

UTOPIA Y RUINA
La cuestión de lo sublime en dos proyectos de Amancio Williams
Roberto Fernández

Resumen

La obra proyectual de Amancio Williams es a la vez, de alta complejidad teórica y cercana al fracaso de su inviabilidad utópica, no siempre imputable a problemas de realización sino a decisiones explícitas de Williams. El rigor en el desarrollo de sus proyectos contenía la exigencia de su control teórico pero también la promesa de su inviabilidad.

Este ensayo revisa la vieja idea de lo sublime, concepto romántico recuperado en una dimensión de más envergadura histórica y vigente en la actualidad, por Toni Negri y su reutilización es apropiada para revisar una dimensión del trabajo de Williams en el cuál, su obra realizada más conocida- la Casa del Puente en Mar del Plata- parece contener desde su misma ideación, la posibilidad sublime que devenga en ruina y en ello su autor, más que preocuparse por esa decadencia, parece reforzar la potencia conceptual de su proyecto como valor que incluso pueda subyacer a la decadencia del objeto.

El otro componente fuerte del pensamiento proyectual de Williams es la voluntad de utopía, la obstinación en supeditar encargos concretos, al resultado de alguna larga experimentación del proyectista que fuerza el trabajo específico a una nueva prueba de sus hipótesis. El singular encargo de una casa para el entonces presidente-dictador argentino Onganía, tensa al máximo la propensión a lo utópico del proyecto en Williams, al reiterar motivos de investigaciones previas y a predestinar al fracaso anunciado del encargo dada su extremada heterodoxia que piensa la casa de un dictador como un objeto transparente e indeterminado, una pieza de potente experimentalidad de vanguardia que incluso iba a contener cierto desafío que con seguridad irritaría la subjetividad ética-estética del General.

Dos elementos constitutivos de la sublimidad romántica – la utopía del lugar heterodoxo y la ruina que preserva o desnuda la fuerza de una idea de proyecto- son traídas a la modernidad por Williams y usadas para connotar el proyecto como una operación reflexiva y de crítica cultural.

El límite nunca es sólo un límite; es también un obstáculo. El límite determina una angustia terrible, un miedo feroz...
T. Negri

En una de las ocho cartas en que Toni Negri¹ desarrolla su *estética de la multitud* (el último esfuerzo reconocible de una crítica estética de *izquierda* que arranca desde *antes* de la modernidad –con Spinoza y Kant- para ir *después* de la posmodernidad en una reivindicación adorniana de la potencia del arte para criticar el mercado) este intelectual italiano desarrolla el concepto de *lo sublime* y lo conecta con sus límites y también con su desemboque reaccionario en la idea de *utopía*:

Ir más allá de lo sublime es ir más allá de lo abstracto; no para volver a lo natural sino para construir en lo abstracto, con lo abstracto, un nuevo mundo. Una nueva naturaleza, una nueva relación comunicativa. El contenido de liberación de la experiencia de conocimiento y ética que ha impuesto la ruptura de lo sublime se ve ahora interpretado según la libertad del nuevo mundo, según las reglas de la artificialidad abstracta... (En este contexto) vuelve a plantearse la utopía: vuelta a la naturaleza, renuncia a moverse por la abstracta y a veces fría llanura de la constitución del nuevo mundo, miedo a lo artificial, recuperación de lenguajes comunes, realismo empírico...(Esta utopía) busca redención en la naturaleza – en la mixtificación de una naturaleza incorrupta que ya no existe- o en Dios, ignorando que ahora se encuentra a Dios como potencia creativa, fáctica- en definitiva, se le construye con nosotros mismos o si no, lo mejor es olvidarle como inútil oropel...La utopía hoy es una ilusión; además hoy la utopía no puede ser más que reaccionaria.

1 Negri, T., *Arte y Multitudo. Ocho Cartas*, Trotta. Madrid, 2000. Las citas incluidas se extrajeron de la *Carta a Giorgio sobre lo sublime*, pp. 33-40.

El *ir más allá de lo sublime* implica para Williams, proyectar según *las reglas de la artificialidad abstracta* pero al tantear ese más allá aparece la utopía como *vuelta a la naturaleza y realismo empírico*. Esa noción de utopía se presenta en una idea de proyecto entendido como trabajo de arte –en el sentido hegeliano de negación de la utilidad- y como búsqueda del límite máximo de desarmado de la envolvente arquitectónica, lo cual acerca peligrosamente su producción al estado de ruina. Ruina como re-naturalización de la artificialidad, como autonomía de la cosa proyectada respecto de sus usos (la ruina implícita en el re-uso o en el no-uso) y como afirmación de la sustancia abstracta del objeto, frente a la degradación de su materialidad (ruina como ontología del objeto).

En su texto Negri alude a tres variantes en la noción de *lo sublime*: una polaridad de dos conceptos que inventa esta noción con Burke y Kant en el siglo XVIII, compuesta por *lo sublime natural* (el exceso de naturaleza que causa horror y en esa vía, un inédito efecto de belleza) y *lo sublime matemático* (la infinitud de lo calculable, manifiesto por caso en las ideas de Leibnitz y su barroca invención del *pliegue*) y luego, ya en la modernidad, el acuñamiento de su cosecha, de una idea de *lo sublime mercantil* en tanto apogeo infinito de las mercancías y fijación de una desmesura de intercambios simbólicos. *Cuando Burke primero y luego Kant –dice Negri- redescubrieron la categoría de lo sublime arrebatándose a las telarañas de la filología, definieron dos especies: lo sublime natural que es revelado por algún espectáculo grandioso de la naturaleza y que impone el terror al ánimo sensible; lo sublime matemático o el espectáculo de lo indefinido-infinito-matemático, un shock intelectual que aterroriza el ánimo racional.*

Todo este movimiento podría verse en AW: lo sublime natural y a la vez matemático en su idea estética de belleza superior y una cierta adscripción a una utopía reaccionaria que trata de confrontar el último estadio hipermercantil de lo sublime. AW va a efectuar sus *pruebas de sublimidad* sin un particular exceso de teoría o intelecto ya que justo como dice Negri *la experiencia de lo sublime es el salto de lo teórico a lo práctico, es la verdad de la negación. Aquí se rompe la angustia para que la imaginación pueda construir* (subrayados nuestros).

Para Negri sería preciso superar los tres estadios de sublimidad y a la vez, eludir la reaccionariedad de las utopías antisublimas: *Lo que nos interesa –sigue diciendo- es lo sublime ontológico, no ya naturaleza sencillamente desmesurada ni número sencillamente infinito, sino ser monstruoso, estado y flujo, figura y explosión de la propia creación.* Ese programa de realización de una instancia crítica y superior de las tres sublimidades modernas y posmoderna implica para Negri, eludir el exceso de abstracción ya que sería necesario pensar poéticamente una clase de producción estética materialista: *Debemos considerarlo también (aquel ser monstruoso arriba citado) como una masa sólida, enorme y sólida, un gran mármol en el que tratamos de leer, a través de las vetas, como podría nacer una figura esculpida; o como un árido desierto, cuyas únicas diferencias son largos setos de pedregosas dunas.*

En torno de estos argumentos quisiéramos centrarnos en dos proyectos de AW: uno, el más famoso y realizado –la *Casa del Puente*, realizada como vivienda de verano para su padre músico en 1943 en Mar del Plata, que Williams se obstinó siempre en llamarla *Casa sobre el Arroyo*- y otro no construido y casi inédito –la Casa Onganía, proyectada en sociedad con Luis Santos en 1969 en un amplio terreno de Lomas de San Isidro, al norte del Gran Buenos Aires- que debía ser la casa del entonces presidente dictatorial de la Argentina, el General Juan Carlos Onganía que gobernó hasta junio de 1970 y que por tanto encargó este trabajo cuando aún era gobernante.

El proyecto de la Casa Onganía –presumiblemente realizado mientras ejercía el liderazgo de la dictadura autodenominada *Revolución Argentina*- se inscribe en un grupo de proyectos residenciales de fines de los 60, tales como la Casa Mandelbaum –realizada el mismo año junto a Eduardo Leston, en el *Boating Club* de San Isidro- o la proyectada para la *vedette* Tilda Thamar en Vicente López un año antes. Las casas Thamar y Onganía son bastante parecidas y retoman el motivo de los altos paragüas de bóveda cáscara iniciados en 1954 para los hospitales correntinos que tenían 13 metros de lado y entre 10 y 12 metros de altura y que aplicó a proyectos diversos tales como la Estación de Servicio en Avellaneda (1954), la Escuela Industrial de Olavarría (1960), el Supermercado Textil de Bernal (1960), la Casa Di Tella en Punta del Este (1961), el proyecto para el concurso del Barrio Olivetti (1961), el Monumento a Alberto Williams (1962), el Pabellón Bunge&Born (1966: único proyecto construido de la serie aunque de duración efímera, apenas dos meses) y el Santuario de Fátima (1967).

En algunos casos las bóvedas –siempre invertidas y con apoyo central hueco para escurrir el agua- podían agruparse formando una cubierta (como en los hospitales, la estación de servicio, la escuela industrial, el supermercado textil- en este caso también había un par de paraguas aislados sobre la entrada, dualismo de techo y *bóvedas-árbol* que también aplicó en el Santuario- o la casa Di Tella) o bien se usaban como *árboles* o elementos aislados como ocurrió en las restantes casas, en el barrio Olivetti y en el Pabellón B&B.

En toda esta serie de investigaciones AW supera la restricción del encargo individual, a veces reiterando de manera directa una solución proyectual tal cuál se aprecia en las idénticas perspectivas frontales que presentan los proyectos de la Casa Di Tella y la Escuela de Olavarría- hechos casi al mismo tiempo- o la similitud de encuadre entre la Casa Onganía y el proyecto del Barrio Olivetti, en este caso separados por casi una década como se evidencia en la comparación de las imágenes 3 y 4. En ambos casos el *a priori* proyectual de la bóveda agudiza su grado de abstracción respecto del encargo concreto puesto que formaliza en modo equivalente una casa de verano y una escuela o una casa burguesa y un conjunto de viviendas sociales

La Casa Onganía –también conocida como Casa O- fue recientemente transcrita a documentación digital por un equipo liderado por Carlos Hilger y una parte de esas imágenes se presentan en las ilustraciones 1-2-3 de este ensayo. La casa fue pensada como una forma exenta en un lote amplio sobre cuyo frente se disponía a 45 grados mediante un eje compositivo que vinculaba el patio de acceso vehicular y peatonal al que se ingresaba por una calle perpendicular a tal eje, el espacio central de la casa y un patio posterior que empalmaba –ya ortogonalizado- con un patio-solario y la piscina. Siguiendo ese eje, a más de diez metros de altura, se colocan tres paraguas-árbol que siguen el patrón ortogonal del terreno, uno sobre el patio de acceso, otro sobre el patio posterior y el tercero sobre el patio solario. Los tres paraguas casi se tocan por sus vértices y su eje no coincide ni con el eje diagonal del terreno ni con la mitad del volumen de la casa que vista desde el frente es asimétrica respecto de la línea de bóvedas, con más desarrollo a su lado derecho². Una segunda versión del proyecto, de desarrollo más compacto, se resolvió con solo dos paraguas: esta es la que fue maquetada digitalmente en el trabajo mencionado de donde provienen las ilustraciones 1-2-3.

La casa posee otras características atípicas como su grado de apertura y transparencia, con su *piano nobile* excavado y a su vez horadado para fluir hacia la planta superior o una marcada abstracción en la delimitación de sus tres dormitorios armados con cuatro elementales tabiques que se cierran a frente y contrafrente y dos baños diseñados como cajas cuyas paredes laterales encierran circularmente cada uno, ducha y batería sanitaria; todo ello, dormitorios y baños diseñados sin puertas, con la idea que la privacidad pueda obtenerse mediante el bloqueo relativo de las visuales.

Este proyecto –como el Thamar, que en un lote alargado dispone tres columnas-bóveda que horadan un volumen en parte enterrado y en parte emergente, con una geometría bastante libre- se insertan en la voluntad de *utopía* de AW al menos por cinco características.

La primera es la sujeción del programa y el desarrollo específico del proyecto a condiciones *a priori* devenidas de su voluntad de desarrollar alternativas en una serie virtual de posibilidades formales que era aquella de cajas semienterradas y emergentes puntuadas y atravesadas por las altas bóvedas que no cumplían ninguna función de cubierta o protección climática sino que eran un motivo en sí, casi una escultura. Esta característica condicionaba aspectos del proyecto e incluso previos al proyecto, tales como el tamaño del lote o la relativa deseconomía espacial.

La segunda característica es la indiferencia por las determinaciones funcionales visto la ya citada amplia gama de programas a los que aplicaba el mismo *a priori* formal (escuela, capilla, estación de servicio, fábrica, casa, etc.). La tercera es la experimentación de los modos de habitar y a la vez el desparpajo por el cual se permitía exhibir en su fluidez y transparencia, la intimidad tanto de una *vedette* como de un adusto y autoritario general. La cuarta es la exigencia de una autonomía entre arquitectura y ciudad o de otra forma, la vocación de neutralizar al extremo todo rasgo contextual urbano. La quinta es su no

2 Incluimos una publicación inédita de la planta y una perspectiva de la Casa Onganía en nuestra monografía *Amancio Williams*, Colección Maestros de la Arquitectura Argentina, Clarín, Buenos Aires, 2014. Allí también se publica alguna documentación inédita de la Casa Thamar.

realización, es decir, el quedar condenada a una manifestación utópica y teórica que incluso pagó hasta el precio de su cuasi inexistencia informativa ya que no fueron difundidas ni publicadas.

La condición de sublimidad aparece en la desmesura geométrica –una casa semienterrada coronada por altos e *inútiles* paraguas de cemento- en el grado de circulación libre del artefacto y más todavía en la aceleración vertical del espacio central y la gran altura de ese espacio que va desde la cota enterrada hasta las altas cúpulas. No hay naturaleza en la periferia de la ciudad pero tampoco hay ciudad, navegando la casa en un vasto predio y clavada en el mismo por el recurso excavatorio. No hay árboles sino que se colocan esos sueltos y esbeltos elementos de hormigón como metáforas artificiales de tal ausencia.

Hay también una posición de utopía al negar lo sublime mercantil de la tardomodernidad en edificios que niegan su economía circulatoria y funcional y que resultan objetos sin valor (como se miden y como se pagan los altos e inservibles mástiles de hormigón?) y esa negación termina por afirmar la inviabilidad de la realización: obras inexistentes que no cuestan nada porque no existirán más allá del papel, incluso a veces, ni siquiera se pagan honorarios.

Como en algún Mies (Barcelona, Tughendat) desaparece la idea de composición de estancias o recintos, puesto que todo fluye bi o tridimensionalmente-no hay puertas pero a veces tampoco hay techos o pisos- y aquella idea típica del *parti beaux arts* trueca en una especie de juego plástico que recuerda los inútiles *prouns* de Lissitzky o las *arquitecturas plásticas* de Malevich. Romper las cajas y explotar el artefacto arquitectónico en *suelo inflado* también ocurrirá en el fracasado proyecto de la Embajada de Alemania en Buenos Aires de 1974, donde el ya muy anciano Gropius se vio incómodamente involucrado en una discusión proyectual que lo retrotraía al Berlín de los años 20.

También desaparece el *uniquum*, al configurar cada proyecto un escalón de prueba de un concepto o elemento apriorístico del proyecto, tales como las bóvedas aisladas o unidas en cubiertas que sin embargo nunca son estrictamente tales. O la desestimación de la condición temática y funcional específica de cada proyecto: la vista de la costosa casa del general puede ser idéntica a la vista de un conjunto de vivienda social como el infructuoso proyecto Olivetti dibujado unos ocho años antes como se advierte al cotejar las ilustraciones 3 y 4.

La comúnmente llamada *Casa del Puente* – que su autor se obstinaba en nombrar *Casa sobre el Arroyo*- es la obra supérstite más conocida de AW, dentro de su muy reducida praxis constructiva: es una casa de veraneo proyectada en 1943 y terminada a inicios de 1946 para su padre, el conocido músico Alberto Williams (llamado *Padre de la Música Argentina*, introductor del *Nacionalismo Musical Argentino* y autor de temas de base costumbrista como *Aires de la Pampa* o *El Rancho Abandonado*) quién usó apenas la obra de recreo ya que falleció en 1952; de hecho en sus siete décadas de vida la casa como tal fue usada durante pocos años, siendo vendida poco tiempo después de la muerte del músico y usada por varios años como sede de una radio marplatense cuyo propietario, Héctor Lagos Beitía decidió hacia los 70, encomendar a AW la restitución de su condición originaria pero entrando desde fines de los 80 a una situación de abandono, vandalización (que incluyó la intrusión, su grafitado y un incendio, además del robo de todo lo movable) con una incompleta y discutible reparación hacia mediados del 2002 y el estado de ruindad vigente, aun cuando fue comprada por la Municipalidad de la ciudad en 2012.

Williams diseñó el parque de dos hectáreas con más de doscientas plantaciones de una cincuentena de especies diversas en la que predominan robles e ideó una especie de arroyo-estanque en el cauce original del Arroyo Las Chacras que había sido entubado en su curso inferior hacia 1919 para lo cual se recuperó artificialmente un fragmento de la traza originaria.

La cualidad de utopía de la obra de AW se expresa de diversas formas en los diversos proyectos: negando la ciudad o maximizando la autonomía del artefacto arquitectónico, autonomizando la condición abstracta de la forma arquitectónica y minimizando la verificación de la función (la Casa tiene un estar de 4x28 que en rigor es una galería vidriada abierta al parque en la cual deben situarse, de manera variable, diversas funciones transitorias tales como escuchar música, leer frente al fuego, etc.), generando una desestabilización de los recintos por su grado de apertura, transparencia e indeterminación, otorgando

un peso relevante al concepto tipológico de la obra (que instala series de proyectos alrededor de un concepto independientemente de su función, localización o tamaño) o formulando una idea estética de forma que puede advenir a un *a priori* de proyecto (al árbol-techo, el hueco excavado o suelo inflado, el arco, etc.).

La simetría que aporta el puente genera un doble acceso también idéntico en sus características, aunque desde uno de ellos se llega a la Casa desde el acceso predial y el otro es meramente una posibilidad antifuncional de salida de la casa al parque del otro lado del barranco-arroyo. Nada justifica, desde la racionalidad del uso, que los dos extremos del arco que definen accesos, sean idénticos.

Lo utópico en AW rechaza –a veces con cierta ingenuidad- le tercera sublimidad de Negri, es decir, aquella de la relevancia absoluta de la idea de mercancía o bien de cambio. Y se adscribe en rigor y a la vez, en forma similar y conjunta a las otras nociones de lo sublime natural y lo sublime matemático. Pero también se acerca a esa cuarta noción de *sublimidad ontológica* del filósofo italiano.

La conjunción de estas sublimidades opera en relación a un campo regional en que ha actuado AW, es decir el paisaje abstracto de pampa y río, de infinitud plana monomaterial y monocromática con exceso de horizontalidad y prevalencia de una línea baja de horizonte, en donde aparece una clase, valga la adjetivación, de *naturaleza matemática*, semejante a aquellos pajonales texanos de Marfa donde Donald Judd ideaba e instalaba (en una acción común) sus cubos de hormigón o metal.

Cuando en 1970 el dueño de la radio que ocupaba la casa –demasiado desnaturalizada para una función técnica que superaba la capacidad trasfuncional innata de los objetos de Williams- le pide al arquitecto que restaure la casa, restituyéndola a su condición originaria, también le encarga que le proyecte un pabellón para localizar en el amplio terreno una estación de FM que seguiría operando aun recuperada la casa original, cuyo destino no quedaba claro pues tampoco se ocupó como tal aunque curiosamente, siendo una propiedad privada, empezó en cierta forma a operar como museo de sitio ya que su dueño autorizaba algunas visitas eventuales sobre todo a muchos arquitectos de todo el mundo que a veces viajaban a Mar del Plata a ese solo efecto.

AW desarrolló así un proyecto que se muestra en las ilustraciones 5 y 6. Esos dibujos sorprenden por varias razones. En principio no hay mayor problema para AW en instalar un nuevo objeto arquitectónico dentro del supuestamente rigurosamente proyectado parque y así no vacila en disponer una pequeña caja de hormigón y cristal en ese terreno junto a una antena exenta. La coloca del lado del arroyo – que dibuja como un estanque con sus pequeños lagos o reservorios de bombeo en cada extremo- que resulta inaccesible desde la entrada principal con lo cual habrá que prever otro pequeño puente o acceder desde otra calle. Tampoco es contextualista en grado alguno pues el objeto pertenece a otra familia tipológica (losas planas nervuradas) y se coloca en el sentido de la ortogonalidad urbana

Es un pequeño pabellón rectangular de 15x9 en dos niveles, uno semienterrado lo que genera una especie de podio apoyado en 8 pilares de hormigón. Un *tempietto* miesiano, con aleros perimétricos y enteramente vidriado que tampoco parece interesado a estudiar que clase de funciones ocurrirían allí, descartándose que un estudio de radio seguramente no requiere una completa transparencia que incluso hasta podría ser contraindicada en términos acústicos.

Este proyecto no prosperó aunque como era habitual Williams desarrolló una completa documentación y en especial numerosos detalles de construcción, incluyendo el diseño de un artefacto de luz a *sembrar* en el parque alrededor del pabellón. Configura la tercera pieza del conjunto – junto a la Casa y al pabellón del casero y visitantes- aunque no se advierten ideas de trazado de conjunto como si parece en ciertos ejes geométricos que vinculan aquellos dos primarios elementos construídos del conjunto. Nunca fue publicado y su diseñador no parece haberle otorgado importancia en su obra, siempre escueta.

Merece que se realicen estudios mas detallados sobre el mismo, sobre su concepción y su relación con el emplazamiento: nada en AW resultó casual. Su idea de una arquitectura cuya potencia conceptual la independice de las determinaciones de la función – el modernismo clasicista de AW lo entroniza como un antifuncionalista- autorizará a imaginar la perspectiva de su construcción, dentro de un posible Museo de

Sitio basado en la Casa y el pabellón auxiliar, en donde este tercer elemento en su neutralidad pueda por ejemplo, receptor la radicación del Archivo Williams.

En muchos proyectos Williams se comporta de modo estricto, en consonancia con el cánon de la levedad y tendencia a la inmaterialidad moderna que decantará por ejemplo en la arquitectura casi inexistente de Leonidov o de Price. En algunos dibujos de su Plan Urbano de Corrientes de 1948 – ilustración 7- retoma esa cualidad proyectual como también se había visto en los *sketch-concept* del Corbu para Rio, donde la arquitectura desaparece en aras de su volcado al paisaje; lo mismo que la idea de arquitectura como mero marco de paisaje de la Casa Resor que Mies proyecta en 1938.

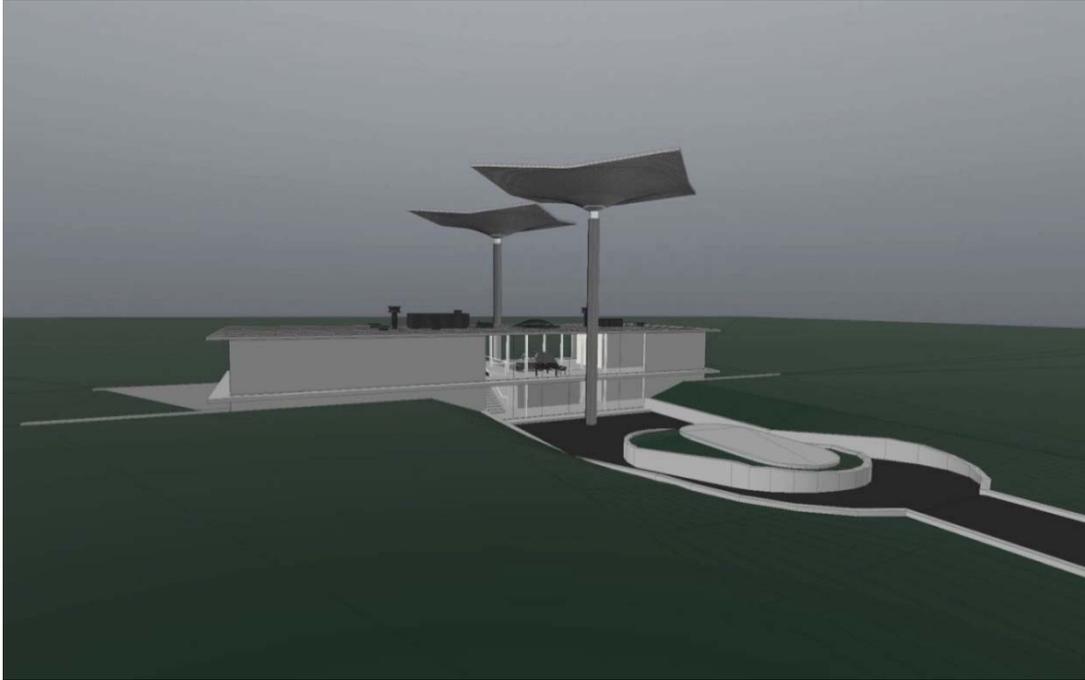
Quizá la tendencia a reducir el proyecto a un concepto, tan fuerte en AW, explicará que puede haber alguna clase de disfrute en la condición actual de ruina de la Casa sobre el Arroyo y la derruida situación del largo estar de la casa –ilustración 8- asume una neutralización de la arquitectura a favor de convertirse en marco del paisaje, un paisaje que en su relativa libertad de mantenimiento acrecentó su sublimidad natural.

El arco de la básica estructura de hormigón del puente – ilustración 10- adquiere su potencia de diseño despojada de aditamentos o detalles de acabado como emerge la fuerza del espacio abovedado en la ruina de Minerva Médica, objeto que AW valoraba como proyecto intemporal.

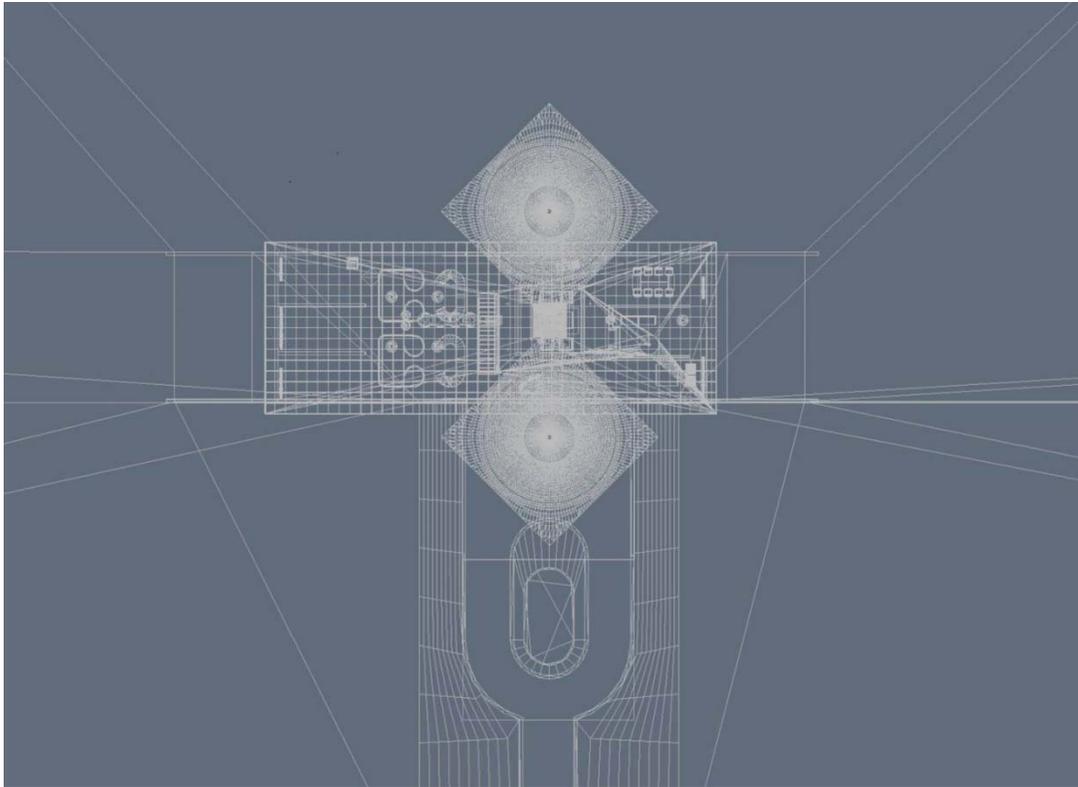
Y la curva del puente ensamblándose en el espacio superior de la casa tal cuál fluye en los arcos de las escaleras aun resaltan como concepto incluso en la degradación agravada de su materialidad (ilustración 9). Así como AW puede agregar una pieza anómala al ensamble tan valorado de casa y parque, uno podría pensar que quizá valoraría en la ruina la persistencia de sus ideas de proyecto así descarnadas.

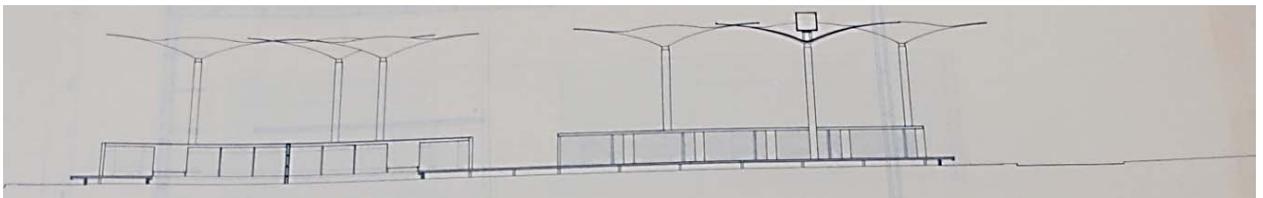
La Casa , en su devenir de escaso uso , ambigua funcionalidad y persistente discursividad posee un momento de *sublimidad matemática* (por ejemplo en la geometría de su construcción como se percibe en la ilustración 11) y también un momento de *sublimidad natural* (por ejemplo en la efimera condición de equilibrio arcádico de naturaleza y cultura en el tiempo escueto de su uso familiar como se ve en la ilustración 12). Y además una oscilación entre su enunciación utópica y la perspectiva de reconocer en la ruina la fuerza del concepto de proyecto, casi devuelto a su nada inmaterial

ILUSTRACIONES

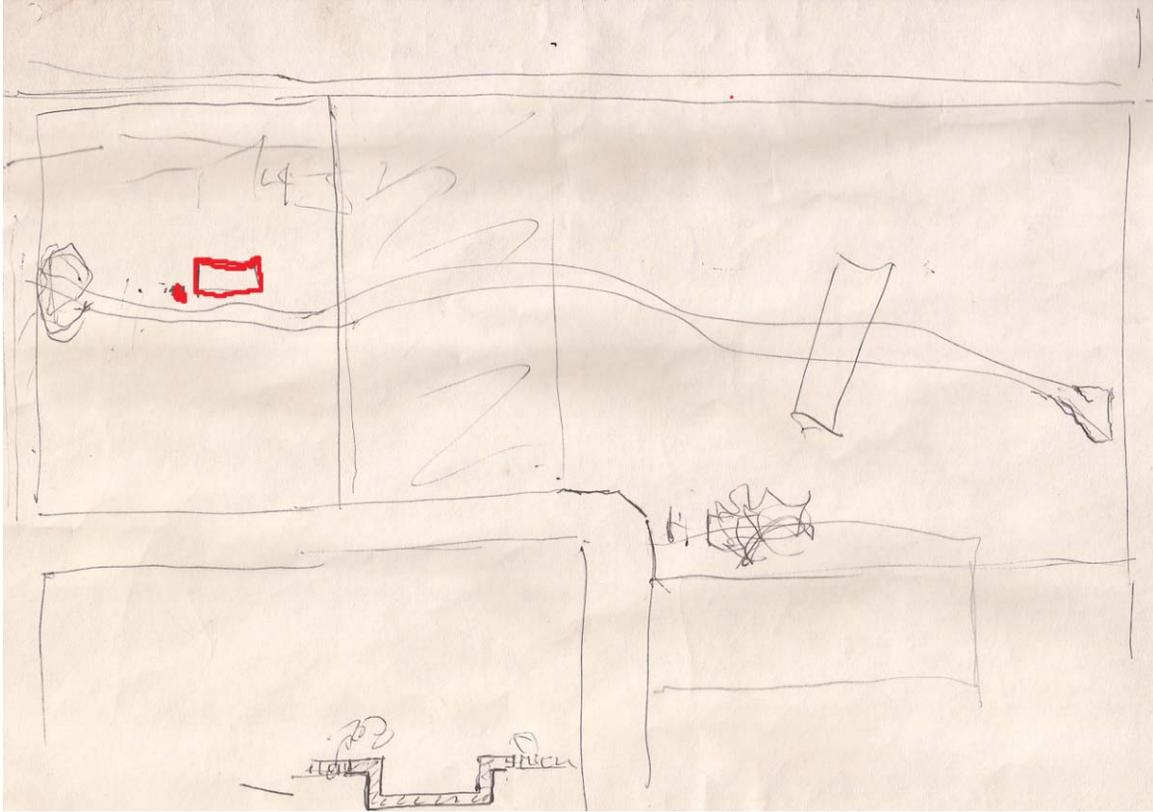


1-2-3 Casa Onganía San Isidro 1969

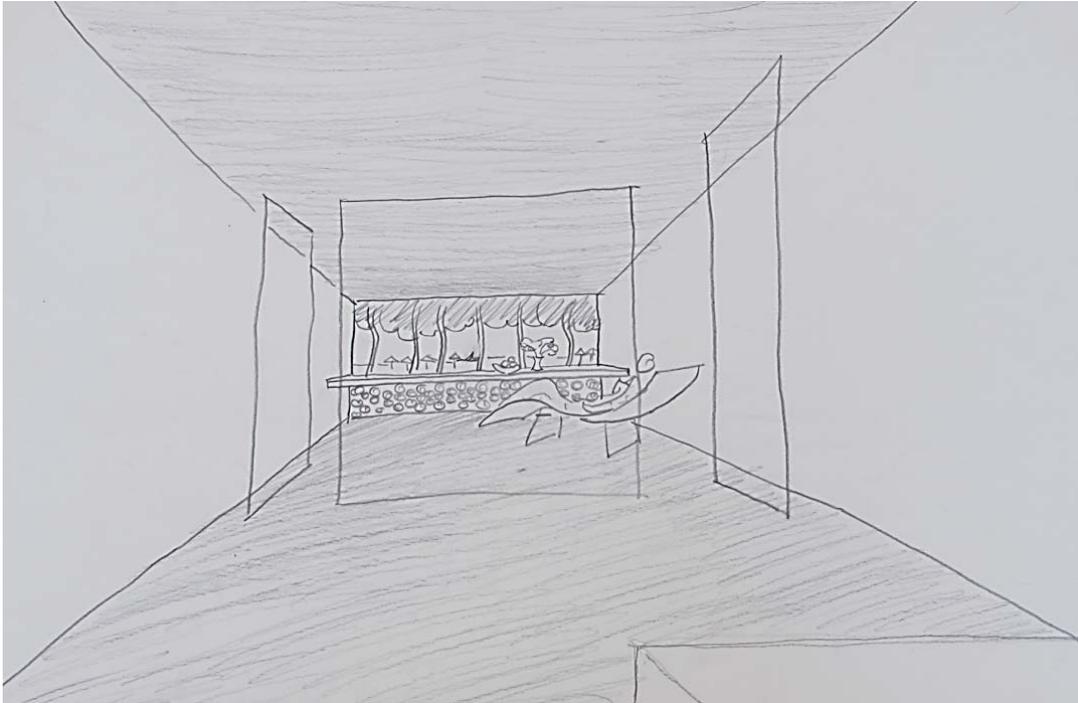
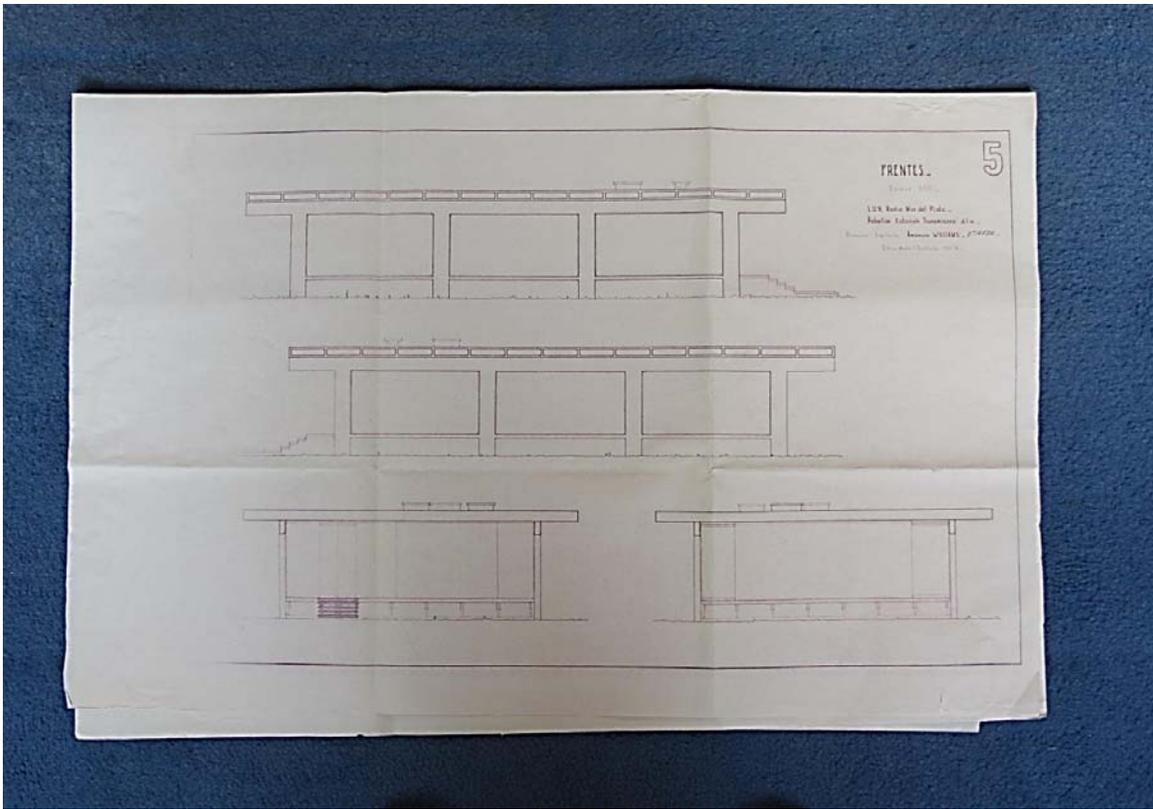




4 Conjunto Residencial Olivetti (Concurso) 1961



5-6 Pabellón FM LU9 1970

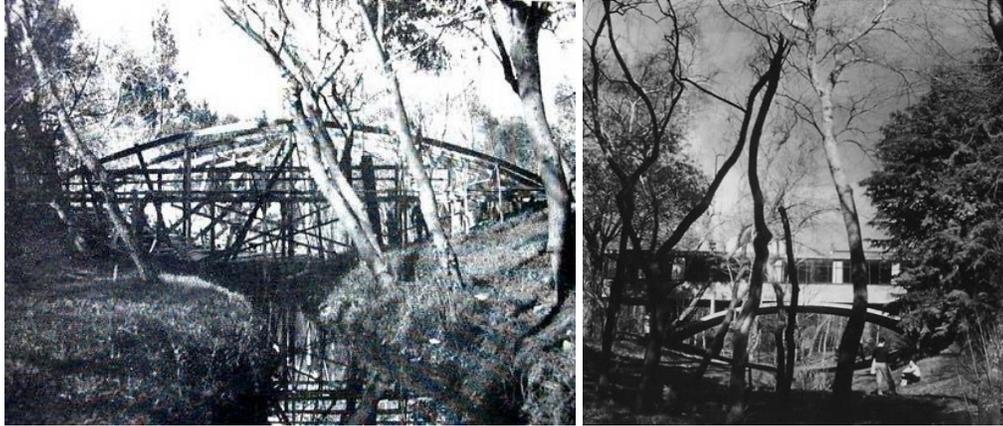


7 Plan Corrientes 1948



8-9-10 Casa sobre el Arroyo 1943





11 Casa sobre el Arroyo 1943:en construcción
12 Casa sobre el Arroyo 1948:uso familiar