CS- Es muy específico

LM- Pero es una exposición que tiene que haber impactado mucho en el ambiente.

CS- Pero hay que buscar la prensa de la época para ver

CW- Sí... ¿pero los arquitectos no iban a esa exposición?

DG- A los arquitectos en general no... en general no...

CW- Irían los veinte o treinta arquitectos que hacían arquitectura moderna

LM- Los amigos

DG- Sí...

CW- Sí, los pocos que hacían arquitectura racionalista

CS- ¿Y cómo era, recuerda a la relación con los ingenieros? porque usted estudió y cuando la facultad de arquitectura era parte de la Facultad de Ingeniería

DG- Era parte de... otra facultad

CS- Exactas

CW- No, de Ciencias Sociales

CS- De Ciencias Exactas, pero Ingeniería estaba ahí, tenían...

CW- No, no...

DG- Ingeniería estaba ahí,

CW- Ah, ¿estaba ahí también, en Ciencias Exactas?

CS- Sí, claro... allá en.. claro, claro... este...

D- Después Ingeniería se mudó al palacio gótico eeeh... (no se entiende 35:50) eeeh... de Prins...

CS- A Las Heras... "Palacio gótico"

DG- Y después se mudó a Leandro Alem

CW- La Fundación Eva Perón

LM- La Fundación Eva Perón, claro

CS- Pero y con los ingenieros ustedes hacían... estudiaban juntos, había materias que estudiaban juntos, estructuras, o no?

DG- No, la única materia que estudiábamos allí era Ensayo de materiales.

CS- Ah, con los ingenieros, eh? Sin embargo estaban todos ahí...

LM- Pero tenían materias en común, había materias que hacían juntos...

DG- No...

CS- Dice que sólo Ensayo de materiales

LM- ¿Sólo ensayo de materiales?

DG- No, Amancio estudió primero Ingeniería

LM- Había estudiado primero Ingeniería, claro

DG- Y después le reconocieron

CS- Claro

DG- Matemáticas y Perspectivas

LM- Cuando se conocieron ya Amancio había dejado de volar, había dejado los aviones Amancio?

CW- Te pregunta si cuando vos te conociste con papá él seguía volando

DG- El seguía volando?

LM- Aviones...

DG- No, creo que no...

CW- No te llevó nunca a un avión?

DG- No...

LM- Piloteando no? porque...

CS- La tenían segura

LM Eso fue muy joven, no es cierto, cuando...

CW Lo que pasa es que papá voló entre el año 32 y 35

LM Claro...

DG Y después voló en la fábrica de aviones de Córdoba porque hizo la conscripción como voluntario en la Fuerza Aérea

LM En la Fuerza Aérea...

CS Ah, pidió, claro... pidió que lo manden ahí...

CW El hizo la conscripción ahí en Córdoba

DG ... por economías

LM Así que hizo la conscripción como piloto

CW En la aviación, no existía la Fuerza Aérea en esa época, era la escuela militar de aviación del Ejército, la Fuerza Aérea la creó Perón muchos años después.

LM ¿Cómo aprendió, hizo cursos, se sabe eso?

CW Creo que él iba a estudiar ahí... hacía prácticas en Morón ¿no? ¿papá había prácticas en Morón, o en el Palomar?

DG Sí, las horas de vuelo... sí...

LM Claro, la Fábrica Militar de Aviones sería, en Córdoba? No...

CW Sí sí... estaba ahí, donde estaba la escuela de aviación militar de esa época, que había una pequeña escuela, no...

LM Claro... sí sí...

CS ¿Y se acuerda cuando vino Perret a dar una conferencia en la facultad?

DG Sí...

CS ¿Viste? ¿Y... era buen mozo?

DG Tenía muy buena pinta

CS ¿Viste? conversación de mujeres...

LM Así que tenía pinta Perret

CS Sí... tenía sus amantes también

CW ¿En qué año fue eso?

CS 36

CW ¿Y vos lo viste en la facultad?

CS Claro, vino a dar las conferencias a la facultad

LM ¿Y el italiano Nervi? en el 50

DG No lo conocí

LM ¿No lo conoció? pero con Amancio tenían contacto con Nervi se escribieron por lo menos, se conocían

DG Por carta

CW Por carta, no lo conoció personalmente

CS ¿Y le gustaba Perret, la arquitectura de Perret le gustaba a usted?

DG Sí... nos conformamos con eso

CW ¿Cómo?

DG Nos conformábamos con eso

CS ¿Pero eso era arquitectura moderna para ustedes, lo que hacía Perret?

DG Comparado con Le Corbusier no

CW Pero ustedes no conocían a LC todavía en el año 36

CS Sí, los libros sí

CW Había venido en el 29 ¿pero en la facultad lo estudiaban?

DG Yo lo conocía por comentarios de mamá y de sus hermanas que fueron a las conferencias y Amancio no lo había oído nombrar en su vida

CS Increíble

CW Y sí porque cuando estuvo en el 29 acá ellos tenían 16 años

DG ... sus libros

LM Y ustedes cuando estudiaban en la facultad tenían un profesor como Karman que enseñaba al estilo académico y a ustedes les interesaba la arquitectura moderna en ese momento ¿cómo buscaban, miraban revistas?

DG Nos gustaba pero no sabíamos nada

LM No sabían nada, pero veían revistas, algunas...

DG Con las revistas solamente, y los libros de LC

LM ¿Qué revistas, Bauformen... Moderne Bauformen, qué revistas, alemanas, revistas alemanas?

DG No, del Bauhaus no teníamos idea

CW No, te pregunta qué revistas veían

DG y las revistas de arquitectura

CW Pero eran revistas francesas, inglesas?

DG No, pero cada tanto venía algún proyecto moderno. Había unos hermanos ingenieros, Vilar... que empezaron

CS Claro, ¿ellos empezaron a traer las cosas modernas?

CW Esos tienen que ver con el arquitecto?

LM Con el Automóvil Club

CS Claro, claro

CW ¿Es el mismo? yo pensé que era arquitecto, no ingeniero

CS No, era ingeniero, Antonio Vilar era ingeniero

CW Mirá vos, no sabía que Vilar era ingeniero, yo creía que era arquitecto

DG Sí, ingenieros, los dos hermanos

CS ¿Y cómo lo conocían, ellos estudiaban ingeniería?

DG No, eran ingenieros ya

CW Eran mayores... Vilar era mayor que ustedes...

DG Mucho mayor

CS Claro, claro

CS Mirá vos, Vilar era el que traía la... un ingeniero ¿no? está trayendo... esas cosas

CS Y usted dice que estaba todo el tiempo cuidando los chicos pero todos los jóvenes que pasaron en este momento por el estudio de Amancio se acuerdan de usted: Francisco Bullrich se acordaba, este... Borthagaray...

DG Francisco Bullrich fue compañero de facultad antes que entrara...

CW Pero era mucho menor que vos

CS Sí, menor

DG Sí, era menor, pero no mucho. Porque a mí se me ocurrió estudiar arquitectura, yo no era ni bachiller y me acuerdo que fue un viernes y el lunes fui a inscribirme para dar las materias que yo sabía, Historia y Geografía y... no siguió más...

CW Francisco Bullrich, en una entrevista que ellos le hicieron, que está en el libro ese que yo te presté, dice una cosa que es men... es un bolazo de él ¿no? dice que... protesta porque dice que en el estudio de papá no les pagaban nada y dice que "te daban un té servido por un mucamo de librea"

CS Después nos contó la historia Jaco

CW Y eso no es verdad, nunca hubo un mucamo de librea en esa casa

DG No, hubo un mucamo con saco blanco, nada más

CS Ah, con saco blanco, porque Borthagaray recuerda que... cuente lo del mucamo porque todos recuerdan a ese hombre que les servía el té, Borthagaray también lo recuerda.

DG Borthagaray era junto con Bullrich y varios más, tenían un estudio que se decía moderno,

CS el grupo OAM

DG Pero no lo era.

CS ¿Porqué, porqué no era?

DG Porque la fenestración era muy mala

CW ¿La qué?

LM / **DG** Fenestración

CS ¿Las ventanas?

DG Las ventanas

CW Los aventanamientos

LM La organización de las ventanas, claro

DG Hicieron un edificio en la calle Parera y Franz Bullrich era primo... sobrino segundo de Ignacio Pirovano...

CS Claro

DG ... que era muy amigo nuestro, y por ahí nos conocía. Ellos hicieron un edificio enfrente de su casa en la calle Parera que era horrible

CW Sí, que sigue estando. Y Manolo Borthagaray tiene un proyecto que la verdad que es muy feo ahí en Libertador y Blanco Encalada, creo que es, en Belgrano, es un edificio de... de... todo enchapadito en ladrillo

CS El que está ahora...

CW Sí, y que tiene por ahí arriba unas mezclas de..., unas especies de bow windows hechos de... unas cuadrículas blancas

CS Sí, pero de hace veintipico de años

CW Es un edificio que tiene veintipico de años sí...

CS No... sí, no fue muy feliz

DG Además, era hijo de una Oliver,

CS Claro

DG cuyo hermano estaba conmigo en la facultad, "Sammy", el fue director del Museo de Bellas Artes

CS Qué generación...

LM Bueno, y finalmente cómo es la historia del mucamo, que nos quedó a todos...?

CS Pampita contaba...

LM Pampita contaba algo del mucamo la vez pasada...

DG El mucamo servía el té con saco blanco no con librea

CW Eso fue en la casa de Belgrano. En realidad, cuando murió Alberto, el papá de Amancio...

LM Sí, sí...

CW ...papá al poco tiempo después instaló el estudio en lo que era el garage de esa casa, que era un espacio muy grande

DG Antes de morir...

CW ¿Antes de morir Alberto lo instaló?

DG Sí...

CW Me parece que no ¿eh? entre la muerte de Alberto y la de Tita, y la de mi abuela.

DG Para acompañar a Tita

CW Claro. Habrá sido en el año 53, y entonces él instaló el estudio ahí en Belgrano. Y la casa de Belgrano era una casa que funcionaba muy bien, que tenía su personal y qué se yo..., y seguramente habría algún mucamo ahí con saco blanco que servía el té.

CS Sí, Pampita contó que...

CW Pero era el mucamo de la casa, de mi abuelo

DG No, pero no servía, el mucamo que heredamos de los Williams limpiaba solamente

CS Ah, es otro entonces. Pampita contó que era una... un empleado del... de un departamento diplomático del Estado y que se quedó sin trabajo y entonces...

DG No

CS ¿Ese es otro?

DG No

CS No es esa la historia

CW No, se tejen muchas fantasías...

LM Sí

CW Hay que tener cuidado con las fantasías que teje la gente porque además, hay gente que no chequea muy bien la información que percibe, por ejemplo, Pancho Liernur - que lo digo porque se lo dije a él así que lo podés grabar y lo podés poner como que yo lo dije...

CS Seguro...

CW ... dice que papá fue uno de los primeros... personas en la Argentina que tuvo aviones privados...

DG No, no...

CW Jamás tuvo un avión, y dice que era de una elite económica que se podía dar ese lujo, y eso lo inventó, no sé de donde lo sacó, pero además era muy fácil de chequear, porque si hubiera llamado y preguntado, hubiera verificado que no, papá nunca tuvo un avión propio.

LM Claro, volaba aviones de compañías...

CW Volaba los aviones de la aeroposta

CS Claro

CW Porque él incluso unos años, un tiempo trabajó para esa aeroposta y volaba los aviones llevando...

LM Correspondencia

CW Claro

LM Como Saint Exupery cuando vino...

CW Algo parecido pero diez años después... Este..., entonces bueno son cosas anecdóticas que después hay que tener cuidado y hay que chequear

LM Claro, es folklórico eso...

CW Hay mucho folklore en todo eso. Como por ejemplo uno una vez publicó... cuando se presentó el libro de... el último libro de papá en la revista Summa, había un arquitecto que, creo que es escritor también que se llama Gustavo Nielsen...

LM En Página 12 escribe

CW ... escribía para el diario Perfil, la parte de arquitectura, y estaba el día de la presentación del libro y

yo le dije que si quería podíamos conversar y nunca me llamó. Y entonces publicó un artículo en Perfil donde decía que papá lo había llevado a LC a conocer la casa de Mar del Plata a su costa y cargo, o sea dando a entender que papá lo había... y entonces yo directamente escribí una carta a Perfil, que la publicaron en el número siguiente, diciendo que era todo mentira porque aparte LC había estado una sola vez en la Argentina en el año 29, la casa de Mar del Plata es de los 40 y eso lo inventó, y eso le costó a él... nunca más escribió para Perfil.

LM Pero además es un arquitecto, ¿cómo?

CW Y así inventó varias cosas, entonces, este...

CS Bueno, por lo menos terminó siendo escritor de ficción...

CW Claro, pero es sorprendente porque ¿porqué inventar cosas? habiendo gente que te puede... primero que es muy fácil saber que LC estuvo en el año 29 y nunca más, eso lo chequeás con mucha facilidad...

DG Uno de los artículos en francés de Amancio se refería a las marcas que encontró en un pucará en Salta...

LM En Salta, sí...

DG ...y entonces en francés publicaron un artículo... sobre las marcas de toros, porque en Quebrada del Toro...

CW La quebrada... el lugar se llama la Quebrada del toro. Para los franceses la quebrada es el anca, entonces ellos pensaban que eran marcas de... de...

LM De ganado

CW ... de ganado

LM Claro, bueno, ese es un problema idiomático

DG Es diferente... Yo le decía a Amancio que no hay que dar demasiado detalles, porque la gente se confunde. Me dijo que qué se iban a confundir, que estaba clarísimo, pero ni así pudo...

CS... y bueno...

DG por eso lo pusieron allí, malamente

(LM / CS / CW Comentarios sobre el hijo de Claudia que estudia música y Pablo Williams, Lucio Bruno Videla...)

LM ¿Vos tenés registro de si Alberto cobró regalías por la Teoría de la Música?

CW Sí, por supuesto.

LM Porque realmente es un libro que se ha vendido durante décadas

CW Pero Alberto cobró los derechos por todas esas cosas, además las editaba él en una editorial propia que se llamaba "La quena" ... más que regalías cobraba los beneficios de la venta ¿no? Porque él publicó toda su obra a través de La quena.

LM ¿Y era una empresa propia?

CW De él... la fundó él. El tenía el conservatorio por un lado, tenía la editorial...

DG Estaba en manos de otro, La quena...

CW De Gurina ¿no?

DG De Gurina, que vendía pianos, y editaba también las obras de él. Y cuando murió, entonces mi suegro fundó La quena para editar él mismo.

LM ... porque se vendió... yo creo que se debe seguir vendiendo...

CW La Teoría se sigue vendiendo...

CS Se sigue vendiendo, los que estudian música estudian con eso...

LM Y ahora ¿está en la familia, cómo es...?

CW Se supone que sí, pero la distribución de eso la tenía Ricordi, no sé si la sigue teniendo.

LM Qué legado que han recibido...

DG Amancio trabajó un tiempo en La quena

LM ¿En la editorial?

CW En la editorial

CS ¿Pero y qué hacía, la parte gráfica?

CW No, no... se ocupaba del manejo de...

CS Ah, administrativa...

CW Pero pocos años ¿no?

DG Y eso duró varios años

LM ¿En qué época, antes de...?

CW Cuando se casaron, ¿en qué año te casaste vos, 42?

DG Cuarentaydos...

CW Y, debe haber sido 41, 42, por ahí...

LM Cuando empezaba a trabajar...

CS ¿Y cómo era Amancio con la música?

DG No sabía tocar ni ni... ni el timbre

CS Sí, pero sí entendía... sí, digamos... todos ustedes...

todo lo de la teoría de la música... ¿no era bastante parecido a algunas cosas de la arquitectura o nunca...?

DG Yo le encuentro muchos parecidos, pero él no, porque no sabía música

CW Pero le gustaba la música

DG Le gustaba, le gustaba mucho. Pero empezó a ir a conciertos atrás de mí...

LM ¿Lo arrastraba, no...?

CS Siguiéndola...

DG No le quedaba otro remedio

CS Claro... muy bien... no la vamos a cansar...

LM A agotar ¿está cansada?

DG No...

CW No, pero pasa que no puede estar mucho tiempo sentada.

CS La verdad, un placer, y le agradecemos mucho

CW Lo que tenés que hacer, es publicar rápido tu trabajo. Para el trabajo que está haciendo él, hicimos un inventario y se fotografiaron todos los planos, son 750 planos.

DG Sí, Amancio era muy minucioso.

LM Muy minucioso... y muy ordenado ¿no? o tenía gente que le ordenaba

DG El estudiaba hasta los últimos picaportes de las casas.

LM Está todo... todo dibujado, sí. Y ¿él se encargaba de mantener orden, de hacer el archivo, o eso lo ordenó después, cómo recibieron ustedes el archivo?

CW Nosotros el.. el archivo estaba bastante ordenado en realidad cuando nosotros lo recibimos ¿no? este..., no ordenado por él, ya ordenado por una de mis hermanas que trabajó muchos años con él en la década del 70, por ahí, y después en la época que yo trabajé con él también hacíamos mucho orden, pero..., pero él

era intrínsecamente ordenado y transmitía el orden y había gente que ordenaba. No sé si en los primeros años él se ocupaba del orden. Pero era ordenado en cuanto a la numeración de los planos, al registro...

LM Sí, evidentemente

CW Lo que pasa que tenía una obsesión en cuanto a la... por ejemplo los planos de la casa de Mar del Plata, la gran mayoría de los planos generales y los planos de detalles, no tienen medidas, no tienen referencias, todos tienen una escala gráfica, porque él sostenía... y eso yo lo ví muchas veces, que estar poniendo cotas y cosas era ensuciar los planos, que eso ensuciaba

LM Un purista

CW Incluso en alguna época, él adosaba a los planos una tira que escribían a máquina

LM Al costado, sí...

CW Que la pegaban al costado, y en esa tira escribían todas las referencias que había que escribir, pero en el plano propiamente dicho no ponía nada.

CS Pero eso es una partitura, ves, eso... no estaría pensando como música?

CW Y, la verdad, estuvo Daniel Merro días atrás viendo los planos de la casa de Mar del Plata, y son realmente increíbles porque... después hay otros planos que son los que se usaron para hacer la obra donde sí hay medidas.

DG Me acuerdo que un constructor de Mar del Plata creía que la entrada era una bañadera... sí...

CW Y sí, porque eran planos totalmente mudos ¿no? es decir, hacía del plano una obra de arte

DG Planos de obra

CW Pero esos planos eran... vos los ves hoy y son una joya, realmente

CS Son cuadros

CW Y está todo dicho, no hay nada que agregar, porque están hechos en una escala... por ejemplo los planos generales de la casa están hechos en 1:10 o, sí, en 1:10. Están dibujados los taquitos de madera como eran y no los podés interpretar de otra forma, es decir...

LM Sí, los planos de los hospitales no tienen mucha cota, es más la modulación de la trama, pero no tienen mucha medida

CW Pero había... en los planos de los hospitales ya estaba ese sistema de...

LM De la carátula, sí... la tira de la carátula esa está en dos o tres idiomas. Está creo en italiano, en inglés y en francés

CS Sería para publicar

CW Sí, ¿porqué los hacían... los planos de los hospitales las referencias las tenían en italiano, en inglés y en francés?

LM No sé si en italiano pero en inglés...

CW No, en inglés y en francés seguro... quizá para licitarlas

DG Para publicación...

CS Para publicar, claro...

CW O para licitarlos, porque esos...

LM Claro, una empresa extranjera...

CW De los hospitales, eso no se conservó, pero había... en la casa de Belgrano no sé había como cincuenta juegos de todos esos planos que se habían hecho para la licitación de las obras. Porque está la documentación completa de esos planos, de esos proyectos. Este... y después bueno, eso no se conservó, no tenía sentido.

LM Eran copias. Increíble

CS Pero bueno, eso del plano... ves eso es lo que tiene un poco de... con el pensamiento teórico...

CW Bueno, él generalmente, la gran... la mayoría de su producción son planos de muy gran tamaño y de una fuerte expresión estética y no tienen medidas, tienen personas, tienen cosas que hacen referencia a la escala...

CS Bueno, vamos a dejarla descansar...

Entrevista a Claudio Williams (relato sobre el proyecto de “La Ciudad en la Antártida”, Vicente López, 27 de septiembre de 2012)

Luis Müller

Lo de la ciudad en la Antártida es una cosa bastante curiosa, porque varios de los proyectos que encaró papá en su vida se gestaron de una manera parecida a lo de la ciudad en la Antártida. Este proyecto es de los años 80, en realidad entre 1980 y 1982 se hizo esto. En ese entonces, en pleno gobierno militar, había cinco organismos que tenían injerencia en la Antártida, que eran el Instituto Nacional del Antártico, la Dirección Nacional del Antártico (que dependía del Ministerio de Defensa) y cada una de las fuerzas armadas tenía su propio comando antártico. El ejército tenía su propio comando antártico y la mayor parte de las bases que había en la Antártida eran del ejército, algunas bases eran permanentes y otras eran estacionales, temporarias.

El comando antártico del ejército lo manejaba un coronel (que todavía vive) llamado Sullivan, que además era escribano. A Sullivan se le ocurre propiciar la ejecución de una ciudad en la Antártida; probablemente lo consultó con alguien y le han dicho que si quería hacer algo así tenía que consultar con el Arq. Williams. Este coronel se presentó en el estudio con esta idea, pero en realidad no es que tuviera la idea de una ciudad tradicional, imaginaba algo adecuado a las condiciones pero no tenía una idea de escala y tampoco imaginó nunca algo como lo que le presentaríamos más tar-

de. Lo único era que el tenía ese interés, que cayó en manos de papá, quien al principio no se entusiasmó demasiado pero después empezó a entusiasmarse con hacer un proyecto de otra escala, que en realidad, pensado desde el punto de vista geopolítico y del planeamiento, era razonable que Argentina tuviera un establecimiento bien pensado en la Antártida, donde es sabido que según el Tratado Antártico las naciones reclaman sus respectivas porciones pero no pueden introducir armamento sino solamente establecer bases con fines científicos y de investigación. En aquel momento, en que otros países no tenían grandes instalaciones, era razonable que Argentina hiciera pie firmemente en territorio antártico.

Amancio empezó a estudiar el tema, a investigar y trabajarlo, y elaboró el proyecto que está pensado, en cuanto a la escala (cada elemento mide unos 50x50 m y en total todo tendrá unos 400 m de largo) la idea era que cada elemento pudiera construirse cuando se necesite y la ciudad pudiera ir creciendo programadamente. La superestructura era una estructura metálica que se podía construir en Comodoro Rivadavia o Bahía Blanca, se llevaba por barco y se iba armando en los veranos, y solamente se hacía en hormigón el basamento, que tenía una particularidad, en la Antártida las dificultades derivadas del clima tienen que ver más con el suelo que con la atmósfera, con el aire ambiente (en inglés se dice "permafrost", permanentemente congelado y a la ciudad había que aislarla también del piso, y otro problema que hay en la Antártida es la escasez de agua dulce.

Esto se iba a hacer en la península de Esperanza, cerca de la base que en ese entonces tenía el ejército, que era la Base Esperanza, y cerca de allí hay una laguna

de agua dulce, que siempre está congelada. Entonces se planteó este basamento como modo de aislamiento respecto del suelo y también como reserva de agua dulce para la ciudad, para consumo, incendios, etc. Este piletón tiene la dimensión de un dique de Puerto Madero, y en los dibujos Amancio incluyó botes de remo para también dar idea de una utilización deportiva.

A la ciudad se iba llegar en avión a Marambio y desde allí en helicóptero. La idea era que allí se concentrara toda la actividad de investigación que se hace en la Antártida y toda la operación de las bases temporarias, y además, que parte de la ciudad tuviera funciones turísticas. Se estimaba una población estable de unas 4.000 personas, de las que la mitad serían población permanente (personal afectado a investigación y servicios) y el resto turistas. En ese entonces la Antártida tenía una población estable de argentinos de unos 600 habitantes, por lo que se podía pensar en aumentar ese número y generar otras bases menores en el territorio, para trabajos de investigación, monitoreos climáticos, etc. pero concentrando el grueso de las actividades en la ciudad.

Esta ciudad era una caja cerrada, y se pretendía reproducir dentro de esa caja las condiciones de habitabilidad de una ciudad cualquiera. La luz no sería natural, sino artificial a través de elementos de acrílico que filtraran la luz artificial y dieran una luminosidad apropiada. En la Antártida prácticamente durante nueve meses al año no hay luz, el sol está sobre el horizonte, y luego hay unos pocos meses al año en que no hay noche, pero también siempre con el sol muy bajo. La idea era para generar un ambiente artificial que no solo reprodujera la situación de un clima interior de luz y temperatura que no solo resultara favorable sino también posibilitara la plantación

de elementos vegetales, no solo ornamentales sino también para consumo alimenticio.

Respecto del sistema de calefacción no se avanzó mucho en el proyecto, en algún momento se empezó a plantear un sistema que generara electricidad por medio de la energía eólica, pero en realidad el abastecimiento energético de la ciudad no es un tema que haya alcanzado a desarrollarse, pero estaba claro que no se podía pensar en sistemas convencionales. Amancio abordó exclusivamente los aspectos arquitectónicos, y decía que el proyecto debía ser motivo para la búsqueda de nuevas energías para resolver sus problemas. Por entonces cuestiones tales como la de la iluminación que permitiera reproducir condiciones naturales eran temas de los que apenas se hablaba.

La ciudad tenía esa gran estructura que permitía tener cuatro niveles en los que se desarrollaba todo, hotel, viviendas, servicios, etc. y las cisternas, todo tenía unos catorce metros hacia abajo y algo más de veinte hacia arriba. La escala no es gigantesca, por dentro había grandes espacios abiertos comunes (como plazas) y se pensaba en disponer de vehículos eléctricos para el movimiento de personas y objetos pesados.

No era una escala descomunal pero para la situación resultaba de importancia. En el interior se pensaron canchas de básquet, de tenis, y otros complementos para el deporte y la recreación. La distancia entre columnas es de aproximadamente 25 mts. Se sectorizaba de muchas maneras posibles, pero se pensaba en establecer claramente una diferenciación entre el sector de población estable y el de hotelería.

En ese entonces Amancio estaba en contacto con el estudio de Leonhardt und Andrä (el titular era Fritz

Leonhardt, por entonces presidente de la Universidad de Bonn), de Stuttgart, que era uno de los grandes de estudios de ingeniería del mundo, que se dedicaban a puentes (por ejemplo hicieron el diseño y cálculo estructural de Zárate / Brazo Largo) y en Alemania tenían hechas muchas torres de comunicaciones para televisión. Ya había una relación con ellos porque habían hecho el cálculo de la cruz en el río, por lo que se les consultó acerca de la factibilidad del proyecto. Les pareció que podía ser viable y lo que les preocupó era la acumulación de nieve en los techos, por lo que pensaron que al techo debía ser calefaccionado de alguna forma para impedir el problema desde el sistema mismo de calefacción del ambiente general. Por lo tanto a ellos les pareció muy viable y les interesó mucho la idea de la estructura metálica que podía desarrollarse en el continente y ser trasladada para ser ensamblada rápidamente. Tanto la cubierta como los cerramientos estaban pensados para ser realizados con paneles de chapas con aislaciones interiores, como paneles "sándwich". Las bandas rojas que están pintadas en el exterior son elementos para facilitar que la ciudad fuera vista a la distancia, los paneles no tenían perforaciones como ventanas.

Los ingenieros alemanes aportaron el diseño de una torre que sirviera como torre de comunicaciones y agregaron un comedor elevado.

El coronel Sullivan no tuvo mucha conexión con el estudio a lo largo del proceso, apenas llegó a ver algunos esbozos, pero Amancio se entusiasmó muchísimo con la idea y sin que le pagaran ni le encargaran nada desarrolló el proyecto, en el que participamos junto con la arq. Eugenia Werner y algunos otros arquitectos del estudio. Cuando llegó el momento de presentar el proyecto (en

láminas de aproximadamente 1 x 0,70 m), el coronel se asombró por la magnitud que había cobrado el planteo, ya que no esperaba algo de esa escala, pero entendió la importancia de alentar su realización, se dio cuenta de que eso era lo que había que hacer. Fue tal su entusiasmo que decidió que hiciéramos un viaje a la Antártida en el verano de 1982 por lo que nos proveyeron el equipo antártico, nos hicieron las revisiones médicas y demás trámites al efecto, a principios del año, pero por diversas cuestiones ese viaje no se pudo concretar. Sullivan propuso hacer una exposición del proyecto, para que lo viera quien por entonces era el presidente, L. F. Galtieri. A fines de marzo se armó la exposición en el Comando en Jefe del Ejército y el 2 de abril comienza el conflicto de Malvinas. Por supuesto Galtieri nunca vio el proyecto y nunca más se habló del tema, incluso posteriormente costó mucho recuperar los planos.

Lo más increíble es que nunca conseguimos una carta o algo en lo que conste que había un mínimo interés de parte de ellos. Sullivan venía al estudio, nos reuníamos, almorzábamos, hablábamos largamente del tema pero absolutamente nunca dejó nada por escrito. La única prueba que tuvimos fue la ropa que nos dieron para ir a la Antártida y las revisiones médicas que nos hicieron.

Amancio tenía relaciones con algunas universidades chilenas que le habían otorgado distinciones y tenía contacto con el Arq. Sergio Larraín, que era decano de una de las facultades. En algún momento empezó a promover la idea de que la ciudad debía hacerse en forma conjunta entre Argentina y Chile, como muestra de buena voluntad de paz y cooperación (en aquel momento todavía resonaban los conflictos por cuestiones limítrofes, el Canal de Beagle, etc.) por lo que el proyecto podría ser

una muestra de unión y pacificación, por lo que Amancio dona a Argentina y Chile el proyecto para que alguna vez lo hicieran, pero nadie tomó nota al respecto.

En definitiva, esta es la historia de este proyecto que nació a raíz de la iniciativa de aquel coronel que no tenía mucha idea de lo que quería ni en lo que se metía, pero que Amancio tomó con entusiasmo, desarrolló y pensó desde el punto de vista geopolítico, como algo que evidentemente había que hacer, de hecho después Chile, años más tarde, empezó la construcción de unas instalaciones que por supuesto no son algo de esta naturaleza, así como también otros países europeos, o los rusos, que tienen una pequeña ciudad, lo que indica que se justificaba plenamente hacer algo semejante. Los ingenieros alemanes hicieron una evaluación aproximada del costo que hubiera tenido la construcción y no resultaba algo exagerado al punto de tornarla imposible, no era mucho más de lo que podría haber sido necesario para construir un gran estadio de fútbol, siendo que, además, la ciudad se podía hacer por partes y crecer indefinidamente.

Consulta a Claudio Williams vía e-mail, 13 de abril de 2016

Luis Müller

LM ¿Cuáles fueron las sedes del estudio de Amancio Williams y en qué tiempos?

CW Papá instaló el estudio en la casa de Belgrano después de la muerte de mi abuelo. O sea después de 1952, pero no creo que mucho después. Antes de eso estaban en Carlos Pellegrini.

En el Tigre en realidad vivieron unos años hasta que se mudaron a la casa de Belgrano con toda la familia, cosa que creo que fue en 1957 o 1958 más o menos, después de la muerte de mi abuela. Allí estuvo hasta 1987.

En la casa del Tigre hacían algunas cosas, pero no se puede decir que el estudio estuvo allí. La secuencia del estudio de papá es : Carlos Pellegrini, 11 de septiembre 1900, Virrey Loreto 1940 (la misma casa pero con otra dirección) y Talcahuano 798.

Entrevista telefónica a Pablo Williams, 18 de junio de 2016

Luis Müller

LM Qué lecturas podrías recordar que tenía tu padre, o que pudiera haber comentado?

PW En realidad Papá no era muy aficionado a la lectura, la que era muy lectora y comentaba sus lecturas con él era mi madre. De todos modos en la casa de mi abuelo Alberto había una biblioteca importante, y no solo de música; había libros de ciencia, publicaciones como Revista de Occidente y de cultura en general; y a Papá le regalaba libros de técnica. Amancio leía poesía, cosas de Rilke y, sobre todo, se identificaba mucho con la poesía de Apollinaire "La petite rouge" (La jolie rousse), por aquello de la modernidad y el orden; siempre volvía sobre esa poesía, la leía y releía.

Por supuesto, mi padre tenía sus revistas de arquitectura, aunque no muchas, sobre todo tenía gran cantidad de revistas de arte moderno, de las vanguardias abstractas. De narrativa, poco.

LM Un interés especial por el arte moderno...

PW Mucho, pero no era un esteticista ni se manifestaba por la "Belleza" en términos absolutos. Tenía la tendencia de empezar todo de cero, siempre hablaba de buscar principios nuevos de hacer arquitectura.

LM Qué tipo de relación tendría con su suegro, Manuel Gálvez... ¿cómo se refería a su persona?

PW A Gálvez lo respetaba como persona y como intelectual pero no tenía gran relación con él; no creía

mucho en ese revisionismo histórico que practicaba. Si bien Papá se interesaba por la historia argentina lo hacía desde las costumbres, no era para nada un criollista, se interesaba sí por las costumbres criollas porque le gustaba observar la practicidad, los modos de hacer las cosas de la cultura popular criolla, cómo se construía, cómo se resolvían las cosas en el campo, todo eso, pero no iba por el lado de la historia política ni mucho menos era nacionalista en ese sentido.

LM ¿Y en el aspecto religioso, sobre el que se ha insistido mucho?

PW Esa es una cuestión que no sé de donde se ha instalado, hay una falsa idea del catolicismo de Amancio Williams, alguien publicó eso alguna vez y se reprodujo. Su madre era protestante y su padre, que era un hombre muy al estilo del siglo XIX, podríamos decir que mostraba una especie de "iluminismo panteísta", por lo que no había gran catolicismo en su familia, sí en la de Delfina, pero Amancio nunca se manifestó religioso.

LM Pero... y los proyectos de la cruz en el río, el monumento del Congreso Mariano ¿no contradicen eso? incluso llegó a ser nombrado en el Consejo Superior de la Universidad Católica Argentina en 1958.

PW Es así, pero esos proyectos para él eran trabajos, un modo de proponer arquitecturas con un contenido simbólico, proyectos que le permitían expresarse. En cuanto a la UCA, entiendo que lo llamaron como parte de un "consejo de notables", incluso la universidad ni siquiera tenía carrera de arquitectura, y Amancio Williams ya tenía su prestigio ganado como figura destacada de la cultura.

LM En ese sentido ha tenido relación con distintos ambientes culturales...

PW — El era muy social, afable, comunicativo, con un círculo de relaciones muy amplio, no era un solitario, pero tampoco perteneció a agrupaciones, grupos de militancia vanguardista, ese tipo de cosas, para eso siempre se relacionó directamente con las personas que le interesaban.

LM También perteneció a un ambiente social particular...

PW Claro, sobre todo a partir de la posición social de Alberto, su padre, que era muy reconocido como músico, un hombre que inició el rescate de la música popular argentina y la llevó al plano académico. Sin embargo Amancio no siguió ese camino, él no pretendía hacer algo "nacional" sino universal. Alberto Williams provenía de una familia de comerciantes ingleses que en el siglo XIX había adquirido tierras que luego se valorizaron mucho, llegó a ser rico al punto de que tanto él como otros dos hermanos se hicieron casas con Christophersen, pero más tarde esa fortuna se fue achicando, y con la ley de herencias más todavía. Sin embargo Alberto ganó muy bien con el conservatorio, un proyecto cultural desde la música que dio trabajo a mucha gente, sobre todo mujeres, profesoras de piano. Para eso tuvo mucho apoyo del tío Amancio Alcorata, un hombre de mucha influencia en la vida política y social de Buenos Aires.

LM ... y por quien entiendo que Amancio Williams llevó su nombre...

Consulta a Pablo Williams vía e-mail, 23 de junio de 2016

LM: ¿Cómo es tu recuerdo acerca de la lectura de *La jolie rousse* de Apollinaire, que alguna vez comentaste que tu padre leía?

PW: Recuerdo que mi padre me leyó personalmente en dos ocasiones, ese poema, cuando vivíamos en Belgrano, él era ya bastante grande. De vez en cuando me llamaba a que conversara un rato con él a la noche y me leía estos textos breves

Entonces yo solía transmitirle mi propio entusiasmo por algunos poetas que iba descubriendo y le pasaba los libros, recuerdo por ejemplo los de Juan Ramón Jiménez, que le gustó mucho. O la prosa de Azorín.

No leía a la familia o a los alumnos que yo recuerde, igual lo consulto con mis hermanos.

Ahora releo el poema de Apollinaire y entiendo la identificación de mi padre con este texto, con la aventura y el orden, la conjunción de pasión y razón, de eros y pensamiento.

Pero yo creo que mi padre, sobre todo, pensaba por imágenes.

TEXTOS ORIGINALES DE DOCUMENTOS EN OTROS IDIOMAS

(Correspondencia y publicaciones) relacionados con el número de nota al pie correspondiente.

Correspondencia

¹⁷² Correspondencia de Amancio Williams a Alberto Sartoris. Buenos Aires, 9 de junio de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948).

Texto original: "Monsieur Emilio Pettoruti m'a prié de vous envoyer du matériel pour un livre que vous avez en préparation.

Ci-joint je vous remets quelques photos de mes travaux, et une liste explicative de ceux-ci.

Il ya deux mois que L'Architecture d'Aujourd'hui (édition sudaméricaine), devait vous expédier d'après mon indication les deux premiers numéros, qui contiennent certains de mes travaux. Ils ont oublié de le faire, et c'est seulement aujourd'hui qu'elles vous seront envoyés. Le quatrième numéro est déjà prêt de sortir, l'on publié l'aéroport, je tacherai de vous le faire parvenir. Aussi je vous ferai envoyer le numéro de Juillet de "Nuestra Arquitectura" dédié a l'œuvre a Mar del Plata, et un prochain numéro de "Revista de Arquitectura" dédié a l'œuvre de mon atelier." p 1(Trad. propia).

¹⁷⁵ Correspondencia de Alberto Sartoris a Amancio Williams. Lutry (Suiza), 12 de agosto de 1947. AAW GR Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: " Je m'excuse de n'avoir pas répondu plus vite à votre lettre et à votre envoi, mais il n'y a quelques jours à peine que me sont parvenue les trois fascicules, fort intéressants à votre égard, de L'architecture d'aujourd'hui.

Je trouve vos œuvres très belles et très personnelles et je les publierai donc toutes dans le troisième volume, dédié entièrement à l'Amérique, de mon "Encyclopédie de l'architecture nouvelle", dont le premier volume sortira déjà de presse en septembre.

Si vous pouvez me faire avoir, très rapidement, quelques documents d'autres architectes argentins nouveaux, vous me rendrez un grand service car j'aimerais que votre pays soit plus largement représenté dans mon ouvrage. J'ai chargé, pour gagner du temps, notre cher et grand ami Emilio Pettoruti de vous faire parvenir ce message. (Trad. propia).

¹⁷⁶ Correspondencia del Estudio Williams a Alberto Sartoris. Buenos Aires, 6 de octubre de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1947).

Texto original: "Je viens de recevoir votre lettre du 12 d'août, mais M. Williams étant maintenant en Europe je ne puis rien résoudre au sujet des architectes argentins et leurs travaux.

Ci-joint je vous envoie l'adresse de M. Williams a Paris car je pense que vous aimerez a lui écrire directement." (Trad. propia).

²⁴⁷ Correspondencia de Leonard Michaels a Amancio Williams. Londres, 30 de noviembre de 1950. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "I very much like your clear and direct approach to architectural problems". (Trad. propia).

³³⁸ Correspondencia de Le Corbusier a Amancio Williams. París, 9 de abril de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943 a 1947). Texto original: "J'ai reçu indirectement par Mme. Jean Bathory le dossier que vous me destiniez. Je l'ai examiné avec un vif intérêt; j'ai lu votre lettre avec joie, et je vous remercie de la sympathie que vous me témoignez.

Vous avez beaucoup de talent. Tout cela respire l'air du large, océan et pampa, et nous apporte ce sens de l'espace et de la décision qui risquent d'être le point de défaillance caractéristique de l'Europe et de l'Occident en particulier.

Si vous le permettez, je confierai une part de ces documents au directeur de la Revue "Homme et Architecture" (André Wogenscky, 43 rue Gazan, Paris 14) et je lui ferai une note sur vos travaux. [...]

Vous me dites que vous avez d'autres choses plus récentes à me montrer. Je serai très heureux de les voir. Si vous voulez bien, je vous ferai -à la prochaine réunion internationale des C.I.A.M.- admettre comme membre des CIAM pour l'Argentine. Continuez à me tenir au courant, et croyez à mes sentiments amicaux." (Trad. propia).

³³⁹ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 30 de abril de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "Monsieur LE CORBUSIER avec lequel vous êtes en relations amicales nous prie de vous demander de bien vouloir nous faire connaître d'urgence l'adresse de MM. FERRARI et KURCHAN Architectes, qui possèdent les études faites sous la direction de Monsieur LE CORBUSIER pour un projet d'Urbanisation de BUENOS AIRES. Peu-être même, aurez-vous l'amabilité de demander de la part de Monsieur LE CORBUSIER à ces architectes de bien vouloir nous faire parvenir directement et d'urgence un dossier aussi complet que possible. Notre Revue prépare actuellement une édition en langue espagnole et se propose, dans le premier numéro de cette édition, de présenter les plans en question.» (Trad. propia)

³⁴⁰ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 24 de junio de 1946. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "Je recus votre lettre le 30 Avril. Immédiatement je la communique a M. M. Ferrari et Kurchan. Aussitot que ceux-ci me firent part de leur décision j'envoyai un télégramme a Le Corbusier pour lui dire que son plan pour Buenos Aires se publierait ici." (Trad. propia).

³⁴³ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. AAW - Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "Pour ce qui concerne la Ville Radieuse, c'est un livre introuvable même à des prix sensiblement plus élevés que le prix original. Néanmoins, si nous trouvons une occasion favorable, nous nous ferons un plaisir de vous en envoyer un exemplaire." (Trad. propia).

³⁴⁴ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 1 de marzo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "J'ai reçu le livre de Ledoux, très intéressant, que je ne connaissais pas, et

"Art Présent". J'y ai vu une sculpture a vous, très belle, qui me fait encore déplorer que vous ne puissiez vous adonner entièrement a cet art. [...] Je vous remercie bien de vos envois et vous prie de m'indiquer le montant." (Trad. propia).

³⁴⁵ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 22 de mayo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "Affaire livres: J'ai reçu Maniere de penser l'Urbanisme, j'en suis bien obligé par votre gentillesse de m'offrir le livre de Nelson, cependant c'est très fâcheux pour moi d'accepter tant que vous ne me dites pas ce que je vous dois. Je vous serai bien gré si dans votre prochaine lettre vous me dites combien il faut mettre a votre compte pour tous les livres que vous m'avez envoyés. Si vous ne le fait pas, je ne m'occuperai plus de votre comptabilité." (Trad. propia, subrayado en el original).

³⁵⁵ Correspondencia de Amancio Williams a Paul Breton (Comisario general de la *Exposition internationale de l'urbanisme et de l'habitation au Grand Palais*. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "Je vous écris, sur l'indication de M. A. Wogenscky, chef d'atelier de Le Corbusier, pour vous adresser officiellement ma demande de me réserver un emplacement à l'exposition." (Trad. propia).

N'ayant pu obtenir une subvention, je me suis décidé à participer a cette exposition pour mon compte, L'Ambassade Française a pris a sa charge l'envoi par voie aérienne du matériel à exposer, et M. Wogenscky a eu l'amabilité de m'assurer la présentation du même. Je désire un emplacement dont le prix de location soit très modéré.

Mes besoins sont très simples.

³⁵⁹ Correspondencia de Amancio Williams a Sigfried Giedion. Buenos Aires, 24 de febrero de 1948. AAW. GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: Je suis allé

en Europe a la mi-septembre. Entre d'autres choses, j'avais le but d'assister au congrès C.I.A.M. Des inconvénients de dernière heure empêcherent me partie a têts, et j'arrivai a Paris le congrès fini. Je restai à Paris, et je pus causer avec plusieurs architectes qui en revenaient. Avant de retourner a Buenos Aires, (mi-novembre), je vous écrivis de Paris, en joignant à ma lettre una serie de publications et en jeu de photographies de mes travaux, avec un texte traduit en anglais. Tout cela, que j'avias destiné a mettre en exposition au C.I.A.M., fut laissé par moi a L'Architecture d' Aujourd'hui, pour qu'on vous en fît l'envoi, mais ils se trompèrent d'adresse, et c'est moi qui l'ai reçu voilà quelques jours. Je voi envoie maintenant quelques publications, et, si ces travaux vous intéressent, je pourrai vous envoyaer un matériel plus complet, et d'autres travaux pas encore publiés, pour que vous les fassiez connaître en Suisse. Je vous serai très reconnaissant de me communiquer, si vous le pouvez, les résolutions du congrès.

³⁷¹ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams (Hôtel du Palais d'Orsay, Paris). Paris, 23 de octubre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "C'est pour moi une grande joie de pouvoir vous offrir une de mes oeuvres le plus récentes, le groupe de danseurs que vous semblez aimer particulièrement. Il vous rappellera votre séjour en France. Veuillez l'accepter avec toute mon amitié". (Trad. propia).

³⁷² Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 10 de enero de 1948. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "Envoi de vivres.- J'ai la grande joie de vous annoncer qu'un premier colis est arrivé, dans de merveilleuses conditions. Il a été très

apprécié, vous pouvez le croire. Remerciez chaleureusement Madame Williams." (Traducción propia).

³⁷⁴ Correspondencia de Amancio Williams a Jean Prouvé. Buenos Aires, 18 de febrero de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "J'espère pouvoir vous envoyer bientôt des aliments, car j'ai obtenu l'autorisation de le faire de façon autrement simple et rapide que par colis." (Trad. propia).

³⁷⁵ Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "I send you these things. 1st. An undo arm-chair- Take care! You must shorten a little the following pieces because there were badly constructed. Look at the adjunted plan. Beneath I do a design also.

2nd. Several gramophones records suites of my father's works.

3rd. Eatables. They are in two boxes that weight more or less 170 kgs. I don't think it will be possible to send you time eatables." (Trad. propia).

³⁷⁶ Correspondencia de Clive Entwistle a Amancio Williams. Londres, 2 de diciembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "It is really possible that the boxes of food weigh 170 kilogrammes? It sounds like a dream for us. You are very kind. I am looking forward very much to seeing your chair and hearing your Father's music.

I am sending you the Purcell song that you liked, which seems very beggarly return for all your munificence but I am afraid there is very little one can find here that you have not got better there. [...] (I) will forward to you a book on Pre-fabrication that I spoke of. Have you made any progress with the books I gave you when you were here?" (Trad. propia).

³⁷⁷ Correspondencia de Clive Entwistle a Amancio Williams. Londres, 15 de enero de 1947. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "My dear Amancio: Your crates have arrived at last. I had begun to fear for their safety. Helen and I spent three hours last night unpacking them and putting everything in cupboards. It was difficult to find enough space!

Nothing was broken, and everything is in perfect condition. It is a really intelligent amount of food to send, because it is enough to make a real difference to our diet for a long time to come. Small amounts only stimulate, without satisfying, one's appetite. I have already become addicted to Yerba Matte, which is more refreshing than Indian tea. The rice was an excellent idea, as we have none here! The salami is delicious, and we are very much looking forward to trying the ham. Helen transferred all that fragrant honey into 28 glass jars! I have never seen so much honey before.

I enjoyed myself putting your chair together.*

I, and everyone here, find it plastically handsome and functionally comfortable. The leather is of a splendid quality. When Helen sit in it, it seems to echo the shape of her own legs, and acquires a very vital quality.

Thank you very much for that. In fact we are very grateful for everything!

I received from Alice one 12" record, and three 10" records of your father's works, which express to me a great sense of purity and freshness even though their themes are rare romantic. This is a combination of qualities that I think is peculiarly Argentine, and very moving. They remind me in some way of you.

*I attended in as you suggested." (Trad. propia).

³⁸⁰ Correspondencia de Georges Candilis a Amancio Williams. París, 20 de noviembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "vous m'avez obligeamment promis de vous occuper de la possibilité de me faire travailler en Argentina auprès de vous ou autrement. [...]

Je m'excuse de vous importuner mais vous comprendrez certainement mon impatience du plaisir attendu de travailler dans votre entourage. [...]

P.S. Je vous avise que je prends des leçons d'espagnol et que je fais quelques progrès. (Trad. propia).

³⁸² Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 20 de abril de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "À l'occasion de cette lettre, nous vous prions également de bien vouloir nous signaler les meilleurs travaux d'architecture ou d'urbanisme réalisés au cours des dernières années en Argentine, au Brésil ou dans les autres pays de l'Amérique du Sud. Nous nous excusons de la liberté que nous prenons de vous demander ces services. (Trad. propia).

³⁹² Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 24 de junio de 1946. AAW -. GE Carpeta 1 (1943 - 1948). Texto original: "Quant a ces travaux de valeur que vous me demandez de vous signaler, j'ai pris la liberté de transmettre votre demande aux quelques architectes qui ont fait quelque chose de digne. Ils vous enverront leurs travaux et vous les publierez ou non selon votre jugement. J'ai écrit aux intéressés les premiers jours de Mai.

Le panorama de l'Amérique du Sud est le suivant:

tres peu réalisé

beaucoup en potence

Par des circonstances internationales, les pays Sud-américains n'ont pas eu beaucoup de contact, en dépit de la propagande faite. Je crois qu'en tous ces pays on à travailler en profondeur.

Le Brésil doit être le pays le plus réalisateur; vos devez en avoir un panorama a travers de la publication de Musée d'Art Moderne de New York, il y a aussi une publication de Niemeyer sur Pampulha.

L' architecte chilien Gebhard má visité au retour du Brésil, il y a 5 mois. Il apportait beaucoup de documen-

tation, beaucoup de projets, beaucoup de commandes d'oeuvres de l'Etat à des architectes particuliers. Il apportait aussi des photographies d'oeuvres en chantier de Niemeyer, par exemple une église ou travaillait Portinari. J'entends qu'à San Pablo il se trouve des gens de valeur.

Quant au reste des pays sud américains je n'ai que l'indice qu'il s'y trouve des gens qui pensent.

En Argentine, la réalisation d'oeuvres d'une certaine catégorie est très faible. Voilà:

Ferrari et Kurchan, élèves de Le Corbusier, ont fait deux maisons d'appartements.

Vivanco, Peluffo et Bonet (ce dernier élève de Le Corbusier) ont fait un ensemble de trois maisons à Martínez, près de Bs. As.

Bonet est en train de faire une plage balnéaire à l'Uruguay. Il a construit avec Zalba une maison à Mar del Plata. Sacriste a fait une école à la province de Buenos Aires, a été directeur d'Architecture de Tucumán ou il travailla avec Horace Caminos et es maintenant avec celui-ci et Vivanco à l'université de Tucumán.

Vivanco a dirigé un travail pour la reconstruction de San Juan.

Toutes ces personnes sont déjà prévenues de votre demande. Vous aurez à vous communiquer directement avec Yacimientos Petrolíferos Fiscales (cette adresse suffit) qui a construit un grand laboratoire sur le chemin de Buenos Aires à La Plata. L'oeuvre de l'Etat en matière d'élevateurs de grains et digues est intéressante, je vous en ferai parvenir le matériel.

En général: en réalise beaucoup mais en académique, ou en prétendu moderne, ce qui est pire.

À la fin de l'année je pourrai vous envoyer du matériel sur une oeuvre que je construis à Mar del Plata.» (Trad. propia)

³⁹³ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 6 de julio de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: " J'ai été très sensible aux termes aimables de votre lettre du 24 Juin

qui vient de me parvenir. Je vous remercie d'avoir bien voulu pressentir les meilleurs Architectes argentins pour qu'il m'adressent une documentation sur leurs travaux récents ou en cours de réalisation.

Vous avez bien voulu me faire parvenir par l'intermédiaire de Monsieur Jorge Ferrari Hardoy une photographie représentant un immeuble d'appartements. Nous avons jugé cette construction fort intéressante et j'ai déjà prié Monsieur Ferrari de bien vouloir vous demander de nous adresser une documentation plus complète pour cet immeuble, comportant des photographies complémentaires, des plans et une notice descriptive.

D'une manière générale, ne manquez pas de nous tenir au courant et de nous adresser des éléments pour notre publication sur vos travaux personnels.

Comme vous en avez sans doute été informé, nous préparons une édition en langue espagnole de notre Revue. Celle-ci sera éditée par les soins de l'imprimerie GUILLERMO KRAFT qui doit commencer très prochainement à mettre sous presse nos premiers numéros. Aussi serais-je très heureux de recevoir des envois concernant les travaux des meilleurs architectes auxquels vous vous êtes déjà adressé sur ma demande.

Nous n'ignorons pas l'excellente activité architecturale au Brésil et j'ai écrit à Monsieur NIEMEYER pour lui demander de m'envoyer le plan de l'Eglise de Pampulha. L'excellent peintre Portinari, qui séjourne actuellement à Paris, vient de nous remettre de très bonnes photographies mais il nous manque encore le plan de cette église. Serait-ce abuser de votre complaisance que de vous demander de bien vouloir insister auprès de Monsieur Niemeyer pour l'urgence de cet envoi.

J'aimerais également recevoir une documentation photographique et technique sur les autres travaux récents ou en cours d'exécution de ce très bon architecte.

J'ai été heureux de noter que vous étiez en relations avec l'Architecte Chilien GEBHARD avec lequel j'aimerais pouvoir correspondre de manière à faire une liaison

avec les principaux pays d'Amérique latine.

D'autre part, je constitue un Comité dans lequel je désire appeler les meilleurs Architectes d'Amérique du Sud. Voulez-vous me faire l'honneur d'en faire partie? J'aimerais aussi recevoir vos suggestions sur les architectes auxquels il conviendrait de faire appel pour un tel Comité." (Trad. propia).

³⁹⁴ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 20 de julio de 1946. AAW. GE Carpeta 1 (1943 - 1948). Texto original: "Votre lettre datée 6 Juillet m'est arrivé le 10; le meme jour j'ai envoyé a Henri Gebhard quelques lignes para avion pour qu'il se mette en rapport avec vous et vous envoie un panorama du Chili et de la documentation. De même, j'ai profité d'une lettre que j'écrivis a Oscar Niemeyer, le 12 Juillet pour insister sur votre demande.

Quant a la photographie que Jorge Ferrari Hardoy vous a envoyée je crois que vous avez souffert une confusion. Cette photographie represente une maison d'appartements des architectes Ferrari Hardoy et Juan Kurchan. Ces monsieurs sont le memes qui, dans ma lettre datée 24 Juin 1946, figurent comme "Ferrari et Kurchan". Ferrari a reçu votre réponse et va vous envoyer la documentation.

J'ajoute la photographie d'un dessin de l'oeuvre que je suis en train de construire à Mar del Plata, de laquelle je vous ai parlé dans ma lettre de 24 Juin.

Quant au comité que vous formez, j'aurai beaucoup de plaisir a en prendre part. En ce qui se rapporte aux autres architectes, vous pourrez décider vous même a mesure que vous connaîtrez la qualité de leurs travaux. Je me réjouis beaucoup de votre venue en Novembre, des aujourd'hui je suis a votre disposition pour tout ce qui pourra vous etre utile a Buenos Aires, et je mets également a votre disposition mon atelier. Si vous avez besoin d'un représentant ou collaborateur permanent a Buenos Aires, je puis vous recommander

une personne très indiquée pour cela, un architecte argentin tres instruit en matiere de publication, avec de l'expérience en revues et d'autres publications, sachant plusieurs langues et connaissant très bien le mouvement moderne, personne capable et sérieuse, qui a travaillé a mon atelier et est maintenant professeur en matieres d'art a des écoles techniques, remplissant sa charge avec un sens moderne. J'ai un intérêt spécial à son acheminement vers la publication de ce qui exprime notre époque.

On pourra profiter de votre venue a Buenos Aires pour mettre en rapport les groupes et personnes que travaillent dans la même sens en Europe et en Amérique, ce contact est aujourd'hui très nécessaire n'existe presque pas. Vous pourriez apporter du matériel pour le faire voir et publier ici. En Sud-Amérique on connaît mal le mouvement moderne. Ceci a peut-etre pu ne pas être désavantageux, car en Sud-Amérique on trouve de la force et des valeurs en potence qui, par cette même ignorance et devenir un véritable apport pour notre époque, en ne répétant pas. Pourtant l'heure est arrivée pour l'oeuvre sud-américaine de s'appuyer sur ce que notre époque a déjà établi comme valeur; elle pourra ainsi arriver a l'équilibre parfait, seule manière de prendre un sens permanent.

Hors la publication de ma propre oeuvre, j'ai le dessein de diriger une série de publications qui seraient des traductions d'oeuvres qui dans des champs divers expriment notre époque. Cela se ferait avec un éditeur de Buenos Aires. Peut-etre cela vous interessait-il? [...]

J'entends que "La Ville Radieuse" est épuisé à Paris. Si vous pouviez m'en trouver un exemplaire de seconde main, fut-ce a 2 ou 3 fois son prix, envoyez-le moi; je vous ferai un mandat.

Je vous prie de me faire savoir avec un peu de temps quand et comment arrivez-vous a Buenos Aires." (Trad. propia).

³⁹⁵ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 2 de agosto de 1946. Fuente: AAW - Recibida 1943-1947. Texto original: "Je vous remercie très vivement de votre bonne lettre du 20 courant et je vous remercie d'avoir écrit sans tarder à Monsieur Enrique Gebhard. J'espère qu'il acceptera de m'adresser une documentation intéressante sur le Chili. [...]"

J'ai été extrêmement sensible à l'empressement avec lequel vous bien voulu répondre à mon appel pour faire partie du Comité du patronage et je vous remercie très vivement pour l'offre que vous voulez bien me faire au sujet de la mise à ma disposition de votre atelier. Il me serait très agréable d'avoir un bon représentant ou collaborateur permanent à Buenos Aires mais je cherche de préférence une personne ayant quelques notions d'architecture. J'espère que le représentant auquel vous pensez réunit toutes les qualités nécessaires et il me plairait d'entrer en relations avec lui à mon arrivée à Buenos Aires. Peut être sans plus tarder pourrait-il entrer en contact avec Monsieur Guillermo Kraft, notre imprimeur, qui va commencer la réalisation de nos premiers numéros." (Trad. propia)

³⁹⁶ Ibid. Texto original: "Avan-Projet du Comité de Patronage de l'Architecture d'Aujourd'hui en Amérique du Sud
Personnalités françaises: Colonel ANTOINE, Eugène BEAUDOUIN, LE CORBUSIER, Marcel LODS, André LURCAT, Auguste PERRET, Eugène PETIT.
Personnalités Argentines: Carlos Della PAOLERA, Amancio WILLIAMS, Ferrari HARDOY, Juan KURCHAN.
Personnalités Brésiliennes: Lucio COSTA, Rino LEVI, PORTINARI, José Luis SERT, Oscar NIEMEYER.
Secrétaire du Comité pour le Brésil: M. Jacques PILON.
Personnalités Chiliennes: M. Enrique GEBHARD (Trad. propia - Mayúsculas y subrayados en original).

³⁹⁸ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 15 de agosto de 1946. AAW. GE Carpeta 1 (1943 - 1948). Texto original: "J'ai reçu avant-hier votre lettre datée 2 août.

La personne que je vous avais recommandée pour vous représenter à Buenos Aires, est l'architecte Rodolfo Moller. Comme je prend un intérêt spécial à aider et pousser tout ce qui a rapport au mouvement moderne, j'ai été voir hier même, avec ce monsieur, voir M. Guillermo Kraft, qui est en relations d'amitié avec moi.

Au cours de la conversations que nous avons soutenue, M. Kraft me fit savoir que l'édition sud-américaine de l'Architecture d'aujourd'hui sera formée: 1^o par la traduction de la revue française 2^o par un supplément de contribution sud-américaine. Il me fit savoir également que cette publication sera dirigée par l'architecte Alejandro Bustillo. Ceci me surprenant beaucoup, il me confirma ses paroles, en ajoutant que c'était chose décidée, traitée avec votre représentant. Or, vous savez bien, par notre correspondance, que je n'ai jamais voulu insister quant à la désignation des personnes pour collaborer à votre revue, mais que je vous ai toujours dit que ce serait à vous, à mesure que vous recevriez et connaîtrez l'oeuvre des architectes sud-américains, de choisir parmi ceux-ci ceux de plus haute catégorie. Mais en ce qui se rapporte à l'intervention de M. Bustillo, je suis obligé de vous faire savoir ce qui suit:

Alejandro Bustillo représente à notre pays le mouvement académique dans ses formes les plus perverses. C'est à son oeuvre qu'il redevable le nombre d'obstacles formidables que le mouvement moderne trouve en Argentine. Il a réussi à se transformer en une sorte d'architecte officiel et a employé cette force pour mener en avant ce que l'on entend par académisme. Les plus grandes oeuvres d'architecture qui se réalisent en Argentine (grandes quant à leur volume et à leur coût), sont à la charge de cet architecte. Parmi elles, on trouve 2 énormes bâtisses à Mar del Plata, avec caractère de palais, l'une casino, l'autre hôtel municipal, toutes deux semblables, de style Louis XIII dégénéré. A Buenos Aires, il bâtit la Banque de la Nación, qui se construit en deux étapes dont la première est finie, édifice de style académique, corinthien, mansardé,

etc. J'ajoute à cette lettre la documentation de ces oeuvres que j'ai sous la main, pour que vous puissiez en juger vous même. J'espère que cette affaire de la direction de cette publication moderne par cet architecte ne sera qu'une erreur réparable et en restera là. Si cela n'était pas ainsi, cela serait considéré comme une trahison au mouvement moderne en Sud-Amérique et au monde entier, cela serait approuver et se rendre complice de la pénétration académique contre laquelle nous luttons tous. Comme vous comprendrez, dans ce cas il ne serait plus question de ma collaboration avec vous, je m'y refuserais pertinemment. Et, sans nul doute, les architectes modernes de Sud-Amérique adopteraient la même attitude.

Pour pouvoir vous dire ces choses je m'appuie non seulement sur l'autorité que me donne la vérité, mais sur celle que me donne mes oeuvres. Comme vous ne la connaissez pas beaucoup, j'ajoute quelques photographies (une ou deux pour chacun de ces travaux), pour que vous vous en rendiez compte. (En parenthèse, je vous remercie de votre mot sur mon oeuvre à Mar del Plata). Quand vous verrez cet ensemble de travaux, vous comprendrez ce qui est en marche ici en Sud-Amérique et ce que signifierait qu'une revue étrangère de caractère moderne pénétrât dans l'oeuvre sud-américaine avec une semblable trahison. J'espère que vous ne prendrez pas à mal ma franchise, et j'espère aussi, je vous le répète, que ceci ne sera qu'une erreur.

Quant à la liste de personnalités, françaises, argentines, etc., qui vont patrociner votre revue, et quant à votre question s'il manque, selon mon opinion, quelqu'un de valeur, je vous conseille d'y ajouter M. l'architecte Jorge Vivanco, qui est une des très peu nombreuses personnalités dignes de figurer à une liste de catégorie." (Trad. propia).

⁴⁰¹ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne s/Seine, 28 de agosto de 1946.

AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: Je m'empresse de répondre à votre lettre du 15 courant dont j'ai pris connaissance avec un très grand intérêt. Vous avez bien fait de me communiquer les photographies, hélas trop caractéristiques, de l'architecte Alejandro BUSTILLO. J'ignorai totalement que Mr. Guillermo KRAFT avait pressenti Mr. BUSTILLO et je lui écris aujourd'hui même pour lui demander d'éviter d'intervenir en quoi que ce soit dans la partie rédaction de notre revue ce qui risquerait de blesser inutilement les architectes avec lesquels il ne nous est pas possible de collaborer.

J'espère que Mr. KRAFT aura la possibilité d'arranger les choses sans créer d'incident. Les tendances de notre Revue sont d'ailleurs trop connues pour que l'on puisse se méprendre sur nos intentions. Le comité de rédaction en formation montre bien dans quel esprit nous comptons préparer nos numéros.

Je vous remercie de m'avoir adressé un certain nombre de photographies de vos travaux personnelle fort intéressants auxquels nous ne manquerons pas de réserver une bonne place dans l'édition française et l'édition sud-américaine.

J'espère pouvoir partir de Paris vers le 20 Octobre par avion et je prendrai contact avec vous dès mon arrivée à BUENOS AIRES de manière à organiser au plus tôt sur place la mise au point de la traduction, ainsi que du complément sud-américain.

Pour ce qui concerne la collaboration de l'architecte Rodolfo MOLLER, je serai très heureux de faire sa connaissance par votre intermédiaire.

J'ai vu hier Mr. LE CORBUSIER qui m'a promis un article pour le premier numéro de l'édition en langue espagnole. Sur vos indications, je vais pressentir l'architecte Jorge VIVANCO pour faire partie du comité de rédaction. Je vous remercie de me l'avoir signalé. (Trad. propia).

⁴⁰² Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 22 de septiembre de 1946. AAW -

GE Carpeta 1 (1943 - 1948). Texto original: "Je suis bien content de savoir que l'affaire Bustillo n'était qu'une erreur. Je le prévoyais, mais je vous écrivis, réellement affligé, sur l'assurance donnée par Kraft d'être chose décidée et convenue avec votre représentant. Je n'ai pas encore vu G. Kraft parce qu'il m'a fait savoir qu'il partait à l'étranger pour quelque vingt jours. [...] Ce sera un plaisir pour moi de vous être utile en quoi que ce soit.

Si vous disposez de quelque temps, je vous invite à faire un court voyage à Mar del Plata. J'y vais continuellement pour inspecter mon oeuvre, et nous pouvons habiter une maison de mon père. Cela peut vous être très utile, car vous connaîtrez ainsi la pampa, une ville qui a de l'intérêt par sa débordante force de développement et beaucoup de choses qui vous documenteront comme valeurs négatives.

Si vous avez encore un ou deux jours à votre disposition, je vous ferai connaître aussi quelque établissement rural où vous pourrez voir ce qu'a été et ce qui est la véritable vie de campagne argentine ce que les étrangers (et beaucoup d'argentins) voient rarement car on leur montre ce qui est prétentieux et sans caractère.

Sans pouvoir vous l'assurer, je crois pouvoir vous trouver une personne très indiquée pour traduire la revue, ce elle est à la fois un excellent écrivain en espagnol et architecte d'idées modernes, et domine parfaitement le français et l'anglais, et, n'exerçant pas l'architecture pour des raisons personnelles, pourra peut-être prendre à charge cette traduction.

Je préparerai avec plaisir la documentation que vous me demandez de mon oeuvre à Mar del Plata. Cette oeuvre sera finie à votre arrivée. Quant au reste de mes travaux, vous le verrez ici. Il y a beaucoup de matériel de publication.

Ne manquez pas de me faire savoir quand et comment arrivez-vous ici, car je désire aller vous recevoir." (Trad. propia).

⁴⁰⁵ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 15 de octubre de 1946. Fuente AAW. Enviada 1943 - 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "Je vous écris pour demander de votre gentillesse un service: la Revue "L'homme et l'Architecture" vient de me communiquer que quelques-uns de mes travaux apparaîtront dans ce numéro, précédés d'une note de Le Corbusier sur eux: Si ce numéro apparaissait avant votre départ pour l'Argentine, je vous remercierai de m'apporter un exemplaire, car la correspondance et le envois par voie maritime ont un délai de presque 80 jours. Par la même raison je vous serai aussi très obligé si, par une ou plusieurs librairies, vous me faisiez envoyer les livres que je vous détaille séparément; je vous le payer, en francs ou en pesos, par mandat à votre Revue, ou à vous même ici en Argentine.

Je veux vous prier de ne pas abandonner, malgré les difficultés, votre exposition à Buenos Aires. Tâchez d'obtenir en France le plus qu'il soit possible au sujet d'argent; dès que vous soyez à Buenos Aires on verra quel secours peut-on obtenir ici.

J'ai le projet de faire deux expositions de mes travaux et de ceux de mon Atelier, l'une à Paris et l'autre à Londres. Ces expositions ne seront pas spectaculaires, au contraire, je veux le faire très simples, car ce qu'intéresse est de montrer les travaux avec clarté. Ces oeuvres sont l'expression des principes généraux et de son application dans des différents ordres. Je crois que la connaissance en Europe de ces travaux réalisés en Amérique du Sud pendant la guerre, peut signifier un apport d'intérêt.

Je profite l'occasion pour vous demander si vous ou "l'Architecture d'Aujourd'hui" pourraient être intéressés au montage de l'exposition à Paris, et/ou à Londres. Le matériel vous serait remis ainsi:

1) copies photographiques de plans, dessins, et maquettes.

2) copies héliographiques en raies noires sur fond blanc, des dessins et plans.

3) Quelques dessins originaux.

4) textes dactylographiés, en Français et Anglais.

5) indications précises pour l'ordre de dessins, plans, textes, de chaque travail.

(En considération de que vous ne connaissez pas le nombre de photographies, je vous remerciais aussi de m'envoyer les prix, en France, des amplifications; de même, s'ils fussent en trop supérieurs, à ceux de l'Argentine, je commanderais ce travail ici).

Dans le cas que vous vous intéressez à cette proposition, l'organisation de la présentation, montage, amplification des photographies, textes, etc. et local seraient à votre charge, et vous pourriez me confectonner un plan de coût de ces travaux d'organisation. Bien que je compte sur l'aide économique de l'Etat Argentin, pour ces expositions, je veux éviter des difficultés et complications contingentes d'ordre administratif, (je vois ce qui vous arrive avec votre exposition à Buenos Aires), alors je crois préférable que vous me faisiez un plan de deux différents types d'exposition.

1er. type: Exposition économique, local simple (200 mts. carrés minimum, aide de 2 ou 3 personnes habiles de bonne volonté payés avec modicité.

2eme. type: Exposition mieux présentée, local 400 mts. carrés ou plus grand, aide de plusieurs personnes habiles, mieux payées, feuilles circulantes imprimées, photographies plus amplifiées et plus nombreuses etc.

Le toutes façons, 15 jours avant l'inauguration, mon Atelier enverrait une personne bien au courant des travaux pour atteindre tous les détails de l'exposition. Si vous ne pouviez pas vous charger de l'organisation des expositions (d'une ou des deux expositions), je vous serais très reconnaissant si vous m'indiquiez ci pourrait le faire, bien et avec responsabilité.

Je vous prie, cher Monsieur de considérer toutes ces

idées et ces propositions, dont j'attends personnellement la réponse à Buenos Aires." (Trad. propia).

⁴⁰⁶ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 18 de octubre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "J'ai le plaisir de vous faire savoir que la date de mon départ est enfin déterminée exactement. Je prends l'avion pour Buenos Aires le 27 Octobre au matin pour arriver le 28 ce soir.

J'emporte les éléments nécessaires pour la préparation des plusieurs numéros de L'Architecture d'Aujourd'hui (édition en langue espagnole).

Je serais heureux de vous voir aussi rapidement que possible pour que nous puissions étudier ensemble la manière la meilleure de présenter notre publication.

Je me réjouis aussi de pouvoir éditer les oeuvres dont vous avez bien voulu me réserver la publication." (Trad. propia).

⁴⁰⁷ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 24 de octubre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: Je vous remercie de votre bonne lettre du 15 courant.

Revue L'HOMME & L'ARCHITECTURE. - Le numéro qui contiendra vos travaux n'est pas encore paru, sans cela je me serais fait un plaisir de vous en apporter un exemplaire.

Ouvrages divers. - La plupart des ouvrages que vous demandez sont épuisés. Je pourrai seulement vous apporter:

- Les Trois Etablissements Humains,

- Entretien avec les Etudiants

- Propos d'urbanisme

Je vais d'autre part, m'informer si l'on peut obtenir l'ouvrage de Morancé sur les peintures de LE CORBUSIER.

Exposition de vos travaux à Paris et à Londres. - L'Ar-

chitecture d'Aujourd'hui pourrait parfaitement se charger de l'organisation, aussi bien à Paris qu'à Londres en plein accord avec les Réunions Internationales d'Architectes. Je vous donnerai un aperçu des dépenses qui ne sont pas très lourdes.

Exposition des Architectes Français à Buenos Aires.- Je n'ai pu jusqu'à présent obtenir aucun concours des Relations Culturelles Françaises qui en raison des circonstances n'ont pu faciliter ma tâche. Néanmoins, j'emporte une documentation des oeuvres de LE CORBUSIER et il serait peut-être possible de faire une exposition LE CORBUSIER. Nous en parlerons également. D'une manière générale, j'emporte un assez important matériel pour les trois premiers numéros de l'édition de l'Architecture d'Aujourd'hui en langue espagnole. Je ne vous écris pas d'une manière plus détaillée puisque je prends l'avion dimanche prochain pour arriver comme convenu lundi soir à Buenos Aires." (Trad. propia - subrayados y mayúsculas en el original).

⁴⁰⁸ Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Buenos Aires, 8 de noviembre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "Comme suite à notre conversation, je vous confirme très volontier que vous auriez le patronage de 'L'Architecture d'Aujourd'hui' et des 'Réunions Internationales d'Architecture', (Siège Grand Palais, Paris) pour l'organisation d'une exposition de vos oeuvres (projets et réalisations) à Paris et à Londres. Vous auriez certainement l'aide morale de la Direction des Relations Culturelles à Paris." (Trad. propia).

⁴¹³ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 1 de marzo de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948). Texto original: "Je suis très frappé par l'extraordinaire importance qu'on donne à Auguste Perret. J'ai l'impression qu les français ont les yeux bandés et ne voient pas que le monde marche en avant

avec une très grande force créatrice, et que c'est un contresens que de vouloir imposer des solutions académiques. Je dis cela tant pour "Art Présent" comme pour 'Arquitectura de hoy'. Cela fait beaucoup de mal à nos pays neufs et pleins de vigueur qui en peuvent résulter freinés par cette propagande." (Trad. propia).

⁴¹⁴ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc. Buenos Aires, 24 de abril de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943 - 1948). Texto original: Je vous conseille de prendre de mesure touchant a l'impression de "L'Architecture d'Aujourd'hui" d'ici. Elle est bien mauvaise, et cela est l'impression générale parmi les architectes de premier ordre et aussi parmi les autres architectes. Beaucoup ont résolu d'abandonner leur souscriptions. En outre je n'ai pas trouvée la revue dans les librairies importantes. [...]

Je vous conseille de revenir a Bs. As. et y rester quelques mois tant que vous mettiez la revue en marche. Evidement je vous écris ces choses d'une façon strictement confidentielle, évitez moi pourtant des inconvenients avec M. Kraft.

⁴¹⁵ Correspondencia de "Librairie Plon" a Amancio Williams. París, 5 de noviembre de 1948. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "A la demande de M. Le Corbusier, qui vous avait accordé les droits de traduction en langue espagnole de son ouvrage intitulé "La Charte d'Athènes", nous vous envoyons ci-joint un contrat en double exemplaire pour vous céder les droits espagnols de ce titre." (Trad. propia - subrayado en el original).

⁴²³ Correspondencia de Hilla Rebay a Amancio Williams. New York, 13 de noviembre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "... we will include photos in our present show and can add about six more if you have some.

Our next schedules are very uncertain as we may have to discontinue our guest exhibitions we are soon moving into a new and permanent building. So, it will be better if you ask someone else for this show, as we really only sponsor non-objective painting.

Why don't you address yourself to the Museum of Modern Art..?" (Trad. propia)

⁴²⁴ Correspondencia de Philip Johnson (Department of Architecture, MoMA NY) a Amancio Williams. New York, 23 de octubre de 1946. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "I am very impressed by the quality of your work and feel that it is of such importance that we should undoubtedly exhibit it. As far, however, as giving a "one man show" is concerned, that would be very difficult.

Up to now have given only Le Corbusier and Frank Lloyd Wright such exhibitions, and we are planning to do the same next year for Mies van der Rohe.

On the other hand, would you think that it would be possible to have an Argentine exhibition, including yourself and whatever other like-minded architects that could be assembled?" (Trad. propia).

⁴²⁸ Correspondencia de Amancio Williams a Pierre Jeanneret. Buenos Aires, 17 de junio de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: "Il y a longtemps que je n'ai de vos nouvelles. Je me rappelle souvent me visiter chez vous et votre oeuvre, avec beaucoup d'intérêt. Je vous écris aujourd'hui parce que je compte faire dans la première quinzaine de Novembre une exposition pour communiquer à mes amis et au public en général les documents et les oeuvres d'art que j'ai rapportés de mon voyage officiel en Europe. Je voudrais bien ajouter à ceux-là quelque chose de vous, notamment votre bloc de logis. Je vous demande donc de m'en envoyer des copies au plus vite, ce dont je vous serai reconnaissant." (Trad. propia)

⁴²⁹ Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 2 de marzo de 1949. AAW - GE Carpeta 1948-1953. Texto original: "There is new people working in my study, young people, between them Tomás Maldonado, a plastic of great value, who spent part of last year in Europe and gave some lectures there." (Trad. propia)

⁴³⁶ Correspondencia de Alfred Roth (Revista Werk) a Amancio Williams. Zurich, 3 de agosto de 1949. AAW - GE Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "Je vous remercie l'envoi du catalogue de votre exposition d'architecture contemporaine, organisée dans la galerie Kraft. Vous trouverez dans le cahier du mois de septembre une courte notice de cet événement que je salue chaleureusement." (Trad. propia)

⁴³⁷ Correspondencia de Sigfried Giedion a Amancio Williams. Zurich, 22 de diciembre de 1950. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "May I thank you, much too late, for sending me your pamphlet on architecture and urbanism of our time. I really was delighted to see how you treated the problem and I hope you had success. [...] I have at any rate the intention of writing this article [...] with the works and manifestos of young architects. This article will also have as one of its purposes to show the difficult situation of the young man in the present economic and social situation of the world.

This article will not be an isolated action. I have the intention of proposing at the London Congress that CIAM show more concern for the younger generation which is in a terrific struggle for self-realization.

Would you like to have your page long manifesto, "crear nuestra época...", as well as one of your works, included in this proposed article. Would you be so kind and send me a good English translation of it as soon as possible." (Trad. propia. Subrayado en el original).

⁴⁴² Correspondencia de Amancio Williams a Vanu G. Bhutta (Chicago); Buenos Aires, 6 de febrero de 1950. AAW - Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: "My studio does not work as a commercial institution, as surely most studios do in America. It is a center of research and creation, directed to realisation, and no compromise being allowed, that realisation is very difficult today. Difficulties are being even increased by Argentine's economical situation which is starting a crisis. Notwithstanding, I do all my possible to achieve some realisations.

My studio is a three storey-building in Buenos Aires center. Its organisation resembles Le Corbusier's, in the sense that its counts on people who are studying there, and that there are architects that provide extraordinarily cheap work for the sake of work itself. For the first time I have obtained three good contracts with the government for the realisation of 3 hospitals. I have already began the first project and I can say they are going to be very interesting. But the unstableness and insecurity of things here prevent me from making any money arrangement with anybody until some important payment is made to me.

I propose to you, if you are really interested in coming here, to come to work in my studio under no responsibility nor obligation of mine. In case you prove an efficient person and in case of works could allow me to pay you a salary, I would do it with pleasure.

In case you would come I wish you could send beforehand some references about yourself from the Institute of Design etc.

Wishing to give you an idea of our country's difficulties, I inform you that probably I will have to move my studio from Bs. As., because 8 important blocks of that city, where my studio stays, are to be demolished for 9 de Julio Avenue, and there is practically no place in Bs. As. for working nor for living space." (Trad. propia).

⁴⁶¹ Correspondencia de Amancio Williams a Sigfried Giedion (Zurich). Buenos Aires, 21 de marzo de 1948.

AAW - GE Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "Maintenant j'ai l'opportunité de vous faire parvenir cette lettre par les bons soins de Monsieur Tomás Maldonado, jeune peintre moderne qui a beaucoup talent et qui se rend en Suisse et en Italie pour prendre contact avec les artistes modernes. Il sera très heureux de vous connaître. Il apporte en Europe des travaux pour les faire connaître, j'espère que vous y trouverez de l'intérêt." (Trad. propia).

⁴⁶⁹ Correspondencia de Amancio Williams a Max Bill. Buenos Aires, 2 de enero de 1950. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: "Je ne vous connais pas personnellement mais je vous connais par vos oeuvres que j'estime extraordinairement belles et d'énorme importance pour notre époque." (Trad. propia).

⁴⁷² Correspondencia de H. G. Knoll (presidente de Knoll Associates) a Amancio Williams. Nueva York, 9 de diciembre de 1947. AAW - GR Carpeta 1 (1943-1947). Texto original: "Our mutual friend Paul Lester Wiener told me very much enthusiastically about your meeting last summer and in particular about the chair which you have developed. I understand from Paul that he has ordered a model from you and we are very anxious to see it.

If we find that this chair can be sold in quantities in the States we would like to ask you for an option to manufacture on a royalty basis. Would you please let me know whether this is agreeable to you.

We would very much like to see some of your designs and would appreciate receiving some photographs or sketches. Maybe we can collaborate." (Trad. propia).

⁵³⁴ Correspondencia de Amancio Williams a Norbert Bézard. Buenos Aires el 9 de junio de 1947. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto Original: "J'ai reçu depuis longtemps votre lettre datée 25 Décembre, mais je n'y répondais pas car j'attendais pouvoir vous donner de

bonnes nouvelles au sujet de votre manuscrit. J'avais lu celui-ci aussitôt arrivé en Argentine, et je le trouvai fort intéressant.

J'ai vu toute une série d'éditeurs dans le but de le faire publier, ils me firent tous perdre du temps sans arriver à rien. Je pensai alors à la Faculté de Sciences Economiques de l'Université de Buenos Aires, et j'ai palai à deux des professeurs, les docteurs Mario Amadeo et Héctor Bernardo, qui lurent votre ouvrage (ce qui prit du temps), et, le trouvant aussi très intéressant, sont disposés à le publier, non pas comme livre, car la Faculté n'en publié point, mais dans leur revue qui est très bonne. Je crois qu'ils ne paient pas de droit d'auteur. Quant à la traduction, ma femme s'en chargerait.

Elle écrit très bien l'espagnol et connaît le français à fond. J'attends votre autorisation, si cela vous convient. Ne croyez que je vous oublie, au contraire, je pense beaucoup à vous et me suis fort remué au sujet de votre oeuvre. Je me souviens toujours du charmant déjeuner avec vous et Mme. Bèzard chez Le Corbusier." (Trad. propia).

⁵³⁹ Correspondencia de Amancio Williams a Norbert Bèzard (París). Buenos Aires, 2 de marzo de 1949. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: "J'ai reçu vos lettres datées 13 et 17 février, avec vos lettres pour le gouverneur de Corrientes.

Pour ce qui concerne votre contrat avec Santé Publique, je suis allé plus de quarante fois m'enquérir sur l'envoi des documents. On m'a toujours répondu oui, qu'ils ont été envoyés par voie officielle et par voie privée. Pourtant, je ne suis pas sûr qu'ils soient réellement partis. Notre administration nationale est terriblement lourde. Moi-même, je devais avoir signé déjà depuis un an trois contrats pour projets d'hôpitaux. Ils ne sont pas encore signés. Nous traversons toute sorte de difficultés." (Trad. propia).

⁵⁵⁹ Correspondencia de Amancio Williams a Mr. Fred Mangold (American Council on Education). Fechada en New York, 10 de octubre de 1955. AAW - GE Carpeta 3 (1954-1957). Texto original: "In looking at the itinerary you have had written for me, I find there has been a mistake. It describes me as "Honorary Adviser to the Ministry of Public Works". I was once-in in 1947, honorary adviser to the Ministry of Public Health, for some months. That confusion may lead people to think I was connected in some way to our awful last government and I am responsible for all the stupid and unlawful things made by the Ministry of Public Works. It is very important for me to have that statement corrected, and I will appreciate very much your sending a little note to the persons who have received my itinerary, correcting that mistake." (Trad. propia).

⁶¹³ Correspondencia de Amancio Williams a Max Bill (Zurich), Buenos Aires, 18 de febrero de 1983 y a Hans Wingler (Bauhaus Archive, Berlín), 23 de febrero de 1983. AAW - GE Carpeta 11 (1981-1985). Texto original: "This enormous work of the city in the Antártida was stopped by the Malvinas' war. All the officials disappeared including the President Galtieri and for me it has been impossible to get a minimum pay for such an enormous work. I will ask you reserve for this. I don't know exactly how to act in a near future. If this city had been constructed she would have been a great prestige for Argentina and in the other hand an affirmation of her rights in the Antártida". (Trad. propia).

⁷⁴² Correspondencia de André Bloc a Amancio Williams. Boulogne, 9 de enero de 1948. AAW - GR Carpeta 2 (1948-1950). Texto original: "La revue "TECHNIQUES HOSPITALIERES" me demande si vous désirez renouveler votre abonnement pour 1948. Je prends l'initiative de renouveler cet abonnement pour une année, pensant que vous attachez toujours

autant d'intérêt aux questions traitées dans les revues françaises." (Trad. propia).

⁷⁴³ Correspondencia de Amancio Williams a Clive Entwistle. Buenos Aires, 10 de febrero de 1948. AAW - GE Carpeta 1 (1943-1948). Texto original: " My struggle, since I came back from Europe, has been very intensive, trying to make solve things with a sense of hierarchy and at high level. I struggle with ignorance and sordidness.

In "Public Health" Secretary, a serie of resolutions has been adopted, by which it has been imposed the "spanish colonial style" for all the buildings to make. Imagine what that means. I have spoken several times, with great clarity, with the minister. My situation is now as follow: I have resigned to my charge of counsellor; the minister, who personally esteems me, has repeatedly and publicly said —and personally to me—, that he will command me, as a particular architect, the most important work of the ministry, which will possibly be the hospital-town next Rosario, our second-best town. I shall be allowed to make it modern, and the direction of the building up will be upon myself.

The minister asked me too to invite him and all the directors of that ministry to my study and lecture them on my ideas.

The President asked me to plan something in order to unify the character of the Five-years-Plan's constructions, and fix the correspondent doctrine. My idea about it is based on two points: 1rst) allow all organisms to construct without any style imposition or restriction, so as they be able to do it the best they can. 2ond) creation of a national Institute destined to realise works and models, not to make them copied but to show our times creative possibilities, and by and by bring the other national organisations to follow the example. That Institute would encourage everything that means an invention, and it would embrace all the

problems which integrate architecture, technical, rural, industrial, on urbanism, on transportation, etc. Needless to say, the only way in which that institute can fullfill its object is by having a complete autonomy. On this affair, I have to struggle with "interferences" wich try to diminish the importance of that institute." (Trad. propia).

⁷⁵⁸ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc (París). Buenos Aires, 22 de mayo de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: "À la fin de 1951 j'ai obtenu l'approbation des projets des 3 hopitaux que j'avais projets pour Corrientes, la construction des ces oeuvres devait commencer au principe de cet a mais malheuresement par des raisons d'economie le comencement a été pospose pour l'annee prochaine 1953, il s'agit d'hopitaux policliniques de campagne tres complets, la solution est neuve et tres important a mon avis. Ça a pris 5 ans de travail, le travail par des dificultes administrative a été oscilant et j'ai du monter et remonter 5 equipes de travail." (Trad. propia).

⁸⁰⁶ Correspondencia de Giulio Pizzetti a Pier Luigi Nervi. Buenos Aires, 16 de abril de 1951. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: "Carissimo Prof. Nervi le scrivo dallo studio dell'amico Architetto Williams -che lei imagino ben ricorderà- perché abbiamo urgente necessità del suo indirizzo sopra un problema speciale. L'Architetto Williams ha studiato una sobrastruttura speciale, concepita in volta sottili, struttura que lei ebbe a vedere in occasione della visita al suo studio. Per rinfrescarle la memoria accludiamo alcune fotografie sia di unita isolate che riunite, prese su maquette e modelli in gesso. Così pure una sesione in scala 1:10 perché l'Arch. Williams vuole que lei possa apprezzare la purezza strutturale della soluzione architettonica. Ciò premesso le dirò che siamo un pó perplessi di fronte al problema della cassaforma per questa su-

perficie di doppia curvatura. Scartata la cassaforma metallica per le difficoltà locali, abbiamo pensato la cassaforma in ferro-cemento. Avremo bisogno di sapere la sua opinioni sui seguenti punti fondamentali, oggetto delle nostre elucubrazioni... (Trad. propia). Subrayado en el original.

⁸⁰⁷ Idem. Texto original: "Sappiamo di darle una secatura, ma abbiamo veramente bisogno de suoi lumi. La cosa riveste carattere di urgenza perché il progetto completo deve essere presentato -per la chiamata ad appalto- tra meno di un mese.

Superfluo dire che la ringraziamo di cuore per l'aiuto che ci vorrà dare. Naturalmente se -tutto considerato- a lei viene in mente qualche soluzione radicalmente diversa per il problema delle casseforma non manchi di suggerircela.

⁸⁰⁸ Correspondencia de Pier Luigi Nervi a Giulio Pizzetti y Amancio Williams. Roma, 23 de abril de 1951. Archivo Nervi, MAXXI Architettura, Roma. Texto original: "Carissimi Pizzetti e Williams ho esaminato il progetto di copertura che mi sembra molto interessante. Potrebbe sorgere qualche dubbio sul funzionamento statico delle zone perimetrali soprattutto in caso di sollecitazioni locali o disimmetriche, ma certamente questo aspetto sarà stato da voi considerato a fondo. Dal punto di vista costruttivo e statico ritengo molto opportuno, se non necessario, prevedere nervature in vista. Infatti i bordi di queste irrigidiscono i singoli elementi che diventano vere scatole con la sponda sui quattro lati, mentre la stuccatura tra un elemento e il contiguo fatta sul fondo della nervatura riesce più facile e meglio nasconde le inevitabili irregolarità e discordanze tra il vari elementi.

Le nervature possono avere lo spessore di circa 10-15 cm. e altrettanto o più di altezza a seconda delle esigenze statiche.

Vi allego uno schizzo di come mi sembra si potrebbe fare; è evidente che il gioco geometrico delle nervature è libero e può modificarsi a piacere. La disposizione lungo le isostatiche sarebbe la più logica ma temo che data la doppia curvatura della volta la relativa determinazione analitica sia molto difficile.

Grosso modo non dovrebbe allontanarsi molto da quella del disegno allegato. [...]

Per il indurimento delle forme in ferro-cemento abbiamo adoperato, con ottimi risultati, un trattamento con soluzione di fluati di zinco e di magnesio in parti uguali come da istruzione allegata.

La soluzione viene data in tre o quattro mani sulla superficie bene asciutta del cemento dopo che ha fatto il suo completo indurimento ed è efficiente se il cemento è di tipo Portland in quanto fissa la calce libera formando silicati complessi.

Prima del getto della volta soprastante si può dare una mano di olio minerale fluido o soluzione di sapone. Noi adoperiamo lo "Sformeol" ma credo che costì non se troverà.

Ad ogni modo è sempre bene fare prima delle prove per essere sicuri dei risultati." (Trad. propia).

⁸⁰⁹ Correspondencia de Pier Luigi Nervi a Giulio Pizzetti y Amancio Williams. Roma, 23 de abril de 1951. AAW - GR Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: "APPLICAZIONE DI FLUOSILICATI SU SUPERFICI DI CEMENTO Per eseguire la fluatazione è necessario applicare al cemento diverse mani (non meno di tre) di una soluzione al 30% ottenuta sciogliendo in acqua una miscela composta di parti eguali di zinco fluosilicato e di magnesio fluosilicato.

Le soluzioni vanno preparate a circa 66° C in recipienti non metallici (argilla, cemento, legno). Si agita fino al completo scioglimento della miscela e il liquido è pronto per l'uso.

Ocorre rimuovere la polvere dalle pareti da ricoprire

e stendere la soluzione con un pennello fino a rifiuto. Si lascia asciugare bene, in modo che il materiale riacquisti potere assorbente e si ripete il trattamento per almeno altre due volte.” (Trad. propia).

⁸¹⁹ Correspondencia de Amancio Williams a André Bloc (París). Buenos Aires, 22 de mayo de 1952. AAW - GE Carpeta 2 (1949-1953). Texto original: “ Dans ces jours je commence les essais statiques d’une structure que j’ai inventée pour les hopitaux, c’est la premiere fois qu’on fait des essais en echelle ici en Argentina.” (Trad. propia)

⁹²³ Correspondencia de Jacqueline Kennedy a Amancio Williams. 13 de abril de 1966. Fuente: AAW. Texto original: “Stella Cárcano showed me your photographs and drawings and all your beautiful buildings, and your proposed memorial for President Kennedy. I was so impressed -they were at an imagination and purity beyond belief- and I was so deeply moved by what you wrote to her about my husband, and all the time and pain and care you have taken for him. It is not for me to say where any memorial to him will ever be. Even if it never exists, -it will exists, for me always- because you cared enough to do what you did. Please, accept my deepest appreciation”. (Trad. propia)

⁹²⁶ Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Mass. U.S.A.). Buenos Aires, 15 de agosto de 1966. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: “Dear Gropius: My young friend and former pupil, architect Emilio Ambasz, who is now teacher in Princeton, will bring to you a copy, as a “separatum”, of a publication appeared in Zodiac 16 on my work with an introduction of Max Bill. I join it some photographs on my last work, a pavilion for an industrial exhibition. It was done in the unbelievable short time of 90 days from the command till fulfillment. It is made of reinforced concrete, with an ex-

traordinary quality. I employed for it two of my shells, very well built. I sent only the photographs I took of them, because there hasn’t been time to get good photographs of the pavillion itself.

In this moment, there is an interesting opportunity in Buenos Aires. The Bonn government will build his embassy in a fine place (Palermo Park).

I thought that may be you would be willing to consider joinin our forces for getting that command and collaborating in the project. It is the first time that I make such predisposition to an architect, and I do it out of admiration and esteem for you and your work. Of course, I would perfectly well understand you not accepting for any reason you can have.

If we come to agreement, there will be came time to make some inquires about the possibilities of such command. Until now I have no information. I think that a conjoint presentation of you and I could be an impact. In 1962 I was invited by German for the german government.

I would be proud and happy to work with you and to provide my country with a sample of a creator like you. Please think it over and let me know your answer as soon as possible as there is no time to loose.

Yours very cordially.

⁹²⁷ Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 30 de agosto de 1966. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: “Thank you very much for your letter of August fifteenth and the interesting material of your work. If I may, I would like to keep the brochure written by Max Bill on your work; the other photos I return to you enclosed.

Regarding the new German Embassy in Buenos Aires, I am afraid I cannot join you in this venture. We are very busy in this office, and I plan to go for several months to Europe on a sabbatical, so that I will not be here. I hope you will understand my difficulties and that, in

spite of my incapacity to join you, you will secure that job for yourself. With my best regards." (Trad. propia).
 928 Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Ma. U.S.A.). Buenos Aires, 14 de diciembre de 1967. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "as homage to the great german pioneer of modern architecture, to whom german culture is so indebted, and whose work, in a young country would mean a projection to the future." (Trad. propia).

929 Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 26 de diciembre de 1967. AAW - Caja Embajada de Alemania EAR. Texto original: "Your plan regarding the German Embassy in Buenos Aires is certainly an interesting one, and I will be glad to join you in this venture in case the conditions given by the client will permit it. I certainly would not know anyone more in the same line of my thinkin than you yourself, and I have always been impressed by the examples of your work which you kindly have sent me. Of course, at my age I am not as easy a traveler any more as in former times, but this does not mean that I would not come to Buenos Aires when needed." (Trad. propia).

930 Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 14 de junio de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "I would be willing to join hands with you to design the embassy for Buenos Aires. They suggest that the over-all direction of the job should be in my hands and that for the time being they want to have a preliminary design proposal for de Embassy." (Trad. propia).

931 Ídem. Texto original: "furthermore would you be in the position to produce the final working drawings from the necessary detail sketches which we could produce here?" (Trad. propia).

933 Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 22 de julio de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "...will be too small as an object, particularly at the large scale location, according to your sketches." (Trad. propia).

935 Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 26 de diciembre de 1967. AAW - Buenos Aires, 6 de agosto de 1968. Caja Embajada de Alemania. Texto original: "We will arrive in Buenos Aires on Sunday, December first, with Avianca 41 at 19:50, coming from Lima where will stay for one day. Since at my age such a trip is somewhat strenuous, I would be most grateful if you do not arrange too many official events, so that we can find quiet time to think the project over and to rest in between. I will only make one visit in Buenos Aires with an old friend of mine, Mrs. Victoria Ocampo, to pay my respects. My Partner, Alexander Cvijanovic, will accompany me. On the way back, we plan to go via Brasilia and to stay possibly for another day in Trinidad for a potential new job." (Trad. propia).

936 WILLIAMS, Amancio. Schedule for professor Arch. Walter Gropius and Arch. Alexander Cvivanovic. AAW - Caja Embajada de Alemania (mecanografiado). Texto original: "a little cocktail at Mr. and Mrs. Williams' home, to permit some Museums directors, the dean of Architecture Faculty, the president of Sociedad Central de Arquitectos, and some press personalities, to present their respects to Mr. Gropius (about 20 people)." (Trad. propia).

937 Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius. Buenos Aires, 18 de diciembre de 1968. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "All of them are excellent and show how enthusiastically has the press reacted towards you and the embassy work.

Only one, about the embassy's plot is against the emplacement. It has been published in the evening paper "La Razón" and I suspect it has been suggested by City Hall, as it reflects its point of view." (Trad. propia).

⁹³⁸ Ídem. Texto original: "The Ambassador rang me up and I had a long interview with him last friday. I have the impression that he too wishes to have the view of Plaza Alemania the least obstructed possible, and to let the ground as free as possible, as these conditions will ease his action respecting the problems of the plot." (Trad. propia).

⁹³⁹ Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 23 de enero de 1969. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "is imperative to keep the cruel schedule imposed by the Berlin authorities." (Trad. propia).

⁹⁴⁰ Ídem. Texto original: "three different approaches which we are trying out and which are still entirely in a sketchy state:

Scheme A. Reception on ground floor with plenty of usable garden in front of reception and dining. The residence hanging above does not yet fulfill the program sufficiently!.

Scheme B. A variant of A which, however, does not make sufficient use of garden areas.

Scheme C. Another variant of A.

Scheme D. Everything is sunk in the ground. When this is done consistently, the site is not large enough, parts of the tentative plan shoot over the boundaries.

A fifth scheme is in the making: under a high hanging umbrella roof of simple over-all form, the requirements for a reception and residence are being organized above each other. This scheme will follow as soon as it is more articulated." (Trad. propia).

⁹⁴⁵ Correspondencia de Amancio Williams a Walter Gropius (Cambridge, Ma. U.S.A.). Buenos Aires, 10 de febrero de 1969. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "From a long time I am deeply concerned about the Embassy's emplacement and I wished to write to you before, but Ambassador Mohr asked me not to do so. I asked him leave to write to you several times, the last on Thursday 30th January, but he insisted that I did not. I know that he keeps this affair secret even the higher members of the embassy. But I think I cannot wait anymore and I take the decision to write to you, begging the strictest reserve, which I know you will keep.

Well: though we have the opinion of the Foreign Affairs Ministry in favour of maintaining the present emplacement of the embassy, there is still a firm opposition of the Major. I cannot tell which is the president's opinion, as my letter informing him has not yet been answered. Prudently, in January I studied other possible emplacements, agreeing with Mohr, and both of us spent to whole morning visiting the places, two of them splendid (the State's property) and another, private property, for which I have been making the necessary inquiries.

In our last meeting (the 30th. January, the day before he left for his vacation), Mohr decided to inform his government about the situation created. He has not received any official communication of the Argentine government.

Mohr and I analyzed the situation and came to the conclusion that the German government can give two answers to this inform.

The first to go on insisting on the Plaza Alemania property. The second, to give it up and to accept a change, proposing one of the emplacements he chose with me.

Mohr is very much afraid that any information filtered through you and me reach Merz before he gets Mohr's

inform to the German government.
I am sorry and worried thinking that you are working so hard in that project.” (Trad. propia).

⁹⁴⁶ Ídem. Texto original: “I found in your four schemes a serious, important and clever study, and, for the moment, I think that the first idea, probably the freshest, the scheme A, out stands between the others. But there is something important to be considered. Though being excellent architecture, these schemes have the character of a big house occupying practically the whole plot, in a similar way as the embassy of Chile (leaving aside the project’s quality).

I have the clear impression of what the local reaction could be in face of the plot’s problem, and I know that we could have all the support of the press and the public opinion, and arrive to convince the reluctant members of the Argentine government, if we create a new sort of building, with a more spatial sense, occupying a minimum part of the plot and developing itself in the space, leaving really free the views through the building, both for the public circulating on the place and for the people living in the neighbouring apartment houses. This is why I ask very earnestly to apply your cleverness in thinking it over, to create a building of that aerial character.

Yesterday night I delivered all the plans for the hospital I told you about, and today I will start to study a scheme which I hope to send you before the end of the week. Please remember that all I said about the plot problem is strictly confidential.” (Trad. propia).

⁹⁴⁷ Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 19 de febrero de 1969. AAW AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: “Please be sure that I will handle your second letter completely confidentially. I have discussed it only with Alexander Cvijanovik, and we have stopped doing any

further work on the project until this basic problem has been solved. [...] I trust that the final project has reached you, will see that we went in the same direction as you suggest, namely, to preserve the transparency of the park and put the residence above the reception block in order to cover less ground with building. Of course we will have to wait now to see what will happen with the site. However I hope that the handling of the job in the final solution may be more attractive to the authorities, but I certainly will refrain from any interference. It would be a pity if all the work done should go into the ash can.” (Trad. propia).

⁹⁴⁸ Correspondencia de Walter Gropius a Carl Merz (Presidente de la Bundesbaudirektion, Berlín). Cambridge, Ma., 2 de mayo de 1969. (copia). AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: “I am very sorry indeed that the site for the Ambassador’s residence in Buenos Aires has been withdrawn because I believe it would have been a highly interesting construction, but of course we understand the diplomatic difficulties. I hope a new solution will be found in the not-too-distant future.” (Trad. propia).

⁹⁴⁹ Correspondencia de Walter Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 13 de mayo de 1969. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: “Of course, we will have to wait now to see the decision on the site will be. I hope that it will not take too long. Anyhow I have had a very good time in Buenos Aires to which I like to think back. Please give my very best regards to Mrs. Williams and to all your children.” (Trad. propia).

⁹⁵⁰ Correspondencia de Ise Gropius a Amancio Williams. Cambridge (Mass.) s/f. Telegrama. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: “Walter Gropius died July 5 of heart failure after short severe illness - Ise Gropius”. (Trad. propia).

⁹⁵¹ Correspondencia de Alexander Cvijanovic (TAC) a Amancio Williams. Cambridge (Mass.), 14 de agosto de 1970. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "After a long while we have finally built the model of the Ambassador's residence. As you can see, the model came out very well. I am shipping the model next week to you. Looking at it now, I am convinced that this is one of the most beautiful buildings that Gropius had designed, and I am very happy that you and I were both able to participate in it. I have promised it to Mr. Wingler, who is in charge of the coming Bauhaus Exhibit, so that he will be able to display the building within the exhibit. He will get in touch with you upon his arrival to Buenos Aires. In the mean time, please use it as you see fit. Do you think it worth the while to ask for an interview with the Major in order to demonstrate with the model that this building is a considerable cultural asset to the Park of Palermo." (Trad. propia).

⁹⁵² Correspondencia de Amancio Williams a Heinz Siedlitz (Bundesbaudirektion, Berlín). Buenos Aires, 26 de julio de 1971. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "As I had foreseen, with all the changes in the Government, the political events came to the point of producing the resignation of the Mayor of Buenos Aires, General Iricibar, who was so opposed to the building of the Embassy. Shortly after, the President, Tte. Gral. Alejandro Agustín Lanusse, made me know, through the Minister of Foreign Affairs, Dr. Luis María de Pablo Pardo, that he agreed with the realization of the Embassy in Plaza Alemania and that he would instruct the new Mayor, through the Minister of the Interior, to give way immediately to the construction." (Trad. propia).

⁹⁵⁴ Correspondencia de Alexander Cvijanovic (TAC, Cambridge Mass.). Cambridge, 2 de junio de 1971. AAW - Caja Embajada de Alemania. Texto original: "I

am back from Berlin where I have seen Mr. Hahn, the Director of the Bundesbaudirektion. I am puzzled by the information that he gave me on the Ambassador's Residence in Buenos Aires. According to Mr. Hahn, they are through with the property in Plaza Alemania and he informed me that a team from the Bundesbaudirektion was in Buenos Aires as recently as 4 or 5 weeks ago (around the end of April) looking for a new piece of ground for the residence. He also tells me that if they do get a new lot, they will probably have a competition for the design.

As you can see, this does not correspond to the information that you received and I would be very curious to learn more about it from the Ambassador in Buenos Aires. By the way, I understand that the Ambassador is not too enthusiastic about living in an elevated building. (Trad. propia).

Publicaciones

³² WOODARD SMITH, Chloethiel. "Argentina: Projects show Argentina producing capable young professionals". *The Architectural Forum. Magazine of building*. vol. 86 (2):109. New York, February 1947. Texto original: "It is an index of Argentina's maturity that architects like Amancio Williams are now appearing on her architectural scene. For Williams is first and foremost a theoretician, more concerned with the solution of abstract than immediately practical problems. He was built few buildings (one of them, a spectacular country house, will appear in a future issue of the FORUM) but his work to date mostly in project form. In this respect he somewhat resembles Le Corbusier and promises to fill the same function." (Trad. propia). Nota: respecto de la "espectacular casa de campo" (también podría traducirse como "quinta") sin duda se refiere a la Casa sobre el arroyo, de Mar del Plata, interpretada de ese modo por su situación paisajística en el parque.

⁵⁰ LE CORBUSIER. *Aircraft*. London / New York : The Studio, 1935. p. 5. Texto original: "During the publication of *L'Esprit Nouveau* I used with a timely impatience the phrase "Eyes which do not see!..." and in three articles I cited as evidence steamships, automobiles and airplanes.

The point then was that *our eyes* did not see... Did not see the budding of a new feeling for plastic beauty in a world full of strength and confidence.

But to-day it is a question of the airplane eye, of the mind with which now looks with alarm at the places where we live, the cities where it is our lot to be.

And the spectacle is frightening, overwhelming. The airplane eye reveals a spectacle of collapse." (Trad. propia).

⁵¹ LE CORBUSIER. *Aircraft*. London / New York : The Studio, 1935. Texto original: "The eye now sees in substance what the mind formerly could only subjectively conceive.

It is a new function added to our sense.

It is a new standard of measurement.

It is a new basis of sensation.

Man will make us of it to conceive new aims.

Cities will arise out of their ashes." (Trad. propia).

⁷¹ DE QUINCY, Quatrèmere. *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. París : Librairie d'Adrien Le Clere et Cie., 1832. TII, p 59. Consultado en: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. (Traducción propia). Texto original: "se manifestera par trois moyens ; savoir, ceux de la *construction*, ceux de la *disposition*, ceux de la *proportion*.

⁷² DE QUINCY, Quatrèmere. *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. París : Librairie d'Adrien Le Clere et Cie., 1832. TII, p 302. Texto original: "il signifie au sens propre une marque, un signe distinctif d'un objet quelconque". (Traducción propia).

⁷⁸ PAGANO, Giuseppe. Un palazzo per concerti a Hel-sinborg. *Casabella* (63). Milán, marzo de 1933. Repro-ducido en: DE SETA Cesare (Comp.). *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il fascismo*. Milano : Jaca Book, 2008. (Primera edición italiana Laterza, Roma-Bari, 1976). Texto original: "La 'classicità' di Sven Markelius è una lezione che gli architetti non possono trascurare: perché la sua modernità, così es-trema e rigorosa, ha il tono durevole dell'arte, e non i modi passeggeri del gusto". p. 111, (Trad. propia).

⁷⁹ PAGANO, Giuseppe. Un palazzo per concerti a Hel-sinborg. *Casabella* (63). Milán, marzo de 1933. Repro-ducido en: DE SETA Cesare (Comp.). *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il fascismo*. Milano : Jaca

Book, 2008. (Primera edición italiana Laterza, Roma-Bari, 1976). p. 109. Texto original de la cita: "Questa installazione è stata eseguita secondo i principi di Gustave Lyon, conosciuto quale costruttore della sala Pleyel di Parigi. Il principio di far avere un'acustica effettiva per mezzo di una superficie riflettente è stato applicato in ambidue i casi, ma i dettagli delle due costruzioni sono molto differenti tra loro, poiché i punti di partenza sono stati molto diversi." (Trad. propia).

⁹³ ELLIOT, Allen W. Boom town in the big city. *Popular Mechanics* (Vol. 78 N° 5: 50-56). Chicago, November, 1942. Texto original: "To feel the throb of Uncle Sam's war pulse, step into that towering stone and steel wonder of the business world, Rockefeller Center in New York City." (Trad. propia).

¹⁰⁵ MARTIN, Reinhold. The organizational complex. Architecture, Media and Corporate Space. Cambridge / London : The MIT Press, 2003. p. 20. Texto original: "ghostwriter of modern architecture's dream". (Trad. propia).

¹⁰⁶ MARTIN, Reinhold. The Organizational Complex: Cybernetics, Space, Discourse. *Assemblage* (37): 102-127. The MIT Press, Dec. 1998. p. 109. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3171358>, accedido 11/12/2014 20:03. Texto original: "Like many of his contemporaries, Giedion associated this sense of runaway mechanization with the dark side of scientific progress, supremely manifest at Hiroshima and Nagasaki." (Trad. propia).

¹¹¹ DE QUINCY, Quatremère. *Dictionnaire...* Op. Cit. (TII: 23-26). Texto original: "...en fait d'art, il n'y eut pas d'invention sans l'assujettissement aux règles." (Trad. propia).

Ibid. p. 23. Texto original: INVENTION. Ce mot, dans la langage ordinaire, est susceptible de deux acceptions;

on donne en effet le nom d'*invention* à la chose inventée, comme lorsqu'on dit d'une machine qu'elle est *unne invention utile*. Mais on donne aussi le même nom à la qualité de l'esprit qui invente, et on dit d'un homme qu'il a de l'*invention*, ou qu'il manque d'*invention*. C'est sous cette seconde acception que nous considérons et prenons ici ce mot.

Invention dès-lors est synonyme de *création*, dans la langue des beaux-arts; ces deux mots se rapprochent par une notion commune qui sert à les définir également. (Trad. propia)

¹⁴⁴ BAUDIN, Antoine (Ed.). *Photography, Architecture and Design. The Alberto Sartoris collection*. Lausanne, Switzerland : Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2005. Texto original: "These publishing undertakings, unmatched in scope and duration, were a major contribution to the establishment of a definitive reference corpus of the international Modern Movement". (trad. propia).

¹⁵² SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle - Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 3. Texto original: "L'esprit novateur qui gouverne l'architecture sujette à l'ordre et au climat américains est d'origine européenne, plus particulièrement méditerranéenne, mais il faut d'emblée lui rendre cette justice qu'il est parvenu à transposer sur le plan de la personnalité l'interprétation de thèmes qui ne lui étaient point propres". (Trad. Claudia Shmidt)

¹⁵³ SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle - Ordre et climat américains*. Op. Cit. p 21. Texto original: "De la sonore et prodigieuse épopée hispanique et lusitanienne, l'immense et puissant empire colonial qui dérive de ses exploits a disparu. Mais dans toute l'Amérique indianiste, de la Californie, du Nouveau-Mexique et de la Floride à la Patagonie et à la

Terre de Feu s'est élaborée et domine une civilisation qui a pris sa force elle-même et dans l'esprit méditerranéen. Cette civilisation, spécifiquement latine, soit espagnole, portugaise et italienne, a forgé — dans l'axe spirituel et créateur de l'Europe — une œuvre à l'image traditionnelle des différentes nationalités et à l'image de l'invention." (Trad. propia. Negritas propias).

¹⁵⁴ Ibid. p 29. Texto original: "En considération de ses traditions, l'architecture de l'Amérique du Sud représente, dans le développement de l'architecture américaine en général, une des contributions les plus importantes." (Trad. propia).

Ibid. p 62-63. Texto original: Par cet aperçu sur les origines de l'architecture moderne argentine, on ne saurait prétendre à remplir les fonctions d'un ouvrage historique proprement dit (qui reste d'ailleurs à composer) et à répondre à des exigences qu'un travail de ce genre est appelé à satisfaire. Nous n'avons eu que l'intention d'inciter des investigateurs à approfondir un sujet aussi palpitant. A l'époque de leur plus grande splendeur, les pierres de l'Argentine ont parlé un nouveau langage méditerranéen. Les matériaux de l'architecture contemporaine, qui ont encore beaucoup à dire, parlent aujourd'hui ce même langage transposé. Il n'est pas jusqu'à la peinture et à la sculpture qui, sous les analyses de la psychologie de l'art, sous les affirmations théoriques et sous les images de la création, ne cessent de se former à l'école de l'esthétique européenne et d'en accompagner l'effort en s'insérant dans ses principes architecturaux.

Dans le domaine de la peinture, l'Argentine est depuis fort longtemps à l'avant-garde du continent américain avec Emilio Pettoruti, le plus savant des techniciens, le plasticien de la suprême élégance géométrique, le magicien des lumières pénétrantes, le flambeau de l'italianisme. Par ailleurs, de l'examen d'un ensemble

d'œuvres récentes, il se dégage que le développement du nouvel art argentin a été adroitement favorisé par le mouvement Madinensor, le perceptisme du peintre Raúl Lozza (position théorique et polémique attachée à la forme au contenu), la sculpture de Gyula Kósice et Martín Blaszkó, la peinture de Juan del Prete et Juan Bay pour ne citer que ces noms. (Trad. propia).

²²⁸ DE QUINCY, Quatrèmere. Dictionnaire. Op. Cit. p 629. Texto original: "*Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui même servir de règle au modèle.*" (Trad. Fernando Aliata y Claudia Shmidt).

²²⁹ Ibid. Texto original: "*est d'en rechercher l'origine et la cause primitive. Voilà ce qu'il faut appeler type en architecture, comme dans toute autre partie des inventions et des institutions humaines.*" (Trad. Fernando Aliata y Claudia Shmidt).

²³⁰ Ibid. Texto original: "*l' idée de type: (raison originnaire de la chose), qui ne sauroit ni commander ni fournir le motif ou le moyen d'une similitude exacte, avec l' idée de modèle (chose complète) qui astreint à une ressemblance formelle.*" (Trad. Fernando Aliata y Claudia Shmidt).

²³¹ TIOZZO, Daniel. Amancio Williams. La casa sul ruscello, Mar del Plata. Domus (985):100-111, Milán, nov. 2014. Texto original: "La pianta, assai semplice, altro non è che la reinterpretazione tipologica della casa chorizo, fortemente radicata nella storia e nella cultura della pampa." (Trad. propia)

²⁶² GONZÁLEZ CAPDEVILA, Raúl. Preview: Concert hall in Stockholm. *Architectural Review* (114:681): 142, septembre de 1953. Texto original: "To the editors:

Sirs,—In your preview of Mr. Luning's concert hall in Stockholm I was surprised to find no mention made of the undoubted fact that its most striking feature, the 'doughnought', form of the auditorium, is in all probability not Mr. Luning's invention. Exactly the same form was developed by the Argentine architect Amancio Williams, and published extensively in 1947 and 1948. Illustrations of Mr. Williams's design will, for instance, be found in *L'Homme et l'Architecture*, 1947, Nos 15 and 16, page 23, with appreciative text by Le Corbusier, and also in the journal of the RIBA, December, 1948, page 73, with some notes by Mr. Clive Entwistle. I feel that this presumable origin of Mr. Luning's design ought to be placed on the record." (Trad. propia).

³¹³ PROUVÉ, Jean. Comunicación al coloquio de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) en Delft, septiembre de 1964. En PROUVÉ, Jean. *Une architecture par l'industrie*. Zurich : Les Editions d'Architecture Artemis, 1971. p 23. Texto original: "Un industriel de l'aviation a dit que si les avions étaient mis en œuvre comme les bâtiments, ils ne voleraient pas. Il est surprenant qu'à notre siècle d'industrialisation, on se pose encore la question de celle du bâtiment. Depuis l'ère de la mécanisation, seul le bâtiment est resté en marge du miracle industriel qui invariablement a révélé l'amélioration de la qualité conjointement à la baisse des prix." (Trad. propia).

³¹⁷ MICHAELS, Leonard. Op. Cit. . p 127. Texto original: The divorce of engineer and architect in the nineteenth century displaced structure from its traditional place in architectural evolution, and it is only in recent years that pioneer work has shown the way in which contemporary structural development can form the basis of a new and vigorous architecture. (Trad. propia)

³²⁵ COHEN, Jean-Louis. *Architecture in uniform. Designing and Building for the Second World War*. Montreal : Canadian Centre for Architecture, 2011. p. 11. Texto original: "For six years architecture was put to the test, so to speak, by this war, with its ideals, its procedures, its fundamental structures called into question". (Trad. propia)

³²⁶ BONIFAZIO, Patrizia; PACE, Sergio; ROSSO, Michela; SCRIVANO, Paolo. *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*. Milán : Franco Angeli, 1998. Texto original: "delle trasformazioni quantitative e qualitative indotte anche nella cultura architettonica proprio dagli eventi bellici." (Trad. propia)

³²⁷ BULLOCK, Nicholas. *Building the Post-War World. Modern architecture and reconstruction in Britain*. London : Routledge, 2002. p. x. Texto original: "The war opened up an unparalleled demand for experimentation and innovation. The war both forced innovation on general practice and incorporated the avant-garde into the new order of production. On the one hand, the building industry, habitually resistant to change, was coerced into experimenting with new forms of construction. On the other, young architects entered the service of the state to plan reconstruction during the war and to design and build housing, schools and new towns when the war was over." (Trad. propia)

³²⁸ HITCHCOCK, Henry-Russell y DREXLER, Arthur (Eds.). *Built in USA: Post-war Architecture*. The Museum of Modern Art : New York, 1952. p. 12. Texto original: "Modern architectural design in America is today nationally standardized—in a good sense—than is the building industry. The major influences are national and ideas pass rapidly from one area to other. (Trad. propia)

³²⁹ COHEN, Jean-Louis. Avant l'après-guerre. Second conflit mondial et internationalisation de la condition du projet. En BONIFAZIO, Patrizia; PACE, Sergio; ROSSO, Michela; SCRIVANO, Paolo. Op. Cit. pp.114-115. Texto original: "Transversalement à ces deux systèmes, les appareils internationaux jouent un rôle nouveau dans la circulations des problématiques architecturales, opérant moins selon le mode de la conspiration que selon celui du réseau d'influence et du lieu de débat. Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (Ciam) seront secoués par une génération de jeunes rebelles, tandis que l'Union Internationale des Architectes, issue des Rencontres Internationales créées avant la guerre par Pierre Vago se noiera dans les enjeux institutionnels. Des dispositifs nouveaux apparaissent aussi en matière de migrations des démarches o des formes. Ainsi l'architecture de l'Europe du nord ou celle du Brésil connaissent-elles une diffusion générale." (Trad. Claudia Shmidt).

³³² FRASER, Valerie: *Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. London-New York : Verso, 2000. p. 13 - Texto original: "One of the more subtle ways of doing this was under the cloak of culture — promoting exhibitions of Latin American architecture, and funding architects and town planners to go and lecture and advise, during which time they could also learn, and no doubt identify opportunities for US trade and Industry. In the 1940s the intention was also to build a consensus in the region in favour of the Allied powers, and culture was a way of pursuing this aim.

⁵⁰⁷ SANDRI, María Grazia y SCALVINI, María Luisa. L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platze a Giedion. Op. Cit. p. 13. Texto original: "Le tesi della compattezza, della 'continuità', della li-

nearità; le figure dei 'grandi maestri' realizzatori di ciò che i 'pionieri' avevano anticipati; il tema della sostanziale unità storica di un ciclo che —indipendentemente dagli specifici termini a quo assunti — era visto come a sua volta unitario nei contenuti oltre che nell'imperativo etico della congenialità di risposta allo *Zeitgeist* contemporaneo, e quindi negli esiti e nelle scelte linguistiche per definizione 'progressiste'..." (Trad. propia).

⁵⁷⁷ BLUM, Betty J. *Oral history of Reginald Malcolmson*. Chicago : The Art Institute of Chicago, 1990. p. 118-119. Texto original: "My friend Amancio Williams in Buenos Aires who will be in Chicago, if I can manage that, in November of this year, wrote a wonderfully poetic introduction to my book, a foreword to the book, in which he says the original ideas for the linear city is a Spanish one. Soria y Mata in the 1880s. But Soria's was somewhat primitive because it didn't take into account many factors that make a modern city such as heavy and light industry." (Trad. propia). Disponible en <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/compoundobject/collection/caohp/id/7662/rec/1> - Recuperado 16/04/18 - 11:40

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 119-120. Texto original: " No. He was not. The immediate inspiration actually was Soria. Next to Soria and a very interesting man who was a forgotten celebrity of an earlier time in America, Edgar Chambless. Collins has written about him. Edgar Chambless proposed a city, which he called Roadtown, and that also had an influence on me. [...] So what Williams is saying is that my linear city is the third he considers of the important statements of the linear city." Trad. propia).

⁵⁹⁴ BLUM, Betty J. *Oral history of Reginald Malcolmson*. Op. Cit. p. 115. Texto original: "There are, it appears, two architectures. One of research and the other professional, no he said, one of a visionary nature and the other practical. The practical seems to be

in retrospect but a poor reflection of the first. A weak echo of the first.” (Trad. propia).

⁵⁹⁵ TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge / London : The MIT Press, 1976. p. 133-134. Texto original: “It is also significant that Le Corbusier worked at Algiers for more than four years without an official appointment or compensation. He “invented” his commission, made it generally applicable and was disposed to personally pay for his own active and creative role. This gives his models all the characteristics of laboratory experiments, and it is impossible that a laboratory experiment become directly in itself a reality”. (Trad. propia).

⁵⁹⁶ Ídem p. 125. Texto original: Le Corbusier is conscious of the threefold front on which architecture must combat. If architecture is now synonymous with the organization of production, it is also true that, beyond production itself, distribution and consumption are the determining factors of the cycle. The architect is an organizer, not a designer of objects.” (Trad. propia).

⁶¹⁸ BULLOCK, Nicholas. *Building the Post-War World*. Op. Cit. p. 49. Texto original: “The idea that modern architecture should address more than merely utilitarian needs in a functional manner and should seek to meet society’s cultural expectations as had the monumental architecture of the past, was central to the architectural debate from 1943 onwards.” (Trad. propia)

⁶²⁶ MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge : The MIT Press, 2002. p. 150. Texto original: “the new monumentality, not in the hope of preserving or reviving classical urbanism, but a response to what they believed were popular needs and aspirations.” (Trad. propia).

⁶²⁷ KAHN, Louis. *Monumentality*. . En ZUCKER, Paul (Ed.). *New architecture and City Planning, a Symposium*. New York : Philosophical Library, 1944. p. 577-588. Texto original: “Monumentality in architecture may be defined as a quality, a spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot added to or changed.” Kahn Louis. “Monumentality”. p. 577 (Trad. Ana M. Rigotti, de la publicación en: KAHN, Louis. *Writings, Lectures, Interviews*. New York : Rizzoli, 1991. Edición a cargo de Alessandra Latour, p. 18).

⁶⁴¹ SOLOMITA, Pasqualino. *Pier Luigi Nervi architetture voltate. Verso nuove strutture*. Roma : Fondazione Bruno Zevi, 2013. p. 16. Texto original: “Quando Nervi richiama nei suoi scritti lo “stile di verità”, si riferisce a quello che lui chiama stile di correttezza tecnica dove la stabilità, la funzionalità, la durevolezza nel tempo e l’economia ne sono i principi ordinatori.” (Trad. propia).

⁶⁶⁵ RANNELLS, John. *Building in the tropics*, *The Architectural Record* (Vol. 112 - 2): 153, New York, aug. 1952. Texto original: “Buildings for the tropics must meet the same kind of problems as clothing for the tropics. We don’t entirely ‘go native’ in either instance — to some degree we drag our own native environment along with us when we go to work in far places. It may prove to be a heavy burden if we aren’t sensible about it — if we don’t adapt our ways to the governing conditions as we find them.” (Trad. propia).

⁶⁶⁶ RANNELLS, John. Op. Cit. p. 159. Texto original: “The truly indigenous ways of life in the tropics stretch back endlessly through time.” (Trad. propia).

⁶⁶⁸ BARBER, Daniel. *Le Corbusier, the brise-soleil, and the socio-climatic project of modern architecture*,

1929-1963. Threshold [40]: 28. Cambridge, MA : School of Architecture + Planning, MIT, 2012. Texto original: "After the war, the brise-soleil was central to two innovations of the modern architectural discourse: the 'bio-climatic regionalism' codified by Victor and Aladar Olgyay and the 'tropical architecture', summarized by Maxwell Fry and Jane Drew. Both developments were modeled on the Corbusian use off the brise-soleil." (Trad. propia).

⁶⁷⁷ FOUCAULT, Michel, FORTIER, Bruno, et al. Les machines à guérir. (Aux origines de l'hôpital moderne). Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1979. p. 17. Texto original: "L'hôpital, instrument thérapeutique pour ceux qui y séjournent, contribue par l'enseignement clinique et la bonne qualité des connaissances médicales, à l'élévation du niveau de santé de la population. La réforme des hôpitaux et plus particulièrement les projets de leur réorganisation architecturale, institutionnelle, technique, ont dû leur importance, au XXIII^e siècle, à cet ensemble de problèmes qui mettent en jeu l'espace urbain, la masse de la population avec ses caractéristiques biologiques, la cellule familiale dense et le corps des individus." (Trad. propia).

⁶⁷⁹ THOMPSON, John and GOLDIN, Grace. The hospital: a social and architectural history. New Haven : Yale University Press, 1975. p. 187. Texto original: "Nineteenth-Century scientific advances, real breakthroughs to understanding the causes of disease, were not fully understood in their time and only in the twentieth century were they translated into changes in hospital design." (Trad. propia).

⁶⁸² BEISSON, Georges. L'hôpital mémorial France-État-Unis de Saint Lô (1956): le premier hôpital en hauteur moderne de France. Livraisons d'histoire

de l'architecture [Vol. 7 - núm. 1]: 9-23. 1er. semestre 2004. p. 14. Disponible en http://www.persee.fr/doc/lha_1627-4970_2004_num_7_1_961 (acceso 01/06/2016). Texto original: "le parti architectural adopté répondait d'une part à la contrainte climatique exposée ci-dessus et d'autre part, à un certain nombre de principes sans doute hérités des techniques hospitalières américaines considérés par Paul Nelson comme intangibles: la partition entre les services techniques étalés en surface et l'hospitalisation montée en hauteur; la séparation complète entre le domaine des malades et la circulation des visiteurs; l'organisation des services en unités de soins de vingt à trente lits maximum; l'aménagement des couloirs très larges et de vastes circulations; l'importance de la couleur." (Trad. propia)

⁷⁹⁷ EVANS, Robin. The projective cast. Architecture and its three geometries. Massachussets : MIT Press, 2000. p 312. Texto original: "Ruled surfaces were commonplace in aeronautical, naval and civil engineering. Since the 1930s they had appeared in modern architecture in the easily recognized form of hyperbolic paraboloid saddles. As such they were symbols of technological advance, badges of contemporaneity. In certain hands, they demonstrated the triumph of a new architectural beauty, based on calculation yet transcending the exhausted dreams of art; the kind of thing that Le Corbusier used to write so much about. But Le Corbusier deferred exploitation of the ruled surface until his love affair with technology was over, and then, when he used it, he neither cared to exhibit it like a badge nor did he use in the same way as engineering used it, or for the same reasons that they did. Félix Candela, whose graceful thin-shell structures were becoming known in Europe during the 1950s, dismissed all surfaces except the hyperbolic paraboloid was the only compound surface that could be easily

calculated. The stresses in the shell could be analyzed; its structural behavior was therefore predictable: 'This is its real justification and a far more valid one than the beauty of its form', he wrote in 1958." (Trad. propia).

⁸¹² PIZZETTI, Giulio. *Evoluzione e possibilità future delle strutture a guscio*. Roma : Rendiconti dell'accademia dei Lincei, 1953. Mencionado en: GIOVANNARDI, Fausto. *Giulio Pizzetti e la strutture in architettura*. Creative Commons, 2014. https://www.academia.edu/10084150/Giulio_Pizzetti_e_le_strutture_in_architettura. Consultado: 12 de diciembre de 2017. Texto original: "Chiamato a collaborare al progetto di tale volta, riscontrai subito le grosse difficoltà che si sarebbero presentate all'investigazione analitica del regime di tensioni, pur comprendendo la perfetta possibilità i esistenza statica delle strutture; tentai allora lo studio di altre forme che meglio si sarebbero inquadrare negli schemi di calcolo già noti – ossia sostanzialmente elementi risultanti dalla opportuna combinazione di lembi di paraboloide iperbolico – ma dovetti convenire che l'effetto architettonico che ne risultava era decisamente pessimo. Mi trovai pertanto in uno di quei casi nei quali spesso si trova il progettista, ossia di fronte ad una struttura staticamente possibile ma difficilmente calcolabile. Decisi pertanto di prendere la via del calcolo approssimativo e di eseguire esami su modello nella forma più completa possibile."

⁸⁴³ RYKWERT, Joseph. *The dancing column*. On order in Architecture. Cambridge MA : MIT Press, 1996. p. 3. Texto original: "The column and the beam that it carries, when they are combined so as to be recognized (however approximately) as belonging to definite type, are called an order. The type may be established either by the proportions of the thing or by the ornaments which stigmatize it; usually it is determined by a combination of both." (Trad. propia).

⁸⁴⁷ NEUMANN, Eva-Marie. *Architectural proportion in Britain 1945-1957*. Architectural History (Vol. 39): 197-221. SAHGB Publications Ltd., 1996. p. 197. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1568613>. Accedido 05/12/2014 07:22. Texto original: "For architects concerned at the loss of their aesthetic expertise and at the design restrictions posed by industrialized building, theories of architectural proportion offered a means of re-humanizing architecture, and of introducing an aesthetic system acceptable to the scientifically minded establishment. It is thus to a large extent as a response to the threat presented to architects by the Welfare State, and its promotion of industrialized building systems, that one should understand the interest in proportion amongst many architects in the first decade after the Second World War." (Trad. propia).

⁸⁵¹ DE QUINCY, Quatrèmere. *Dictionnaire historique d'architecture...* Op. Cit. Texto original: "STYLE. L'étymologie de ce mot, dont on use en français dans un sens fort détourné de sa primitive acception, est le mot stylus latin, ou le mot grec *στυλος*. L'un et l'autre, dans chacune des ses deux langues, signifia tantôt un corps circulaire comme une colonne, tantôt un poinçon rond comme un crayon, aigu d'un côté, avec une tête aplatie de l'autre, dont on se servoit pour écrire sur des feuilles préparées avec un enduit quelconque de cire. Le côté aigu servoit à tracer les caractères sur cet enduit, et le coté plat servoit à effacer. [...] Pour arriver de suite à l'origine certain de l'idée qui fut jadis et est encore plus particulièrement aujourd'hui attachée au mot style, sois dans la littérature, soit dans les arts du dessin, il est facile de voir, et ceci n'a certainement pas besoin de longues preuves, que la notion morale de ce mot fut, comme beacoup d'autres, une dérivation nécessaire de sa notion matérielle. On appliqua par métonymie a l'opération de l'esprit, dans l'art d'exprimer ses pensées avec les signes de l'écriture, l'idée de l'opération

mécanique de la main ou de l'instrument qui trace ces signes. [...] Le même mot style signifie donc ce qu'il y a de moins matériel, c'est-à-dire et la conception des idées et l'art de les développer dans un ordre quelconque, comme il signifiait ce qu'il y a de moins spirituel, c'est-à-dire l'outil qui, docile à la main, doonnait, par le moyen des signes graphiques, de la couleur et du corps aux pensées. T II p. 500 (Trad. propia).

⁸⁵² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Entretiens sur l'architecture. Liège, Mardaga, 1977. p. 212 Texte original: "Les ordres d'architecture inventés par les Grecs étaient la structure même, e'est-à-dire que, dans leurs ordres, il n'y avait qu'un mode de structure; donc la structure des édifices grecs et leur apparence étaient essentiellement unies." (Trad. propia).

⁸⁵⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Entretiens sur l'architecture. Op. cit. p. 6. Texte original: écrire sur l'architecture; en cherchant la raison de toute forme, car toute forme a sa raison, en indiquant les origines des principes divers et leurs conséquences logiques.» (Trad. propia).

⁸⁵⁷ RYKWERT, Joseph. The dancing column. Op. cit. p. 374. "The column-and-beam element is, in itself, a constituent of the man-made, of the artificial world. It is also part of an all-encompassing metaphor that makes human shelter an embodying, an in-corporation." (Trad. propia).

⁸⁸² MILLON, Henry. Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture. Journal of the Society of Architectural Historians (Vol. 31, No. 2): 83-91. California University Press - SAH May, 1972. p. 83. Disponible en http://www.jstor.org/stable/988682?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents (Acceso 02-03-

2017). Texte original: "Wittkower's book slightly influenced thought about modular construction for a short while. For a bit longer he was a major influence on thought about proportion and proportional systems, both in the abstract and in built form. In a still more fundamental way he influenced thought about the relationship of societal values to architecture which helped to bring about reassessment of the International Style." (Trad. propia).

⁸⁸⁴ SMITHSON, Alison. How to recognise and read mat-building. Architectural Design: 574-590. Londres, septembre de 1974. p. 574. Texte original: "Mat-building can be said to epitomise the anonymous collective; where the functions come to enrich the fabric, and the individual gains new freedoms on action through a new shuffle order, based on interconnection, close-kit patterns of association, and possibilities for growth, diminution and change." (Trad. propia).

⁹¹⁶ LLOYD, Steven Sieden. Buckminster Fuller's Universe. New York : Plenum Press, 1989. p. 263. Texte original: "They also represent the smallest conceptual division of Universe, Fuller referred to that subdivision as a 'system'". (Trad. propia).

⁹²⁰ KOSTELNICK, Charles. Process Paradigms in Design and Composition: Affinities and Directions. College Composition and Communication (vol. 40, núm. 3): 267-281, National Council of Teachers of English: Octobre de 1989. p. 270. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/357774>. Accedido 28-05-2016 23:41. Texte original: Early design methodologists used problem definition as the springboard for invention. Proposing systematic methods for analyzing design problems enabled pioneer theorist Christopher Alexander to gain credibility within the discipline. In his Notes on the Synthesis of Form (1964), the manifesto

of design methodology, Alexander describes two types of cultures: unselfconscious and selfconscious. Satisfied with imitating conventions, “unselfconscious” cultures relegate “form-making” to traditional models, and hence have no need for a design discipline. On the other hand, “selfconscious” cultures like ours undergo constant change, allowing greater freedom of expression and expecting maximum innovation in return. Design problems, however, were becoming more and more complex: how could the individual designer satisfy the relentless demand for invention. The answer was a methodology that introduced rational analysis into the process, allowing the “selfconscious” designer to define each problem on its own terms and thereby enhancing the designer’s ability to create appropriate forms.” (Trad. propia).

⁹⁵⁹ HITCHCOCK, Henry-Russell. The architecture of bureaucracy and the architecture of genius. *Architectural review* (vol. 101, núm. 601): 3-6. Enero de 1947. p. 6. Texto original: “In other words, the architecture of genius is a kind of artistic gamble which may or may not come off, but rarely gets by”. (Trad. propia).

⁹⁶³ KUBO, Michael. The concept of the architectural corporation. En FRANCH, Eva et al. (eds.) *OfficeUS Atlas (Repository)*. Zurich : Lars Müller Publishers, 2014. p. 37. Texto original: “Only after World War II did the term “corporate” come to constitute a topos of architectural discourse, one that refers at once to a specific mode of production, the mentality of its producers, and the perceived qualities of the work produced. Through-out these changes in the scope of architectural organization, architects and historians have speculated on the implications of the large-scale office for the status of architecture as a business, a profession, and a field of cultural production.” (Trad. propia).

Ibíd. p. 41. Texto original: “ Collaboration became the

watchword for a generation of architects schooled in the belief that anonymity, teamwork, and the broadest scale of action were the keys to progressive architectural production.” (Trad. propia).

⁹⁶⁶ KUBO, Michael. The concept of the architectural corporation. Op. Cit., p. 42. Texto original: “Key to the TAC approach was the idea that teams should consist of generalists able to criticize each other as equals, rather than parceling tasks among specialized practitioners according to the managerial principles of efficiency and division of labor.” (Trad. propia).