



Amancio Williams, cap al 1937  
Amancio Williams circa 1937

# Amancio Williams

L'home que va ser pont  
The Man Who Was Bridge

## Fernando Álvarez

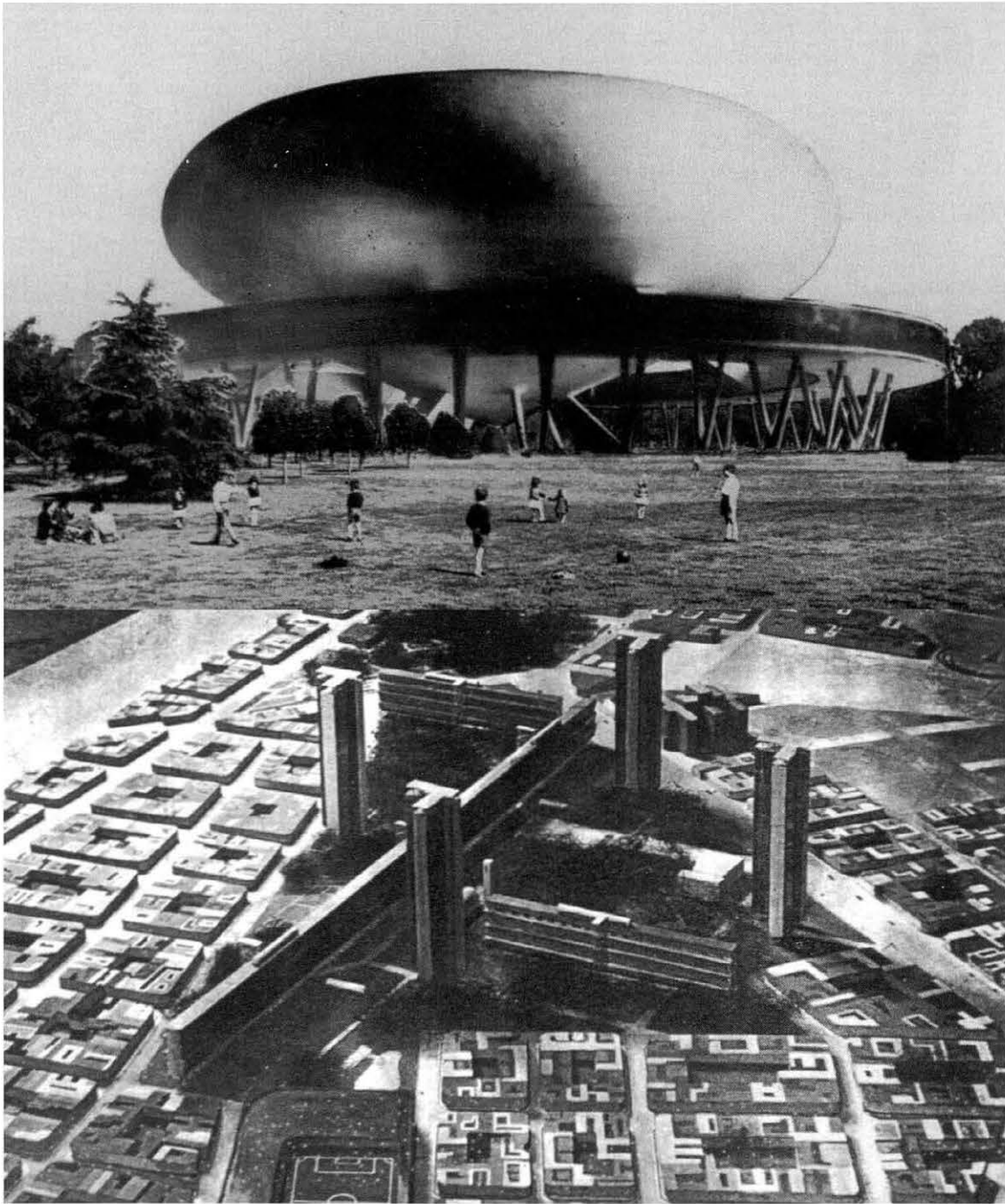
The house in Mar del Plata,<sup>1</sup> which Amancio Williams built for his father, the composer Alberto Williams, has enjoyed since its construction and despite being the only completely finished work by the author preferential attention by architecture critics. In a succession of waves, this work —also known as the “House over the Brook”— seems to return time and time again to reaffirm some of its initial messages: volumetric expression, the effect of lightness, the search for transparency, horizontal positioning, the rupture of the corner as the fundamental support of the box, or regularity as substitute for axial symmetry (Hitchcock). Since it was built in 1947 —that is, late as regards the best known examples of the avant-garde of the twenties— to insist on the “qualities” which would characterise it as one of the historical examples of the spread of modernism would be to adopt the routine, almost “official” stance of encyclopedic research. Consequently, it would be more appropriate to concentrate on aspects more characteristic of architecture produced after 1930, such as those deriving from the use —sometimes forced, caricatured— of industrial technologies in relation to small-scale programmes, as well as on the relationship between architecture and landscape —or form and nature— and, more still, the invention of a landscape from architecture, synthesised by the project for a house on a bridge. A bridge and a landscape, or simply a house which floats in the air, a condition which the cross section reveals better than the ground plan and which brings this work closer to others built previously: the Villa Savoie, the Lovell Beach House by Rudolf Schindler and the Resor House by Mies van der Rohe.

1. *Nuestra Arquitectura*, 8 / 1947, a monographic issue devoted to the House in Mar del Plata. Amancio Williams (1913-1989) was born in Buenos Aires in a house built in 1910 by Alejandro Christophersen, one of Argentina's most outstanding eclectics. In 1931 he entered the School of Engineering in Buenos Aires, abandoning his studies three years later. Having worked for a time as an aviator, he began his architectural studies in 1938, graduating in 1941. In 1936 he built a first stone, gable-roofed house for his family in of Mar del Plata. According to his own version, he discovered Le Corbusier in 1941 —undoubtedly through the Grupo Austral— and began to correspond with him in 1946. In 1947 he visited him in Paris and in 1949 collaborated as his construction assistant for the Currutchet House. Until his last works he carried out intense experimental activities, fundamentally structural studies. His works have been published widely, but as yet there are no major critical reviews of his oeuvre. As references for the whole text see, besides the magazines quoted, a monograph on his work, published by his family, which contains interesting written and graphic material: *Amancio Williams*, Archivo Amancio Williams, Buenos Aires, 1990. Also: *Amancio Williams* (Jorge Silvetti-Gabriel Feld, publishers), Rizzoli-Harvard University, 1987.

La casa a Mar del Plata,<sup>1</sup> l'obra que Amancio Williams construeix per al seu pare, el músic Alberto Williams, ha gaudit des de la seva construcció, tot i ser la seva única obra completament acabada, d'una atenció preferent per part dels comentaristes d'arquitectura. En onades diferents, aquesta obra —també coneguda com la “Casa del pont”— sembla anar tornant un cop i un altre per reflotar algun dels missatges inicials: l'expressió volumètrica, l'efecte de lleugeresa, la recerca de la transparència, la col·locació horitzontal, el trencament de la cantonada com a suport fonamental de la caixa, o “la regularitat com a substitut de la simetria axial” (Hitchcock). Com que es tracta d'una obra construïda l'any 1947 —és a dir, tardanament respecte als exemples més coneguts de l'avantguarda dels anys vint—, insistir en les “qualitats” que fan possible la seva entrada en la història com un dels exemples de difusió del Moviment Modern equivaldria a adoptar l'actitud rutinària, gairebé funcional, de les enciclopèdies. És per això que convé centrar-se sobre aspectes més propis de l'arquitectura de 1930 en endavant, com els que deriven de la utilització —algunes vegades forçada, caricaturitzada— de tecnologies industrials en relació amb programes de petita escala, però també sobre altres que pertanyen a una història més antiga: la de la relació entre arquitectura i paisatge —o forma i naturalesa— o, més encara, la invenció d'un paisatge des de l'arquitectura, sintetitzada en aquest cas pel projecte d'una casa sobre un pont. Un pont i un paisatge, o simplement una casa que flota en l'aire, una condició que la secció revela més bé que la planta i que aproxima aquesta obra a altres dutes a terme prèviament: la Villa Savoie, la Lovell Beach House, de Rudolf Schindler, o la Resor House, de Mies van der Rohe.

1. *Nuestra Arquitectura*, núm. 8, agost de 1947. Número monogràfic dedicat a la Casa a Mar del Plata. Amancio Williams (1913-1989) neix a Buenos Aires, en una casa construïda l'any 1910 per Alejandro Christophersen, un dels eclèctics més destacats de l'Argentina. El 1931 ingressa a la Facultat d'Enginyeria de Buenos Aires, que abandona tres anys més tard. Després d'un intermedí dedicat a la pràctica de l'aviació, comença els seus estudis d'arquitectura l'any 1938 i es gradua el 1941. L'any 1936 construeix a la ciutat de Mar del Plata una primera casa de pedra i teulada inclinada per a la seva família. D'acord amb la seva pròpia versió, descobreix Le Corbusier l'any 1941 —segurament a instàncies del Grupo Austral—, i hi manté correspondència des de 1946. L'any 1947 el va a visitar a Paris, i el 1949 col·labora en la direcció d'obres del projecte de la Casa Currutchet. Fins als seus darrers treballs manté una intensa activitat experimental, que es basa fonamentalment en estudis estructurals. Les seves obres han estat àmpliament publicades, però encara no hi ha estudis crítics d'importància. Com a referència per a tot el text, vegeu, a part de les revistes que s'esmenten, una monografia de la seva obra, editada pels seus familiars, que reuneix informació gràfica i escrita interessant: *Amancio Williams*, Archivo Amancio Williams, Buenos Aires, 1990. També: *Amancio Williams* (Jorge Silvetti-Gabriel Feld, ed.), Rizzoli / Harvard University, 1987.

**Sala per a l'espectacle plàstic i el so a l'espai (1942-53)**  
Hall for visual spectacle and sound in space (1942-53)



**Estudi per a habitatges a Casa Amarilla**  
**(Barri sud, Buenos Aires, 1942-43)**  
Plan for dwellings in Casa Amarilla  
(South quartier, Buenos Aires. 1942-43)

In the special issue of *Nuestra Arquitectura* devoted to the house (see note 1), Williams obsessively highlights the precision of the process by which it was built: the photographs confirm his preoccupation with the concrete finishes while the drawings endow the project with a precise, unitary appearance without fissures. No reference to the destiny of the machines, or to the meaning of the *promenade* like in the Villa Savoie, no pretensions regarding "modernising" asymmetries such as those on the façade of the Lovell Beach House, and no mention of inner space or of the problem of access of the Resor House. At least from these viewpoints, the work lacks recognised references; consequently, one should examine other projects by Amancio Williams to discover the values present in this house and its relationship with the author's exclusive devotion to Le Corbusier.

Two earlier projects precede this house: the "Houses in space" (Mar del Plata, 1942), designed with Delfina Gálvez and Jorge Vivanco<sup>2</sup>, and the Casa Amarilla complex (Buenos Aires, 1943), with Antonio Bonet, who had already built his first works.<sup>3</sup> In the first of these projects, Williams attempted to fuse two ideas in section which derive from Le Corbusier: the stepped complexes in Algeria and the vaults which he first used in the thirties. References to Le Corbusier abound everywhere: the blocks upon which this project is imposed correspond not to the gridiron of Buenos Aires but to the plans for the Ville Radieuse of 1935. The result is a section of great plastic force destined to generate a proposal which rears up diagonally from the city floor while preserving its stepped patios from all urban intrusions, casting them in a direction opposite to the general slope of the building.

2. Firstly published in *La arquitectura de hoy* 12 (the Spanish version published in Argentina of *L'architecture d'aujourd'hui*), September 1948, though dated 1942. Delfina Gálvez was the wife of Amancio Williams. Jorge Vivanco was an ex-member of the former Grupo Austral, author together with A. Bonet and V. Peluffo of the houses on Av. Aguirre (Martínez, Buenos Aires, 1942-43) and author in 1946 of the project for the University Campus of San Javier in Tucumán, together with H. Catalano, H. Caminos, E. Sacriste and others, one of the most interesting and least studied works of the period.

3. Published for the first time in *OVRA*, pamphlet no. 1. Directed by Antonio Bonet and the landowner Ernesto Santamaría, the OVRA group took up Le Corbusier's suggestion to form a "civic group" of support for the Buenos Aires Plan. The section reveals the degree of experimentation, close to the architectures of the OSA brigade in the USSR of 1920 or to the scale of the linear structures in the Rio Plan of 1936. The buildings in the form of strips, of lengths varying between 300 and 500 metres, 18 metres wide and 55 metres high, are raised 9 metres on pilotis, the wall faces slope forward every four floors and the circulatory structure is defined by corridors placed every two and three floors. Other important projects by Williams from the period are the "Hall for visual spectacle and sound in space" (1943-45), "Airport for Buenos Aires" (1945) and the "Suspended office building" (1946).

A l'extens article del número de *Nuestra Arquitectura* (vegeu nota 1) dedicat a la casa, la memòria de Williams només se centra obsessivament a destacar l'exactitud del procés amb què va ser construïda; les fotografies confirmen la seva preocupació pels acabats del formigó i els dibuixos revesteixen el projecte amb un aspecte precís, unitari i sense fissures. No hi ha cap comentari sobre el destí de les màquines, o sobre el sentit de la *promenade* com els que trobem a la Villa Savoie, cap pretensió d'asimetries "modernitzants", com les de la façana de la Lovell Beach House, cap referència a l'espai interior o al problema de l'accés, presents a la Resor House. Almenys des d'aquests punts de vista, l'obra no té referències reconegudes sobre les quals es pugui basar, i convé interessar-se per altres projectes de l'autor per descobrir els valors que hi ha presents i la relació d'aquests valors amb la devoció que Amancio Williams professava en exclusiva per Le Corbusier.

Abans d'aquesta obra, Williams executa dos altres projectes: les "Cases en l'espai" (Mar del Plata, 1942), juntament amb Delfina Gálvez i Jorge Vivanco,<sup>2</sup> i el conjunt Casa Amarilla (Buenos Aires, 1943), en el qual Williams participa juntament amb Antoni Bonet, que ja havia dut a terme les seves primeres obres.<sup>3</sup> En el primer, Williams intenta una fusió de dues idees en secció que provenen de Le Corbusier: els conjunts esglaonats a Algèria i les voltes corregudes que comencen a aparèixer als projectes dels anys trenta. Res no escapa les referències lecorbuserianes: les illes de cases sobre les que s'implanta aquest projecte no corresponen a les de la retícula de Buenos Aires sinó a les propostes per a la Ville Radieuse de 1935. El resultat és una secció de gran força plàstica destinada a esdevenir generatriu de tota una proposta que abandona diagonalment el sòl de la ciutat i al mateix temps tanca els patis esglaonats a qualsevol intromissió urbana, llançant-los en direcció contrària al pendent general de l'edifici.

2. Publicades per primera vegada a *La arquitectura de hoy*, núm. 12, setembre de 1948 (versió publicada a Argentina en castellà de *L'architecture d'aujourd'hui*), tot i ser datades el 1942. Delfina Gálvez va ser la dona d'Amancio Williams. Jorge Vivanco és un ex membre del desaparegut Grupo Austral, i autor, juntament amb Antoni Bonet i Valerio Peluffo, de les cases a l'avinguda Aguirre (Martínez, Buenos Aires, 1942-43). També va ser l'autor, l'any 1946, del projecte de la Ciudad Universitaria de San Javier a la província de Tucumán, juntament amb Horacio Catalano, Horacio Caminos, Eduardo Sacriste i altres, un dels projectes més interessants i menys estudiats de l'època.

3. Publicat per primera vegada a *OVRA*, fulllet núm. 1 ("Estudi dels problemes contemporanis de l'habitatge integral a la República Argentina"). Dirigit per Antoni Bonet i l'hisendat Ernesto Santamaría, el grup OVRA respon als suggeriments de Le Corbusier de formar un "grup cívic" de suport al pla de Buenos Aires. La secció revela el grau experimental de la proposta, propera a les architectures de la brigada OSA a l'URSS de 1920, o a l'escala de les estructures lineals del pla de Rio de 1936. Els blocs lineals, de llargàries oscil·lants entre 300 i 500 metres, de 18 metres d'amplada i 55 metres d'alçària, s'eleva nou metres sobre pilotis, els paraments s'inclinen cap endavant cada quatre plantes i l'estructura circulatòria es defineix mitjançant corredors situats cada dues o tres plantes. Altres projectes importants de Williams a l'època són la "Sala per a l'espectacle plàstic i el so a l'espai" (1942-53), l'"Aeroport per a Buenos Aires" (1945) i l'"Edifici per a oficines suspès" (1946).



Vaulted structures were introduced in modern Argentine architecture by Antonio Bonet, who experimented with them in his House of artists' studios in Buenos Aires (1938) and the four houses in Martínez (1942-43), and became a distinctive trait of the work of the Grupo Austral. In the Casa Amarilla Complex the section generates once again the design, in which great sloping planes like gigantic mouldings cover distances of up to 500 metres. Le Corbusier is once again present: on the one hand the complex, which stands in the area which the 1938 Buenos Aires Plan<sup>4</sup> had set aside for housing construction, is a variation on the project for the Ville Radieuse (1935) or for the Îlot Insalubre no. 6 (1936); on the other, the concept of "unity of habitation" used here had already appeared in the *Oeuvre complète*. Furthermore, the concrete vaults of the service pavilion of the "bridge house" are a skilful recreation of the forms of the "Ma Maison" project.<sup>5</sup> When we turn our gaze towards the "bridge house", we see how its figure is generated by two basic sections: the longitudinal one of the bridge and the cross one of the house. Neither of the sections affects the spatial function of the other, as might occur with vaulted structures. The "bridge" disappears when one reaches the "house" and vice versa. The arch centre is not necessarily the house centre, even though two access staircases lead symmetrically towards both banks of the river. On an equal relationship between window and ledge, Williams faces the bedrooms southwards and the public area towards the north moving the piano room—the true centre of the house—to one side, offsetting the figure of the bridge and debilitating the spatial effects of this strange union. The house is not shown in photographs as an interior space—unlike Mies' Resor House—but only as fragments (chair, staircase, fireplace,...) that describe a certain "environmental" quality. The projects analysed here reveal how Williams, a former engineering student, painstakingly evolved towards the construction of three-dimensional space and show the imprint of structural calculation on architecture to the point where both become interchangeable. It seems logical that the motif he chose to present himself to the general public should be a bridge, an "ancient" expression of the balance between Man and Nature, regardless of the final use of the work. In this sense, the "bridge house" is closer to certain projects by Ledoux—that of the hoop's maker, that of the river supervisor—than to the projects mentioned previously.

4. *La arquitectura de hoy* no. 4, Buenos Aires, April 1947, pp. 1-53.

5. Le Corbusier (ed. Max Bill), *Oeuvre complète* Volume 3, 1934-38, Girsberger-Artemis, Zurich, 1986 (1st. ed. 1938), p. 131.

L'ús de la volta en l'arquitectura moderna argentina es deu a Antoni Bonet, que hi experimenta en les seves primeres obres —la Casa d'estudis per a artistes de 1938, a Buenos Aires, i els quatre habitatges a Martínez de 1942-43— i forma part del vocabulari predilecte del Grupo Austral.

En el conjunt de Casa Amarilla, la secció torna a ordenar el projecte, en el qual uns grans plans inclinats recorren, com si fossin motlures gegantines, distàncies colossals de fins cinc-cents metres de llargada.

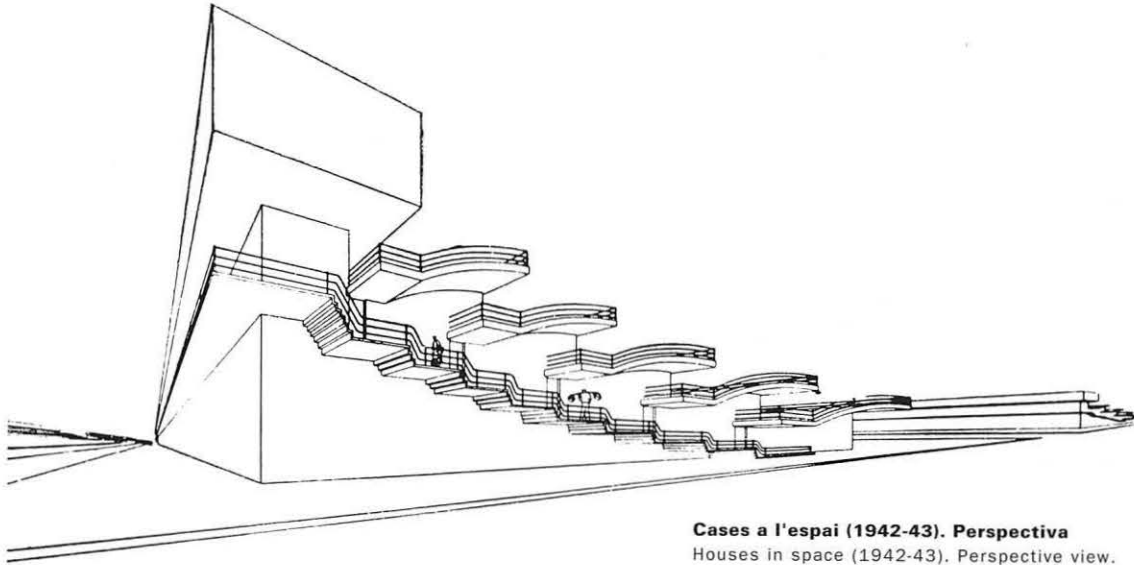
De nou, Le Corbusier hi és present: d'una banda, el conjunt se situa a la zona que el pla de Buenos Aires de 1938<sup>4</sup> reservaria per a la construcció d'habitatges i representa una variació sobre el projecte de la Ville Radieuse (1935) o de l'Îlot Insalubre núm.6 (1936) i, d'altra banda, el concepte d'"unitat d'habitació" que s'utilitza ja havia aparegut a l'*Oeuvre complète*. Al seu torn, les voltes de formigó del pavelló de servei annex a la "casa del pont" recreen amb habilitat les formes del projecte "Ma maison".<sup>5</sup> Quan es mira la "casa del pont", es veu com la seva figura queda generada per dues seccions bàsiques: la del pont, longitudinal, i la de la casa, transversal. No obstant això, cap secció afecta, com podria ser el cas dels habitatges amb volta, el funcionament espacial de l'altra. El "pont" desapareix en arribar a la "casa" i viceversa. El centre de l'arc no és necessàriament el centre de la casa, encara que la casa tingui dues escales d'accés dirigides simètricament cap a les dues ribes del riu. Sobre la base d'una mateixa relació finestra-ampit, Williams distribueix els dormitoris al sud i l'espai comú al nord, o desplaça l'habitació del piano —el veritable centre de la casa— cap a un banda, a contrapèl de la figura basculant del pont, amb la qual cosa debilita els efectes espacials d'aquesta unió estranya. La casa no s'explica des de dins —com podria ser el cas de la Casa Resor de Mies—, ja que l'interior s'exhibeix mitjançant fotos que mostren fragments de qualitat: una cadira, l'escala, un tros de l'entrada, un detall de la llar de foc, un moble encastat, però no un espai interior.

Els projectes analitzats mostren el feixuc camí de Williams —ex estudiant d'enginyeria— cap a la construcció d'un espai veritablement tridimensional i revelen en tot moment la influència del càlcul estructural sobre l'arquitectura, fins al punt de fer-se intercanviables.

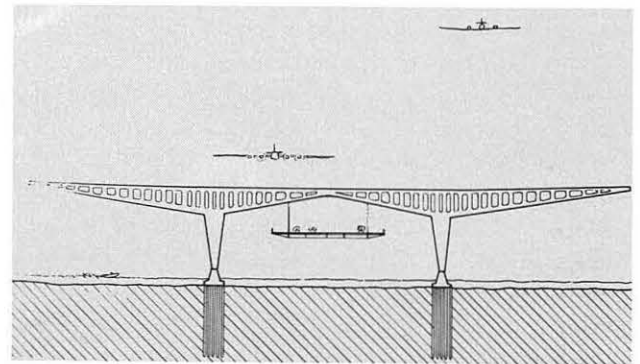
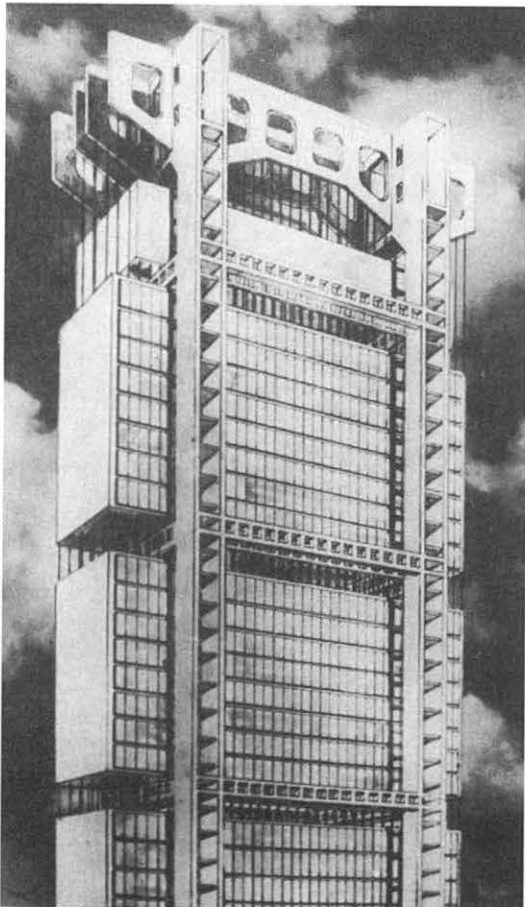
Així, doncs, sembla lògic que el motiu escollit per presentar-se públicament sigui el del pont, forma basculadora i "antiga" expressió d'equilibri entre l'home i la natura, al marge del destí final de l'obra. En aquest sentit, la "casa del pont" és més propera a alguns projectes de Ledoux —la del fabricant d'anelles, la del supervisor del riu— que dels projectes esmentats al començament.

4. *La arquitectura de hoy*, núm. 4, Buenos Aires, abril 1947, pàg. 1-53.

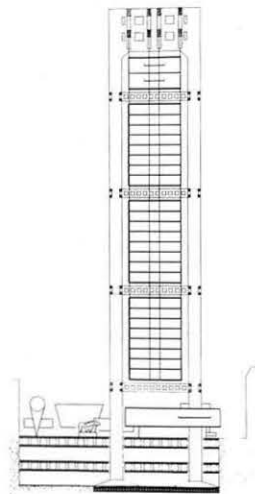
5. Le Corbusier (Max Bill, ed.), *Oeuvre complète*. Volum 3, 1934-1938, Girsberger-Artemis, Zurich, 1986 (1a edició 1938), pàg. 131.



**Cases a l'espai (1942-43). Perspectiva**  
Houses in space (1942-43), Perspective view.



**Aeroport de Buenos Aires (1945).**  
**Secció per la pista d'aterratge i la via d'accés**  
Airport for Buenos Aires (1945).  
Cross section of airstrip and access road.



**Edifici d'oficines suspès (1946).**  
**Secció transversal**  
Suspended office building (1946).  
Cross section

Williams' project, however, includes two additional buildings: the vaulted pavilion and a house<sup>6</sup> —which was never built—both located on a plot of great dimensions, the greenery of which is treated artificially. In short, a scene reminiscent of romantic painting or gardens. An example which reproduces this situation can be seen in Thomas Cole's painting devoted to the *Pastoral or Arcadian State* of the North American Nation (at the right). Represented here are the first instances of human arts and crafts, spread between a bridge in the foreground on which a child scribbles his first drawing and the smoking outline of a factory on the horizon. Gardens which explain History, scenes which explain the Origin of things and human activities —small pantheons, shacks, caves, templets, bridges, favourite images of the "fathers of the Nations" which emerged in the XIX century.

Williams was born into and grew up in a family of romantic-nationalist composers and writers, —the so-called Centenary Generation— deeply involved in the search or the invention of a genuinely Argentine culture which emerged as a self-defense against the immigrant avalanche which actually transformed and refounded Buenos Aires.<sup>7</sup> Nevertheless, Williams rejected any kind of "regressive" Utopia, any kind of imitation of a refined creole Arts and Crafts (to what happy feudal state was it possible to allude in Argentina?), or any Barragan-style halting of time. Instead, he proposed for himself an imaginary space in which he, the son not of *fin-de-siècle* immigrants but of "old-stock Argentines", could inscribe —and legitimize—the quasi-futurist scrawls of a Modern Argentine Architecture. Is it mere coincidence that he did so from a technical strategy different from those which had appeared at the time in other architects?

Alberto Prebisch, author of such early-thirties works as the Gran Rex Cinema or the Obelisk, might be taken as a forerunner to this regenerating attitude. His architecture, however, seemed to react to the uncertainty caused by the unbridled growth of the city and rapid changes in urban and social mores by attempting to endow the city

Però el projecte de Williams inclou dos edificis més: el pavelló amb volta, situat a uns vint metres al nord-oest, i una casa més allunyada<sup>6</sup> —que finalment no es va construir—, que es distribueixen en un terreny de grans dimensions i on la vegetació és tractada artificiosament. En definitiva, una escena propera als temes de la pintura o dels jardins romàntics.

A la pintura de Thomas Cole dedicada a l'*Estat pastoral i arcàdic* de la nació nord-americana (a la dreta), es pot veure un exemple que reproduïx la situació de la casa. Hi trobem els primers moments de les arts i dels oficis humans, repartits en llocs diferents, entre el pont sobre el qual un nen fa el seu primer dibuix fins a la figura fumejant d'una fàbrica a l'horitzó. Jardins que expliquen la història, escenes que expliquen els orígens de les coses i de les activitats humanes, mitjançant petits panteons, cabanes, grutes, templets, ponts, imatges predilectes dels pares de la pàtria de les nacions sorgides el segle XIX. Williams neix i viu voltat de músics i d'escriptors romàntico-nacionalistes immersos en la recerca d'una cultura pròpia, que sovint es basa en estudis folklòrics, o d'un retorn a les fonts hispàniques —l'anomenada Generació del Centenari—, una cultura que es presenta com autodefensiva respecte a l'afluència immigratòria que transforma i pràcticament refunda Buenos Aires.<sup>7</sup> No obstant això, Amancio Williams rebutja des del començament qualsevol utopia "regressiva", qualsevol escarniment d'un refinat Arts and Crafts crioll —¿a quin estat feliç i feudal es podien remetre, a l'Argentina?—, o qualsevol aturada barraganiana del temps, sinó que es proposa un espai imaginari sobre el qual ell, no un fill d'immigrants de final de segle sinó de "vells argentins", podria inscriure —i legitimar— els gargots quasi-futuristes d'una arquitectura moderna argentina. ¿És casual que ho faci des d'una estratègia tècnica diferent de les que fins aleshores havien aparegut a l'arquitectura argentina moderna?

Alberto Prebisch, autor d'obres com el cinema Gran Rex o l'Obelisc, a començament dels anys trenta, podria funcionar com un antecedent d'aquesta actitud regeneradora, però la seva arquitectura sembla reaccionar davant la incertesa que provoquen el creixement descomunal de la ciutat i els ràpids canvis en els perfils urbans i socials coneguts, i intenta atorgar a la ciutat uns símbols —per exemple, un obelisc semblant al de

6. The ground plan for this house is the same one that appears in 1969 as House in the Boating Club of San Isidro. We do not know who commissioned the first house. See *Amancio Williams, Archivo Amancio Williams*, Buenos Aires, 1990, p. 39.

7. Alberto Williams, the architect's father, studied in Paris and returned to Buenos Aires in 1889. An outstanding member of the romantic nationalist movement he attempted to distil autochthonous musical forms with the intention of obtaining a genuinely Argentine musical expression. His in-laws, Delfina Bunge de Gálvez and Manuel Gálvez were writers belonging to the turn-of-the-century national realist movement, which would later split into Catholics (their own strand) and Socialists.

6. La planta d'aquesta casa és la mateixa que apareix l'any 1969 com a casa al Boating Club de San Isidro. No es coneix el primer encàrrec de la casa. Vegeu *Amancio Williams, Archivo Amancio Williams*, Buenos Aires, 1990, pàg. 39.

7. Alberto Williams, pare de l'arquitecte, estudia a París i torna a Buenos Aires el 1889. Destacat membre de la tendència nacionalista romàntica, intenta —igual que els seus homòlegs europeus, però sense tenir la seva història— destil·lar les músiques autòctones amb l'objecte d'obtenir una expressió musical pròpiament argentina. Els sogres de l'arquitecte, Delfina Bunge de Gálvez i Manuel Gálvez, són escriptors que pertanyen a les tendències nacional-realistes de començament de segle, que després s'escindiran entre catòlics —facció a la que pertanyeran— i socialistes.



L'obelisc d'Alberto Prebisch.  
The obelisk by Alberto Prebisch

with symbols —such as an Obelisk similar to the one in Washington— that would stand for the idea of Order and Progress, for a Golden Age which engendered those who now rule. By contrast, Williams devised a less “realist”, unurban strategy, less readily prone to immediate consumption, for his intervention has no real place (is a river a stable place?) or time (how can the sun record its passage over a floating object?). He set out to structure the landscape with very different aims from those of the world of labour —urban, squared, immigrant—, creating a split between Nature and inhabitants on the basis of a technologicised relationship with landscape.

And yet, how could such a work refer us back to the idea of a true, original Arcadia and be more forceful than an obelisk? Let us recall Le Corbusier’s to praise engineers: “Les techniques sont l’assiette même du lirisme”. Doubtlessly, the bridge is what best reveals the ethical and practical dimension of engineering that Le Corbusier admired so much: it implies loyal, organic competence and solidarity between materials, forms and men, referring back to the origins of Humankind and its monuments without requiring confirmation from symbolic or even from abstract art. The bridge is exactly the opposite to modernity experienced as a bloody and irreparable conflict, like in the German rationalism of the twenties. This is the main characteristic of Williams’ imagination: to build in a single operation a truly “modern national” architecture, a place for this architecture and his own place as an architect; and in the relationship he established with Le Corbusier as from his first letter of 1946 he found an external justification for his own solitary research.<sup>8</sup>

8. As from 1946 Williams, together with Bonet, Ferrari Hardoy and Kurchan, represented the Argentine CIAM. Le Corbusier placed total confidence in him in relation to the execution of the Buenos Aires Plan, one of the projects in which the Swiss master placed his hopes in the forties, when he maintained contact with the

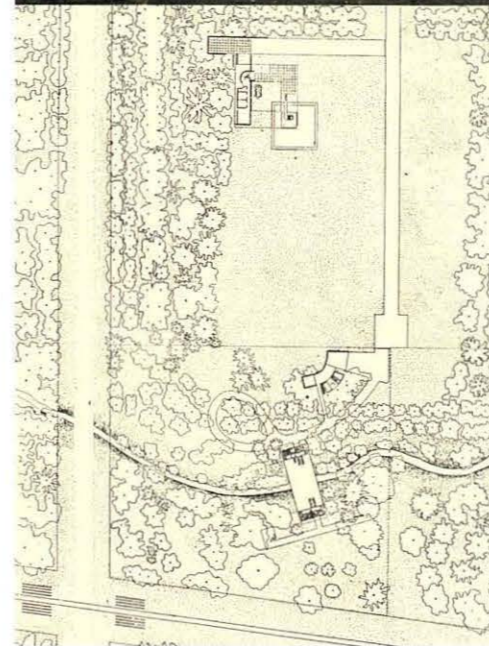
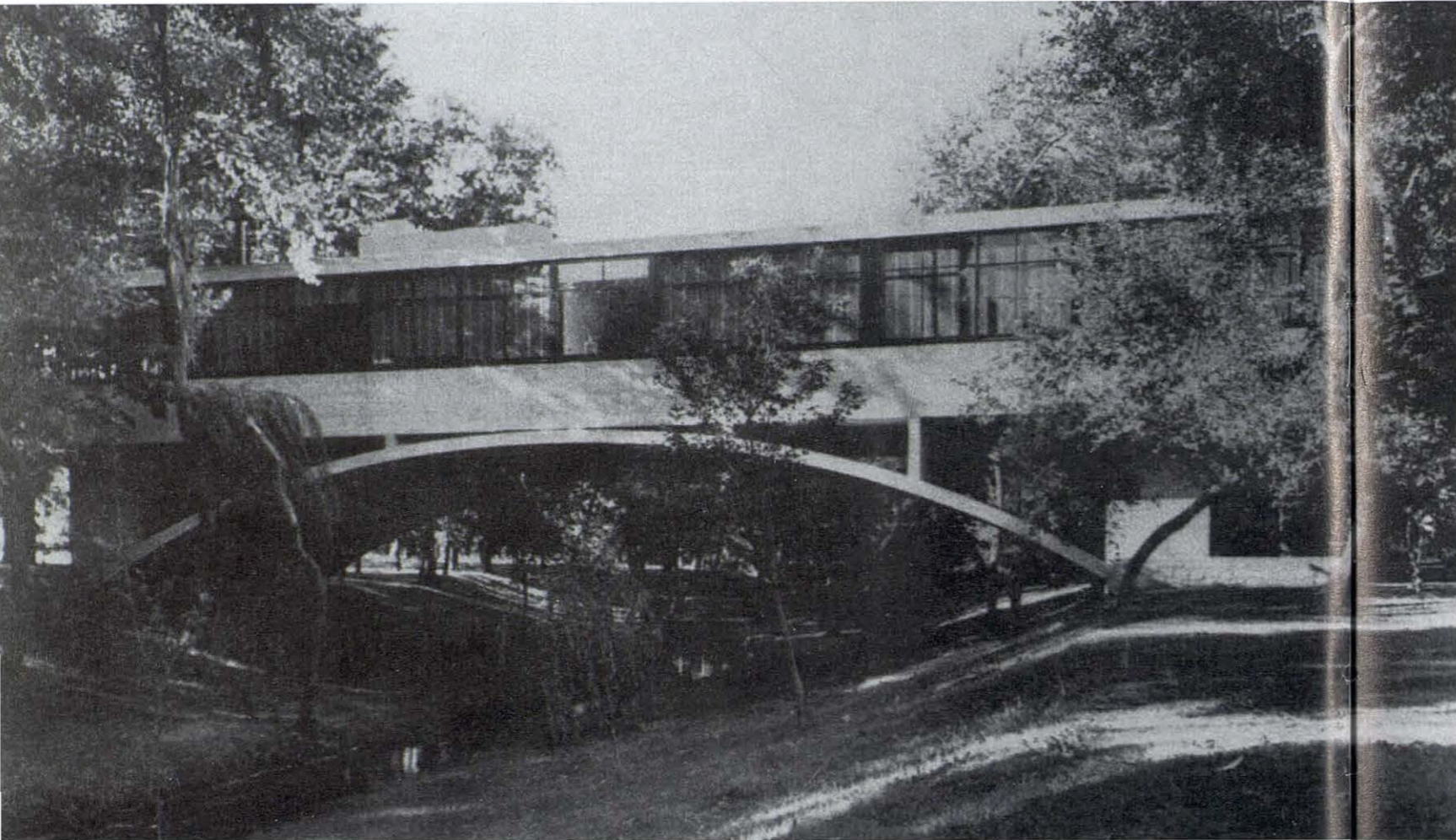
Washington— des dels reconstruir una idea d’Ordre i de Progrés —d’Edat Daurada de la que provenen els que manen—. En canvi, Williams estableix una estratègia menys “realista”, situada al marge de normatives urbanes, menys disponible a un consum immediat perquè la seva invenció no té un lloc —¿és un riu un lloc estable?— ni un temps —¿com grava el sol el seu pas sobre un objecte que flota?—, i al mateix temps es proposa ordenar el paisatge en el que s’implanta, amb objectius molt diferents dels del món del treball —urbà, quadriculat, immigrant—, i escindeix Natura i habitants des d’una relació tecnològica amb el paisatge.

¿Com ens podia remetre una obra d’aquestes característiques a una idea d’Arcàdia inicial i autèntica, i ser més contundent que un obelisc? Recordem els elogis de Le Corbusier als enginyers: “Les techniques sont l’assiette même du lirisme”. Sens dubte, un pont és l’obra que millor mostra aquesta dimensió ètico-pràctica dels enginyers que Le Corbusier lloava; implica competència lleial, orgànica i de col·laboració solidària entre materials, formes i homes, que es remet als orígens de la humanitat i als seus monuments sense requerir les comprovacions de l’art simbòlic, ni tan sols les de l’art abstracte. Per tant, el pont és tot el contrari de la modernitat viscuda com un conflicte irreparable i sagnant, pròpia del racionalisme alemany dels anys vint. Aquesta és la característica principal de la imaginació de Williams: construir en una única operació una arquitectura veritablement “moderna i nacional”, un lloc per a aquesta arquitectura i el seu propi lloc com a arquitecte, i trobar en la relació que estableix amb Le Corbusier, a partir de la seva primera carta l’any 1946, una legitimitat exterior de les seves investigacions solitàries.<sup>8</sup>

8. A partir de 1946, Williams comparteix amb Bonet, Ferrari Hardoy i Kurchan la representació del CIAM argentí. Le Corbusier torna a Williams quan se sent disconforme amb l’activitat dels altres tres arquitectes pel que fa a la posada en pràctica del pla de Buenos Aires, un dels projectes sobre els quals el mestre suís tenia posades les seves esperances a la dècada dels quaranta, anys en què va mantenir contactes amb l’ambaixada argentina a Vichy.



**La casa sobre el rierol** Amancio Williams  
The house over the brook





Despite its modest scale, a house can embody an architect's entire corpus of ideas, elaborations and attitudes.

The house in Mar del Plata is a bridge-like structure that spans an existing brook. The structure operates as a whole. The flat slab of the main level and the curved slab below are connected by thin transverse walls; the two pillars on either side of the brook support the cantilevered ends of the flat slab and also absorb part of the structure's horizontal thrust.

Because the house would be ultimately characterised by its material, extensive laboratory tests were carried out in order to obtain a quality of reinforced concrete that offers special structure and surface characteristics.

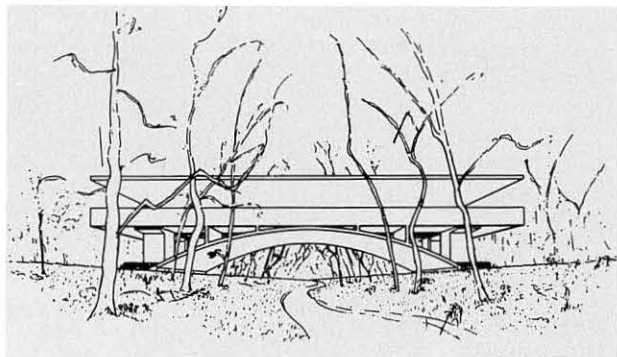
Williams carefully devised the entrance sequence to the house. One enters a dark place and climbs the stairs, gradually reaching the light. Once inside the main level, one has the impression of being in a very high place, surrounded by treetops. This impression is created by the architect's having taken advantage of natural conditions: the parabolic shape of the lower slab almost mirrors the natural depression of the site and the distance to the ground is almost twice the height actually climbed.

**Tot i la seva escala modesta, una casa pot arribar a representar el conjunt d'idees, actituds i esforços d'un arquitecte al llarg de la seva obra.**

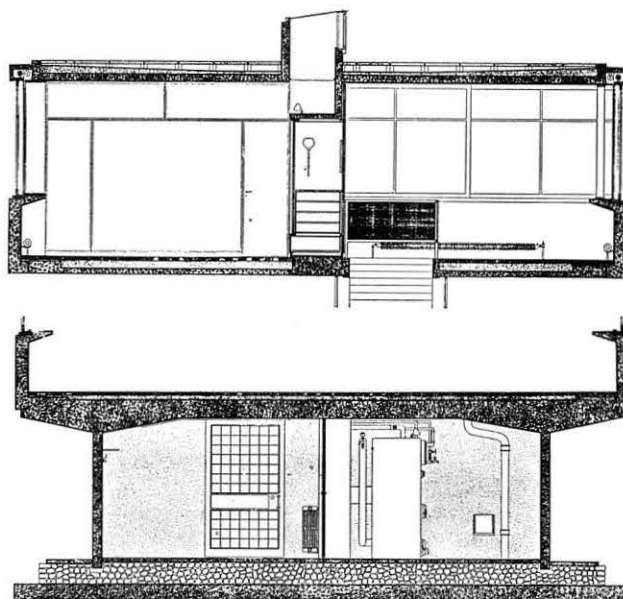
**La casa a Mar del Plata és una estructura en forma de pont, col·locada sobre un rierol preexistent.**

**L'estructura opera com una totalitat. La gran llosa plana del forjat del nivell principal i la làmina corbada de l'arc de sota estan connectades per primers murs transversals; els dos pilars, a banda i banda del rierol, suporten els extrems en voladís del volum superior i també absorbeixen una part de l'empenta de l'arc. Atès que, en última instància, la casa es caracteritzaria pels materials emprats, es van dur a terme proves de laboratori exhaustives per tal d'obtenir una qualitat de formigó armat que oferís característiques estructurals i de superfície especials.**

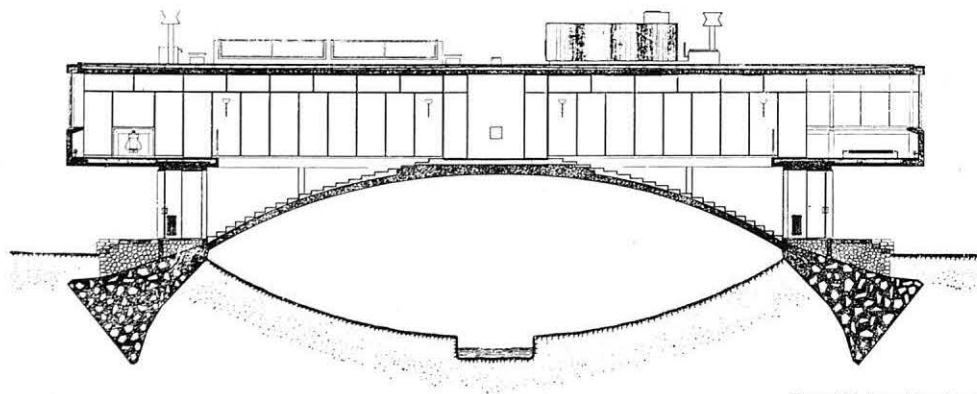
**La seqüència d'entrada a la casa es va projectar amb molta cura. S'entra per un espai fosc i es pugen unes escales que condueixen gradualment cap a la llum. Al nivell principal, es té la impressió d'estar en un lloc molt elevat, envoltat del brancatge dels arbres. Aquesta sensació és el resultat de l'aprofitament de les condicions naturals del lloc: la forma parabòlica de la làmina inferior gairebé reflecteix la depressió natural del terreny, i la distància fins al terra és gairebé el doble de l'alçària real que es puja.**



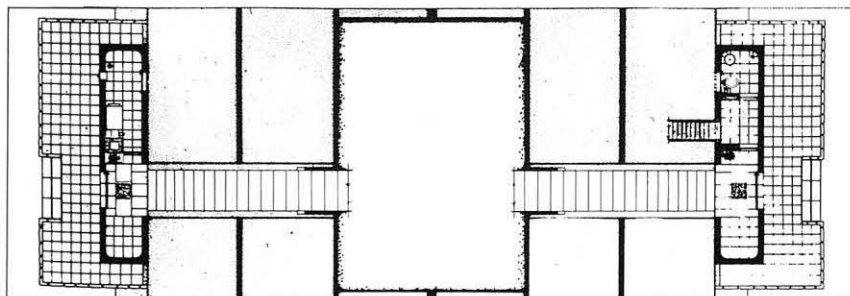
**Seccions transversals dels nivells principal i d'accés**  
Cross sections of the main and access levels



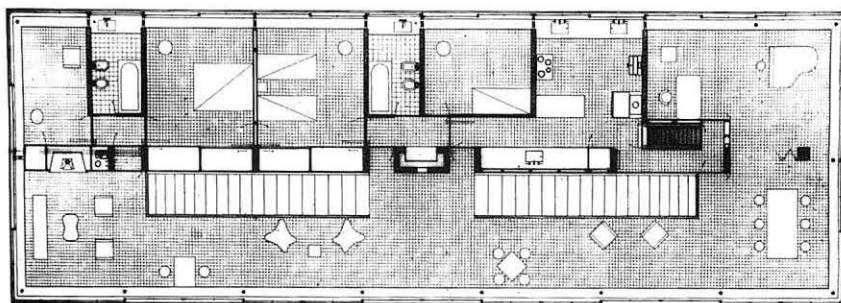
Emplaçament. Site **Mar del Plata (Argentina)** | Arquitectes. Architects **Amancio Williams, Delfina G. de Williams**  
Projecte. Design **1943** | Execució. Construction **1946** | Fotografies. Photographs **Julio C. Gaeta**



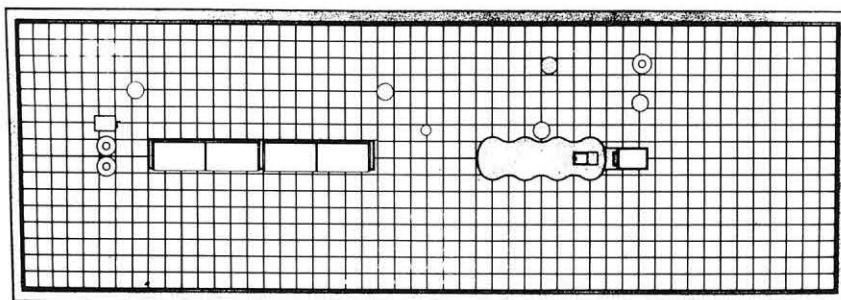
**Secció longitudinal**  
Longitudinal section



**Planta d'accés**  
Ground floor plan



**Planta principal**  
Main floor plan



**Planta coberta**  
Roof plan



Williams remembers well the passion and the care he put into this house: the more than 400 drawings, his 430 "days and nights" of supervision on site, and his 120 trips to Mar del Plata (900 kilometres round trip). He also points out that it was through these efforts that "...an extraordinary precision was obtained: the error is under 0.5 cm in the structure and under 2 mm in the small pieces."

**Williams recorda molt bé la passió i la cura amb què va construir aquesta casa: els més de quatre-cents dibuixos, els 430 "dies i nits" de supervisió al mateix emplaçament, i els cent vint viatges a Mar del Plata (nou-cents quilòmetres d'anada i tornada). També observa que va ser arran d'aquests esforços que "es va obtenir una precisió extraordinària. El marge d'error va ser de menys de mig centímetre a l'estructura i de menys de 2 mil·límetres a les peces petites".**





**L'encofrat de la làmina corba**  
The formwork of the curved slab



