

1940 — 1980



Mario Payssé —

o el arte de construir

1940 — 1980

Mario Payssé —

o el arte de construir



Mario Payssé, o el arte de construir –

Dirección
Mary Méndez
Emilio Nisivoccia

Instituto de Historia de la Arquitectura.
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República, 2017

ISBN 978-9974-8620-2-9

Versión digital
blanes.montevideo.gub.uy – Fadu.edu.uy

Textos
Martín Cajade
Santiago Medero
Mary Méndez
Emilio Nisivoccia

Corrección de textos
Estudio de Traductores BBC

Fotografías de documentos
Danaé Latchinian
María Noel Viana
Servicio de Medios Audiovisuales
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Edición de fotografías
Martín Cajade
Pablo Herrera
Danaé Latchinian
Paula Morales
María Noel Viana

Diseño gráfico
Juan Martín Minassian
Servicio de Comunicación y Publicaciones
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Impresión:
Imprimex S.A.
Depósito Legal

**Curaduría
y Diseño de Montaje**

Martín Cajade
Mary Méndez
Emilio Nisivoccia
María Noel Viana
Instituto de Historia
de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

Martín Craciun
(Curador asociado)

**Maquetas, Exhibidores,
Tótem y Merchandising**

Modelado digital
Marcelo Payssé
Laboratorio de Visualización
Digital Avanzada
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

Fabricación digital
Marcelo Payssé
Paulo Pereyra
Ximena Echavarría
Andrea Valdez
Laboratorio de Fabricación
Digital Montevideo
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

**Reparación de
maquetas históricas**
María Camila Castellano
Jimena Germil
(Taller de maquetas)

Control del Montaje
Constructiva

Yesos
Diego Zorrilla de San Martín

Construcción de tótem

Rafael La Paz
(Estudio Atmósfera)
Pablo Villasuso
(Estudio Atmósfera)
Niklaus Strobel
Colaboradores:
Martín Castro
Sara Tagliatalata

Gestión de recursos
Mario Bellón

Calendario:
Museo Juan Manuel Blanes
29 de setiembre al
15 de noviembre de 2017

Agradecimientos
Muy especialmente a:
Marcelo Payssé
Jorge Aramendía
María Inés Payssé
Diego Aramendía
Alejandro Payssé
Mateo Payssé
Martín Rivero
Felipe Payssé
Santiago Aramendía
Pablo Villar
Federico Lagomarsino
Mario Bellón
Gabriel Goldberg
Federico Cal
Yoselin Bia

A los docentes
y funcionarios
del IHA, SMA, SCyP y DeplInfo
A los funcionarios de FADU
y del Museo Blanes.

Intendencia de Montevideo

Intendente
Daniel Martínez

Secretario General
Fernando Nopitsch

Departamento de Cultura Directora
Mariana Percovich

División Artes y Ciencias Directora
Juan Canessa

Administración
Julio Torterolo
Soledad Sansberro

Servicio de coordinación de museos, salas de exposición y espacios de divulgación Directora
Araceli Paleo

Municipio C Alcalde
Rodrigo Arcamone

Museo Juan Manuel Blanes

Directora
Cristina Bausero

Asistentes de dirección
Ana Fazakas
Sofía Acone

Jefa Administrativa
Estela Mieres

Administración
Ana Lauretta

Docentes
Laura Ferreira
Laura Tohero

Acervo
Laura Madera

Historiadora
Elisa Pérez Buchelli

Bibliotecóloga
Érika Velázquez

Montaje, iluminación y carpintería
Juan Manuel Costigliolo
Freddy Sander
José Fernández

Coordinador de sala
Jorge Ferreira

Asistentes de sala
Verónica Alonso
Natalia Boero
Sandra Delgado
Roberto Guido
Matías Ravel,
Javier Reinaldo
Marisol Rodríguez
Juan Manuel Vergara

Mantenimiento
Álvaro Taque

Seguridad
Miguel De Santis
Luis Dupasus
Jorge Laguarda
Jorge Cerrudo

Asociación de Amigos del Museo Blanes

Presidente
Mariela Blanco

Vicepresidente
Florencia Escobar

Secretaria
Jimena Silva Sapriza

Tesorera
Susana Guarnerio

Tiendita del Museo
Rocío García
Mauricio García

**Universidad
De La República**

Dr. Roberto Markarián
Rector

**Facultad de
Arquitectura,
Diseño Y Urbanismo**

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano

**Consejo de Facultad
de Arquitectura**

Orden docente
Juan Carlos Apolo
María Mercedes Medina
Francesco Comerci
Salvador Schelotto
Fernando Rischewski

Orden estudiantil

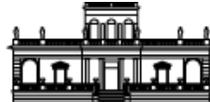
María José Milans
Andrés Croza
Sofía Iburguren

Orden egresados

Néstor Pereira
Diana Spatakis
Alfredo Moreira

**Instituto de Historia
de la Arquitectura**

**Comisión Directiva
Orden Docente**
Mg. Arq. Martín Cobas
(Director ejecutivo)
Arq. Andrés Mazzini
Dr. Arq. Jorge Nudelman



MUSEO DE BELLAS ARTES
JUAN MANUEL BLANES



Montevideo
Cultura

**Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo**
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

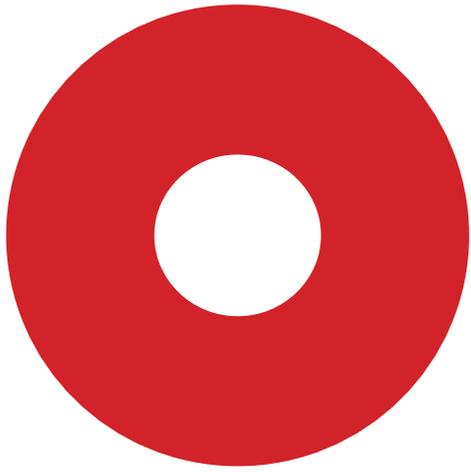
apoya:



auspician:



— Índice



Prólogo
**Museo Juan
Manuel Blanes**
pág. 14

Prólogo
**Facultad de
Arquitectura,
Diseño y
Urbanismo**
pág. 16

Presentación
pág. 18

1940 •

1941 –
Un Instituto Mundial
de Geografía
Humana

pág. 24

1943 –
Estación
Punta del Este

pág. 26

1943 –
Centro de
Exaltación de la
Artesanía
de la Piedra

pág. 28

1945 –
Casa de
Departamentos
Stewart

pág. 29

1945 –
Casa de
renta Rosasco

pág. 30

1945 –
Casa
Fein Lerena

pág. 32

1950 •

1951 –
Revista
Arquitectura

pág. 36

1951 –
Seminario
Arquidiocesano
de Montevideo

pág. 42

1953 –
Casa
Payssé
Reyes

pág. 52

1954 –
Casa
Mignone

pág. 62

1957 –
Caja de Jubilaciones
y Pensiones Civiles
y Escolares /
Banco de Previsión
Social

pág. 64

1958 –
Vivienda
Mínima
para Obreros

pág. 72

1960 •

1958 –
Casa
Chiappara

pág. 74

1958 –
Casa
Payssé Cash

pág. 76

1959 –
Asociación
Mutualista del
Partido Nacional

pág. 78

1960 –
Banco
Popular del
Uruguay

pág. 82

1960 –
Sucursal
Punta del Este del
Banco República

pág. 84

1960 –
Casa
González Mullin

pág. 88

1962
Eupalinos
o El arte de
construir

pág. 90

1962 –
Casa
Cúneo Feijoo

pág. 94

1963 –
Junta
Departamental
de Montevideo

pág. 96

1965 –
Euro-Kursaal

pág. 98

1967 –
Bungalow
Aramendía

pág. 102

1967 –
Club de los
Balleneros

pág. 104

1967 –
Municipalidad
de Ámsterdam

pág. 106

1970 •

1968 –
Libro "Mario
Payssé 1937-
1967"

pág. 108

1969 –
Complejo Turístico
Habitacional
Playa Brava

pág. 116

1969 –
Casa
Terra
Reyes

pág. 120

1970 –
Casa
Payssé - Cuñarro

pág. 124

1970 –
Casa
Medici

pág. 126

1971 –
Terminal de
autobuses
ETOSICBA

pág. 128

1971 –
Montecarlo
Center

pág. 130

1971 –
Proyecto de
dos viviendas

pág. 132

1973 –
Centro
Universitario
del Norte

pág. 134

1976 –
Embajada de
Uruguay en
Brasilia

pág. 136

1977 –
Cancillería
Uruguaya en
Buenos Aires

pág. 142

Nota Biográfica

pág. 148

Arq. **Cristina Bausero** > Directora del Museo Juan Manuel Blanes

Esta muestra, concebida para ser exhibida en el Museo Juan Manuel Blanes, se enmarca dentro de la importante investigación realizada en el Instituto de Historia de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República sobre el arquitecto Mario Payssé Reyes. La muestra es el resultado del profundo trabajo realizado sobre el archivo personal de Payssé Reyes (donado a ese instituto) y del análisis de su obra construida y proyectos no construidos, de su desempeño como docente, de su producción plástica y su incursión en la escenografía y el cine.

En el conjunto de su obra como arquitecto se puede observar un destacado interés por una arquitectura apropiada a las condiciones del medio. Esta preocupación se manifiesta en el uso de los materiales adecuados, en particular el ladrillo, y en la necesidad de acondicionar naturalmente al edificio para lograr un mayor confort y una mayor eficiencia térmica y lumínica, que se traduce, entre otros recursos, en la creación de espacios exteriores de intermediación. Estos y otros aspectos aplicados a su arquitectura, conforman el núcleo de su legado doctrinario: *Cinco puntos para una nueva arquitectura para el Uruguay*.

Payssé Reyes, en el afán de completar su formación, obtiene una beca de perfeccionamiento docente en los Estados Unidos, lo que le permite recorrer aquel país y conocer diferentes universidades, así como visitar los es-

tudios de grandes maestros de la arquitectura moderna, como Richard Neutra, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius y Frank Lloyd Wright, entre otros, y tener contacto directo con las obras de arte de los grandes museos.

Es de destacar que Payssé, al igual que varios arquitectos del siglo XX, manifiesta un gran interés por las artes en general e incorpora las artes plásticas a su arquitectura, permitiendo el desarrollo de diversas expresiones, fundamentalmente la producción de artistas de la Escuela del Sur vinculada a la obra, a la docencia y al pensamiento de Joaquín Torres García. En su trabajo, el mural ha dejado de ser plano para materializarse tridimensionalmente, conformando la propia materia y concepto del edificio arquitectónico, como es el caso de la fachada del ex Seminario de Toledo, donde el ladrillo mismo conforma arte, arquitectura y espacio.

La exposición presenta una aproximación a la prolífica obra y al legado de este destacado arquitecto nacional a través de dibujos, planos, fotografías, telares, manuscritos y maquetas de su propia autoría así como de trabajos ilustrativos contemporáneos de representación de varias de sus obras arquitectónicas.

Hoy el Museo Juan Manuel Blanes recibe esta muestra, patrimonio simbólico de la arquitectura nacional, y recibe integralmente a este arquitecto, tan universal como local, y lo pone en valor brindándole un merecido marco a su obra.

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano de la FADU—UDELAR

La obra del arquitecto Mario Payssé Reyes ha logrado —y mantiene— infrecuente destaque e influencia en nuestra cultura. La explicación excluyente se encuentra en la extraordinaria calidad de esta producción, en la lección persistente que ofrece su fantástica arquitectura. Sus obras más logradas alcanzan una condición original e intemporal; visitarlas resulta una inmejorable oportunidad para estudiar (y disfrutar) la arquitectura en estado puro.

El talento de Payssé Reyes se despliega a partir de un oficio robusto, de un sostenido respeto por *la calidad y los principios arquitectónicos*¹—más allá de la escala, el tema o el presupuesto disponible—, y de un manifiesto esfuerzo por entender y responder a su contexto. Su hacer es tan sensible, atento y exacto respecto a las condiciones geográficas y productivas, como al acontecer de su época, en lo disciplinar, en lo tecnológico, en lo artístico. Sorprende, por ejemplo, la natural integración del arte de la Escuela del Sur² en la arquitectura de Payssé, en la que encuentra un ámbito de íntima e inefable afinidad, para nada literal. Sin dejar de ser un producto de su tiempo, el valor de esta obra se reconoce con independencia de la circunstancia en que fue creada. Siendo Payssé dueño de una personalidad controversial, el mérito de su arquitectura ha quedado casi unánimemente fuera de discusión.

Los intereses creativos de Payssé Reyes fueron diversos, y en su mayor parte poco conocidos. No le fue ajeno el arte (hizo pinturas y esculturas), el cine, el diseño de mobiliario. Agrega a una práctica profesional intensa, que incluye exitosas participaciones en concursos de arquitectura, el legado de un discurso teórico³ que le singulariza en nuestra

1. La cursiva se aplica a expresiones y términos utilizados por Payssé Reyes.

2. Orientada por Joaquín Torres García, a quien homenajea dedicando a su memoria el capítulo 7 "Integración con las otras artes plásticas" de su libro. Payssé, M. *Mario Payssé 1937-1967*. Montevideo: Colombino, 1968, p. 179.

3. Publica un libro autobiográfico (*Mario Payssé, 1937-1967*) en el cual, junto a la presentación de su obra, pone de manifiesto una dispersa cosmovisión —algo reduccionista, en la que abundan

punteos y listados de ideas y opiniones— con eje en sus concepciones arquitectónicas.

4. Payssé, M. *Op. cit.*, p. 156.

5. Ver Arana, M.; Garabelli, L.; Livni, L. *Entrevistas*. Edición Especial, Libro 2. Montevideo: IHA, FADU, Udelar, 2016, pp. 156 -185.

6. Escribe "RECONOZCO en Arquitectura como mis maestros, directa e indirectamente, a Vilamajó y Le Corbusier". Payssé, M. *Op. cit.*, p. 16. Homenajea a Vilamajó dedicando a su memoria

callada arquitectura de hacedores. En él busca exponer sus ideas acerca de los fundamentos para lograr la “mejor arquitectura para el Uruguay”⁴, que aplicara —y seguramente descubriera— en sus proyectos y en la enseñanza.

Como docente actuó en ámbitos diversos; primero, en secundaria, luego en la Facultad de Arquitectura, donde comenzó como asistente honorario en 1938 y de la que se retiró joven, en 1957, luego de dirigir un taller de Proyecto durante siete años. Regresó a la Facultad entre 1973 y 1985, durante el período más oscuro de nuestra casa de estudios, bajo la intervención instalada por la dictadura.

Resulta interesante conjeturar brevemente acerca de la influencia que pudo tener sobre Payssé el brillante arquitecto Julio Vilamajó, con quien estudió buena parte de la carrera, quien le aceptó como ayudante en su Taller, con quien colaboró en su estudio⁵; y a quien ha reconocido de modo explícito como su *maestro*⁶.

Vilamajó descolló en el entendimiento y el manejo del espacio. Estableció, a partir de su obra y su prédica, una larga y subterránea influencia en la arquitectura uruguaya, mantenida y transmitida —entre otros— por Payssé y muchos de sus discípulos.

Payssé Reyes, por su parte, demuestra una aguda sensibilidad hacia el espacio arquitectónico, cuyo manejo constituye un rasgo absolutamente deslumbrante de su obra⁷. También aborda el tema de diferentes maneras en su libro. Al referirse a la casa que construyera para su familia cita:

Espacio es el que se ve desde dentro, y volumen el que se acusa por fuera, pero en este caso el espacio también

se aprecia desde afuera y también desde la azotea hacia la terraza y el patio-jardín en tres niveles de verde diferentes.⁸

Subraya luego la imposibilidad de capturar el espacio (“...la realidad de sucesión”⁹) en una fotografía. “La forma es fotogénica, el espacio no”¹⁰, escribe.

Como su *maestro* Vilamajó —y a su manera— Payssé Reyes imagina un espacio que no es abstracto ni genérico, ni meramente deudor de la geometría (“que preside pero no domina”). Por el contrario, se carga de atributos locales al incorporar el “factor humano”, el arte, la vegetación, el clima y la luz, las técnicas constructivas, los materiales. Se perfecciona en las continuidades de espacios interiores, en la integración de los exteriores y en la invención de sutiles espacios intermedios. Incluye “la naturaleza hasta meterla dentro y encima de la casa, si es posible”¹¹; y vislumbra un entramado de las diversas escalas del proyecto. Dice:

Deberíamos orientarnos hacia un estado ideal de cosas donde todo, desde el objeto más insignificante hasta la ciudad, pueda ser definido como la suma de las funciones en unidad armónica.¹²

La noción se condensa de forma notable en

La Caja de Jubilaciones,... quizás su obra mayor, en tanto resuelve con madurez expresiva y rotunda elocuencia la estructuración de un edificio y una situación urbana previamente desarticulada y caótica, generando una propuesta de arquitectura-ciudad hasta ahora no superada.¹³

Entender el espacio como materia de proyecto ha formado parte de una tradición de hecho, propia de nuestra arquitectura, que Vilamajó —caso— inaugura y que Payssé Reyes colabora con originalidad y protagonismo a profundizar y difundir, pero cuyo futuro aparece incierto, en tanto se advierten tendencias cada vez más fuertes hacia una visión objetual de la arquitectura, que hace proliferar artefactos colocados en el espacio más que ingenios capaces de crear nuevos espacios integrados en las múltiples escalas de la arquitectura.

Corresponde celebrar esta muestra que además de reunir diferentes facetas de la producción del arquitecto Payssé Reyes, constituye un nuevo capítulo en la relación colaborativa del Museo Blanes y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Udelar, dos instituciones amigas y complementarias que vuelven a encontrarse en una tarea común: impulsar el desarrollo de la cultura. Como debe ser. La diversidad y complejidad de la realidad contemporánea requieren un trabajo asociado de ámbitos que comparten similar vocación. Corresponde agradecer y felicitar a todos quienes, en ambas instituciones, hicieron posible la exhibición, y reconocer muy especialmente a los herederos de Mario Payssé Reyes, que confiaron en nuestra Facultad al donar, para fines académicos, su archivo privado.

el capítulo 1 “¿Dónde estamos en Arquitectura?” de su libro.

7. Reconocible casi en la totalidad de su obra proyectada y construida. Son ejemplos el actual edificio del BPS, su casa, los matices de luz en la sucursal bancaria del Banco Popular y la sucursal del BROU en Punta del Este. Se encuentra

también en piezas más técnicas, como la perspectiva del hogar estudiantil, y en el sugestivo corte 3-3 del proyecto no construido para la Intendencia de Maldonado (ambos en Payssé, M. *Ibid.*, pp. 204 y 209, respectivamente).

8. Payssé, M. *Ibid.*, p. 162.

9. Cita a Jean Grenier, sin especificar la fuente. Payssé, M. *Ibid.*, p. 172.

10. Payssé, M. *Ibid.*

11. Payssé, M. *Ibid.*, p. 133.

12. Payssé, M. *Ibid.*, p. 158: cita a Max Bill, sin especificar la fuente.

13. Arana, M. Schelotto, S. “Mario Payssé Reyes, un creador”. En *Mario Payssé Reyes. Monografía Elarqa n°3*. Montevideo: Dos Puntos, p. 9.



Emilio Nisivoccia



> Mario Payssé en el estudio de la calle Mario Cassinoni, a su derecha el arquitecto Walter Chappe.
Fotografía perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.



En *Montevideo y la arquitectura moderna* (1971), Leopoldo Carlos Artucio incluye dos obras de Mario Payssé: la sucursal del Banco Popular de la avenida General Flores y la casa del arquitecto en Carrasco. Hay dos cosas a tener en cuenta a la hora de ingresar en la obra de Artucio, la primera es que fue testigo directo y actor relevante de la misma historia que relata, es decir que fue historiador de la cultura, cronista y también un actor de primer orden que construyó o ayudó a construir la cultura arquitectónica de su tiempo. La segunda es el estilo literario. Artucio jamás repite las mismas palabras o en todo caso se esmera a la hora de afinar el lenguaje como si existiera un vínculo mágico entre las figuras poéticas que teje con sus palabras y el objeto que describe.

En la reseña de la sucursal bancaria, Artucio destaca la "concepción totalmente liberada de esquemas" del proyecto y, bajo estas palabras, debemos entender la superación de la vieja tradición del "banco como fortaleza", tan pesada e inaccesible como cimentada sobre los gruesos muros del tesoro. El banco de Payssé, Estable, Harispe, Dieste y Montañez en cambio, es una caja vacía y continua, un contenedor de objetos definido con elegancia y rematado por una bóveda gausa "en la cual fajas estrechas dejan penetrar la luz" ofreciendo al visitante el delicado espectáculo de colores "rojos de diferente calidad y textura". En las palabras de Artucio el banco se vuelve una experiencia fenomenológica e incluso adquiere un carácter casi doméstico, que bien podría estar a la altura de Bretton Woods.

Sobre la vivienda el crítico utiliza algunas palabras que inevitablemente suenan como talismanes. La casa —dice— es "refugio", "símbolo" y "nudo espacial" donde se encuentran en perfecta armonía la "construcción con la naturaleza". "El ladrillo, la cal, el color discreto y la variedad vegetal resca-

tan para la vivienda una paz que el mundo exterior niega". Si además tenemos presente que la casa de la calle Santander fue construida antes del Banco Popular, entonces cabe sospechar que para Artucio la morada de Payssé es un punto de llegada, un verdadero manifiesto capaz de impulsar la obra posterior del arquitecto, o por lo menos, aquella más inmediata.

En este punto deberíamos comenzar a preguntar de qué cosa es "símbolo" la casa, cuál es el secreto inefable que Payssé cuida detrás de un cerco vegetal, o debajo de una inmensa pérgola. Esas cosas que "el mundo exterior" nos niega y que todo parece indicar no son otras que la armonía del hombre con el mundo, conquistada a través del arte.

Payssé probablemente fue el último o penúltimo artista dentro de la arquitectura en Uruguay, aunque en este caso la palabra artista deberíamos leerla en un sentido profundamente clásico. Por eso tiene sentido su obsesión por las taxonomías, su tendencia exagerada a buscar un orden lógico detrás de todas las cosas y, sobre todo, el intento por desvelar ese orden, en lugar de construirlo como un simple artificio que utilizan los hombres para no sentirse tan solos frente al universo.

Pero sería un error creer que Payssé fue un artista recluso en su propio paraíso artificial. Por el contrario, el arquitecto no sólo trasladó los hallazgos sucesivos del laboratorio de la calle Santander a su extensa obra de arquitectura, sino también incursionó con gran dedicación en la enseñanza y divulgó su pensamiento a través de todos los medios que tuvo a su alcance. Payssé fue un hombre público y también político, un polemista arriesgado y por momentos arrogante y, sobre todas las cosas, un constructor de muchas y buenas arquitecturas.

1940 ——— 1980



1940 — 1950



1941



Un Instituto Mundial de Geografía Humana

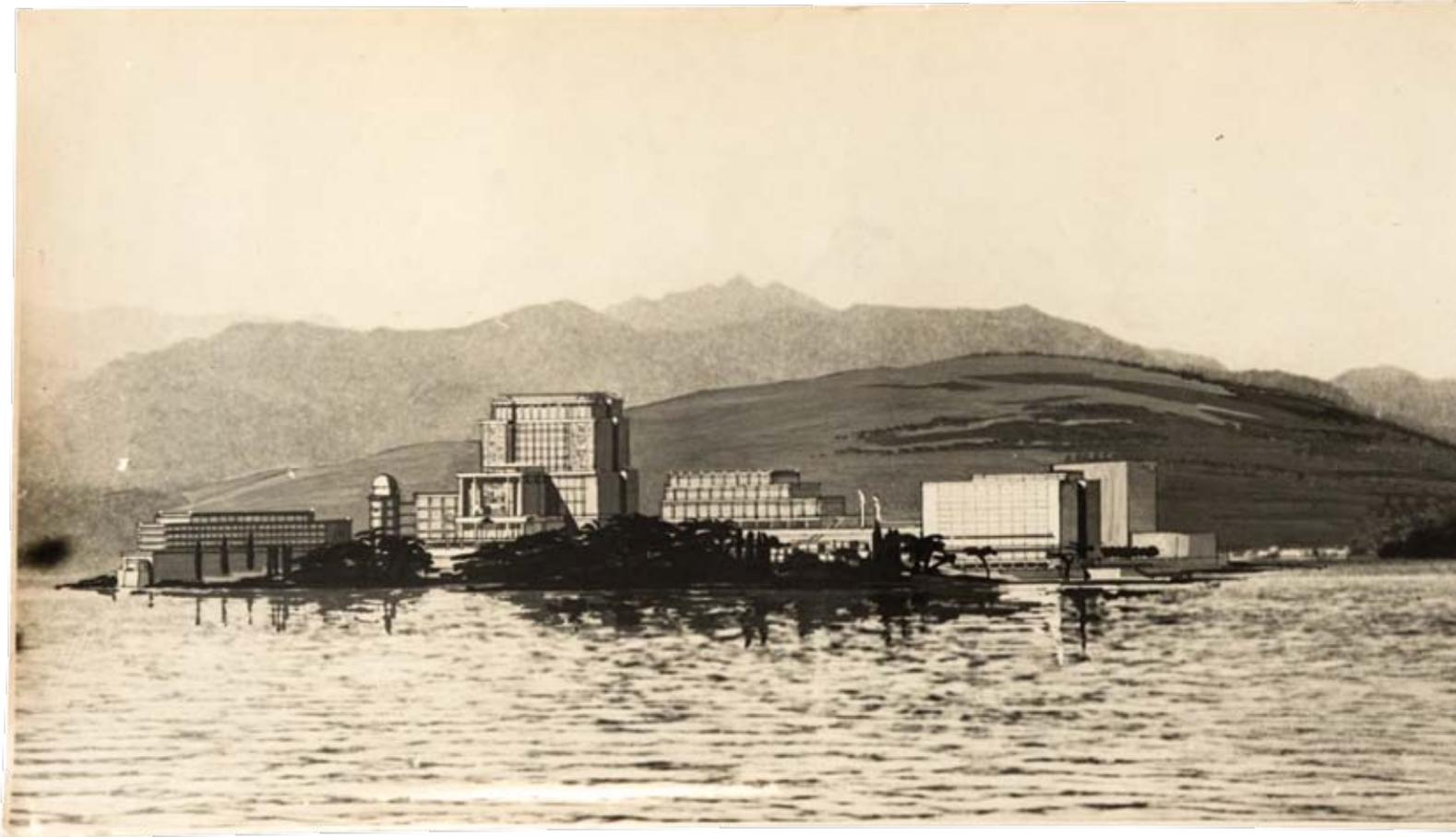
● MODALIDAD:
Concurso Gran Premio
de la Facultad de
Arquitectura.
Segundo Premio
(medalla de oro y
diploma)

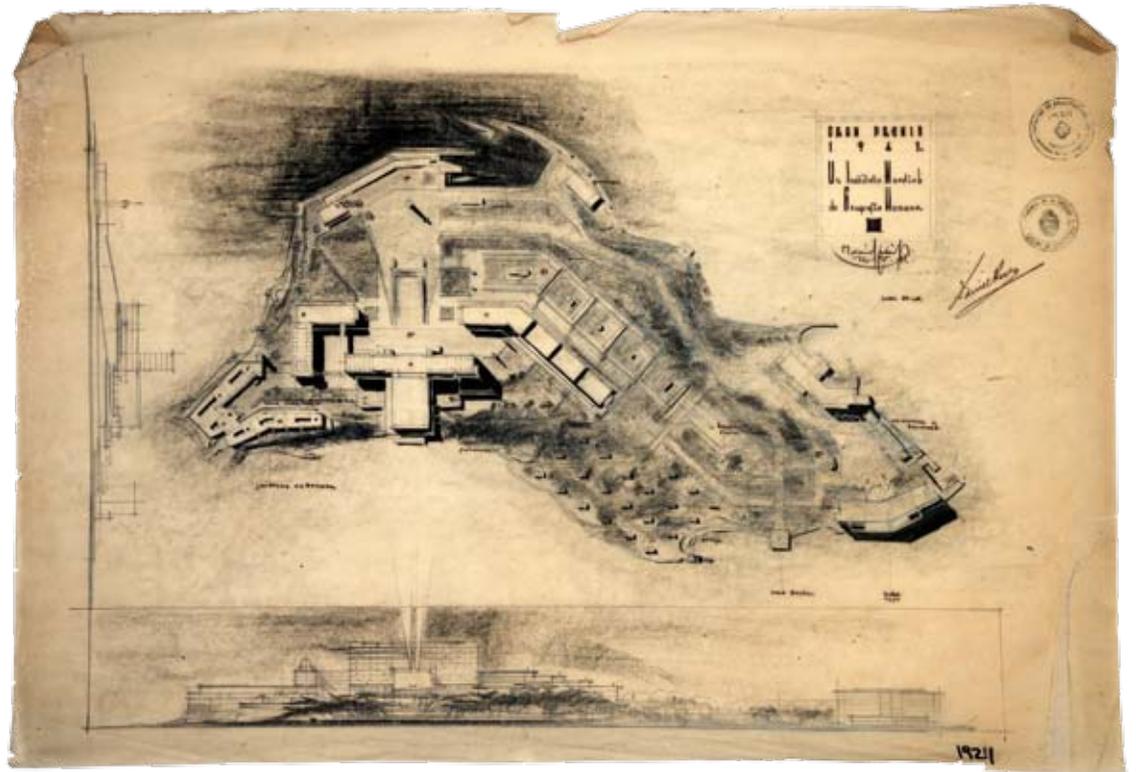
UBICACIÓN:
Sin lugar

INVENTARIO IHA:
PI.19211



01-





02-



03-



01-
Croquis, reproducción de la plancha original presentada al concurso. Perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

02-
Planta y fachadas, técnica mixta sobre papel, 76 x 52 cm. IHA. PI.19211.

03-
Croquis, técnica mixta sobre papel. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendía.

1943

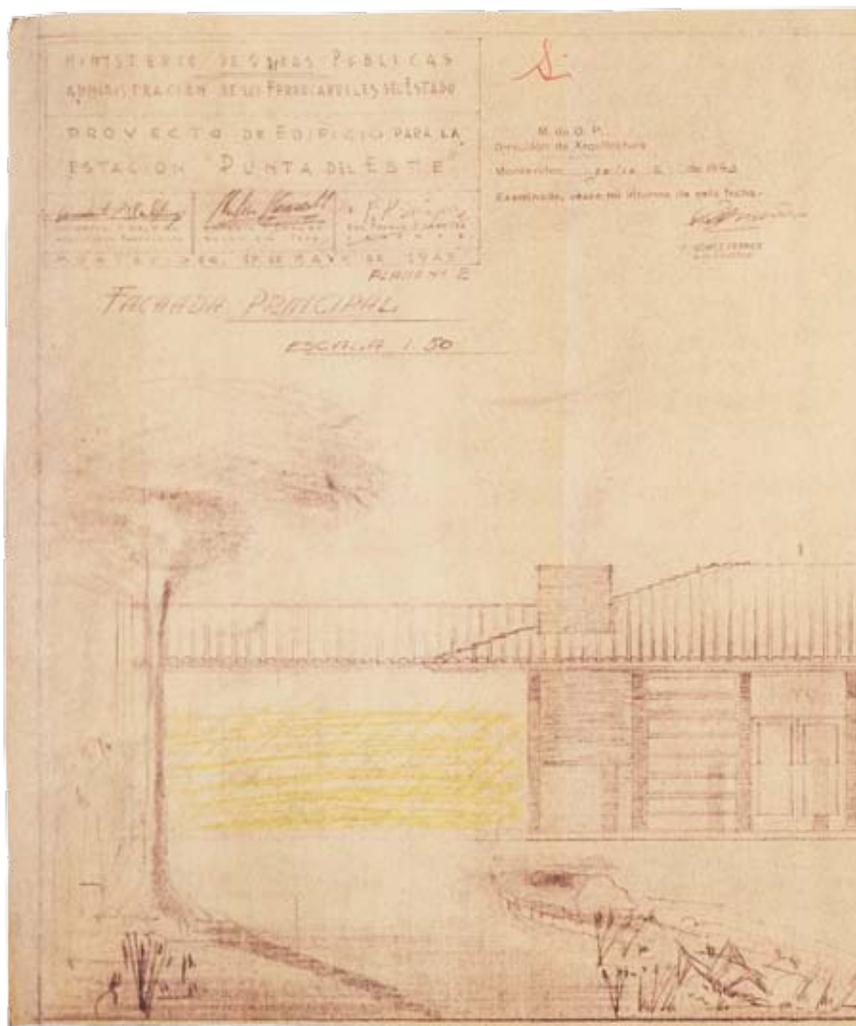
Estación Punta del Este

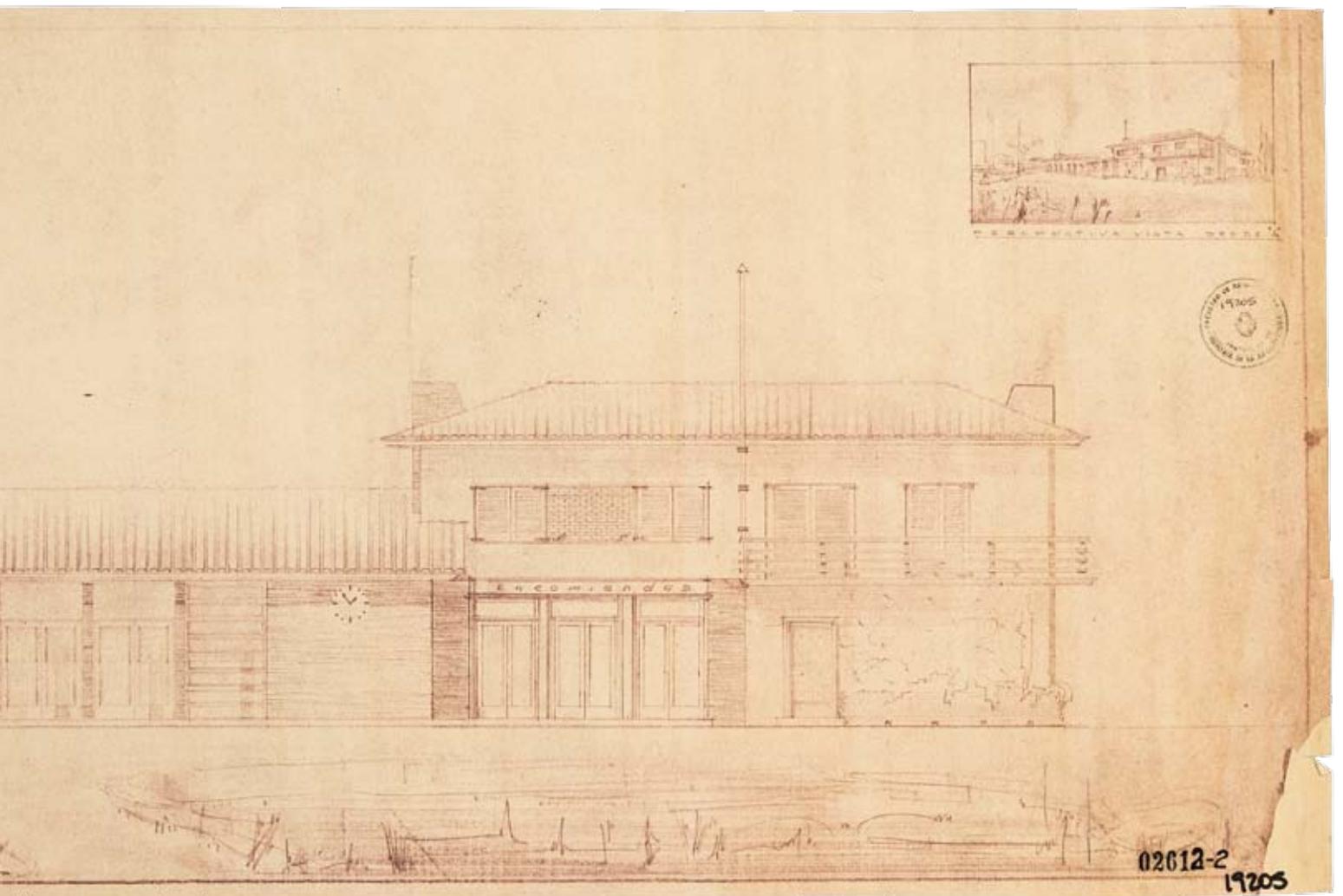
● COLABORADORES:
Humberto
Delfino

COMITENTE:
Ministerio de
Obras Públicas,
AFE

UBICACIÓN:
Punta del Este,
Maldonado

INVENTARIO IHA:
PI.19204
a 19210





Alzado y perspectiva, copia
sobre papel, 98 x 42 cm.
IHA. PI.19205

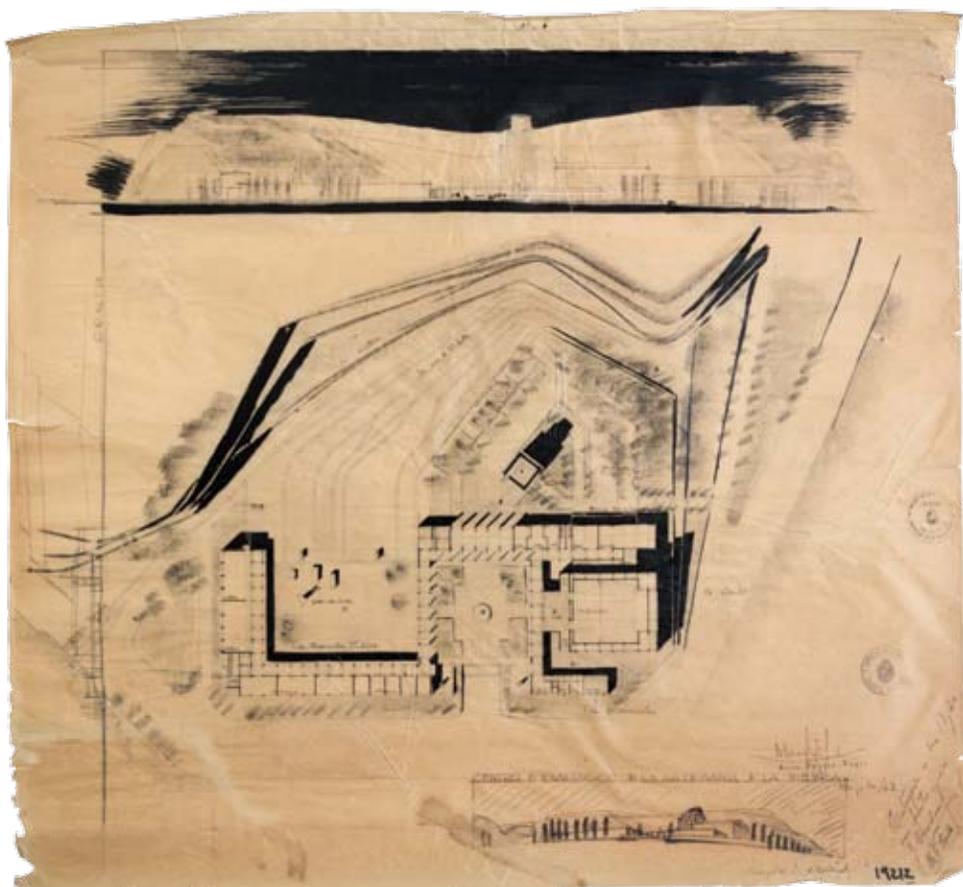
1943

● MODALIDAD:
Concurso para
elección de
cargo docente

UBICACIÓN:
Sin lugar

INVENTARIO IHA:
PI.19212

Centro de Exaltación de la Artesanía de la Piedra



Planta y alzado, lápiz y tinta
sobre papel, 74 x 67 cm.
IHA. PI 19212

1945

Casa de Departamentos Stewart

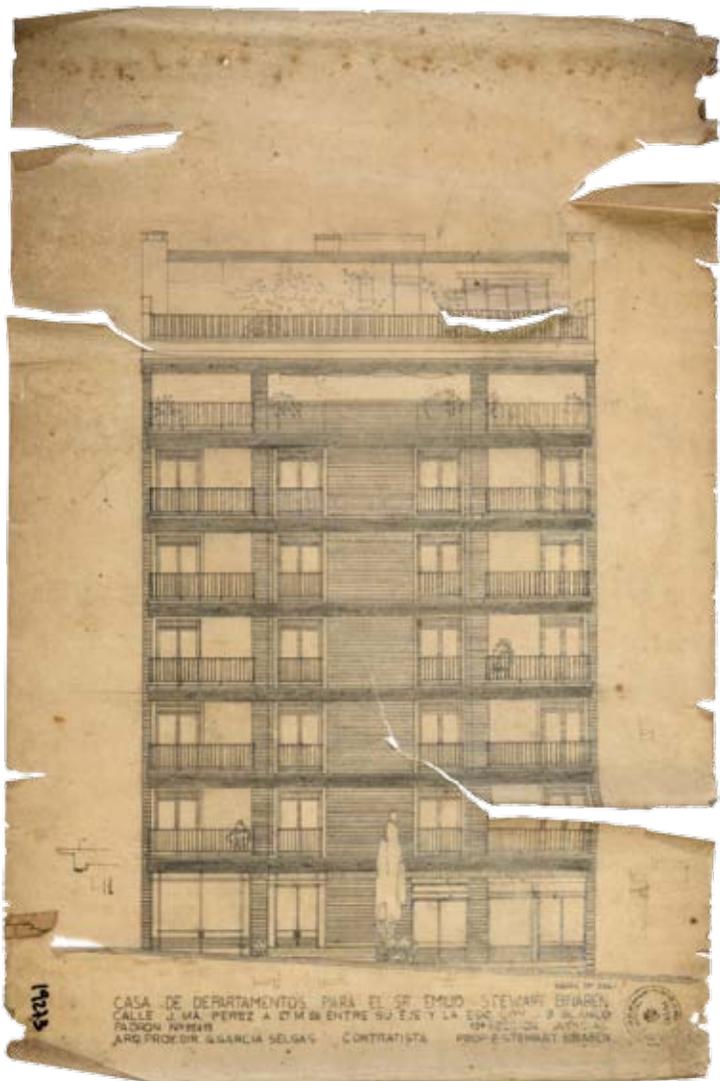
● COAUTORES:
Julio Duhalde, Gilberto
García Selgas

COMITENTE:
Emilio Stewart Biraben

CONSTRUCCIÓN:
c. 1945-1947

UBICACIÓN:
Juan María Pérez 2915,
Montevideo

INVENTARIO IHA:
PI.19272 a 19275



Fachada, lápiz sobre
papel, 76 x 51 cm.
IHA. PI 19273

1945

Casa de renta Rosasco

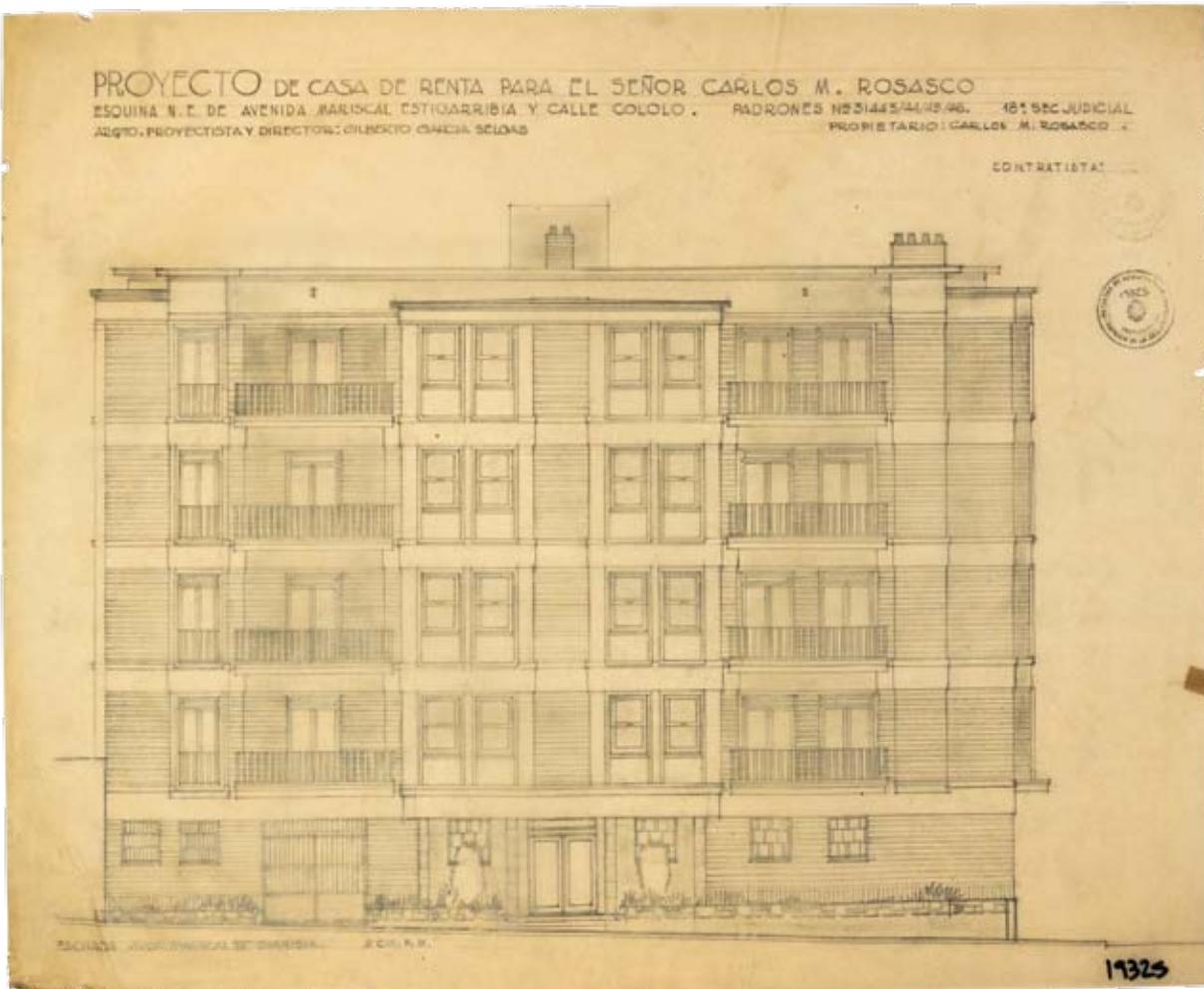
● COAUTORES:
Julio Duhalde
Gilberto García Selgas

COMITENTE:
Carlos S. Rosasco

CONSTRUCCIÓN:
1945-1947

UBICACIÓN:
Av. Mariscal
Estigarribia 858,
José H. Figueira 2357,
Montevideo

INVENTARIO IHA:
Pl. 19313 a 19344



01 -

1945

● COAUTORES:
Gilberto
García Selgas

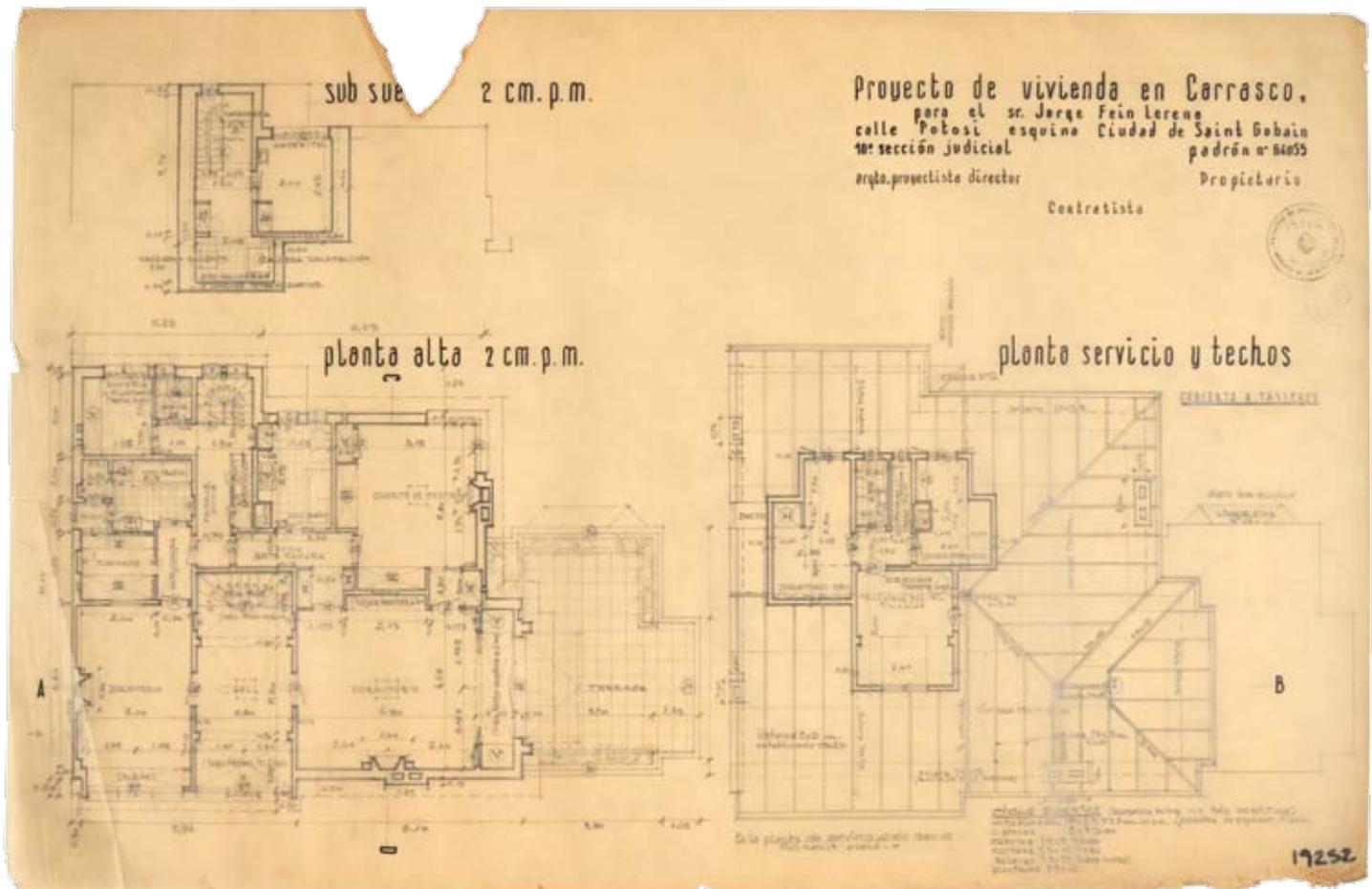
COMITENTE:
Jorge Fein
Lerena

CONSTRUCCIÓN:
Sin datos

UBICACIÓN:
Potosí 1615 esq. Saint
Gobain, Montevideo

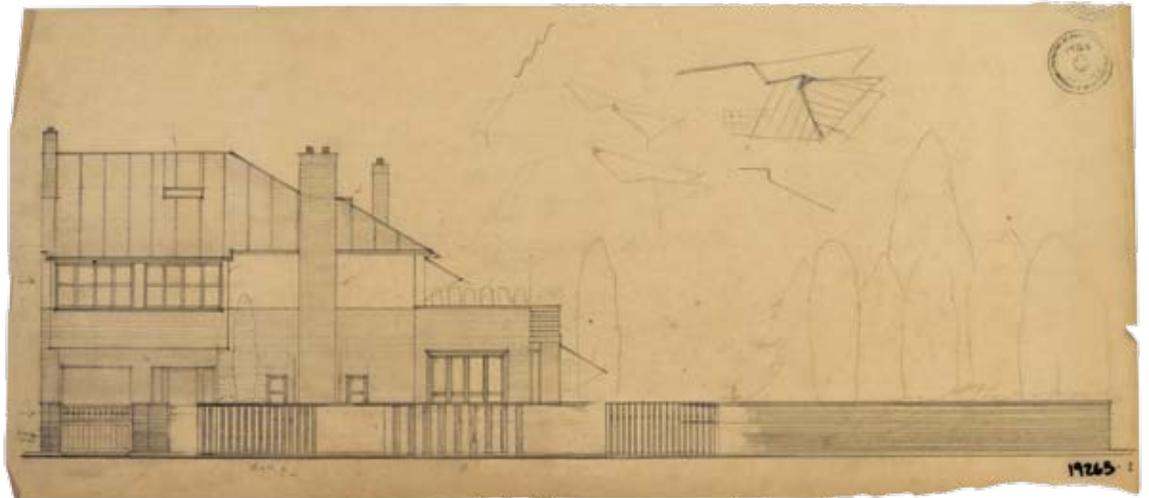
INVENTARIO IHA:
PI.19246 a 19271

Casa Fein Lerena

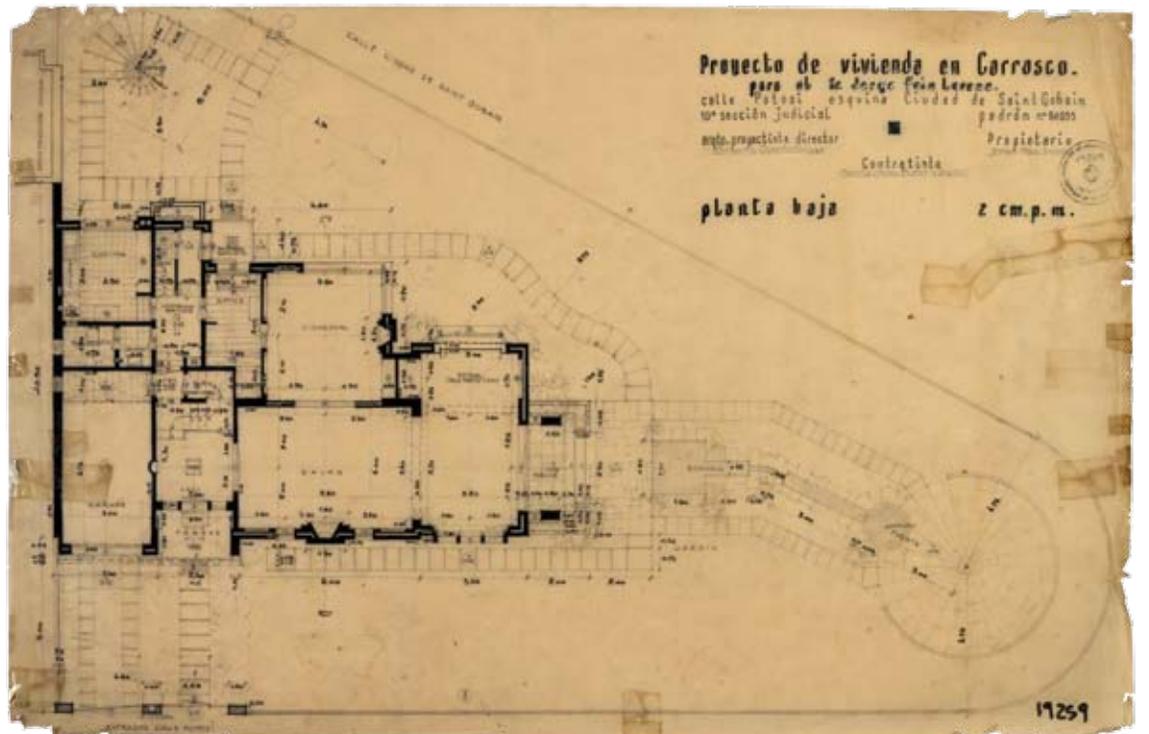


01-

02-



03-



01-
Planta de subsuelo, plata alta y de servicios, lápiz y tinta sobre papel, 75 x 48 cm.
IHA. Pl. 19252

02-
Fachada, lápiz sobre papel, 74 x 48cm. IHA. Pl. 19265

03-
Planta de albañilería, lápiz y tinta sobre papel 42 x 34 cm.
IHA. Pl. 19259



1950 — 1960



● OBRA:
Revista de la
Sociedad de
Arquitectos del
Uruguay, números
223, 224 y 225

FECHA DE PUBLICACIÓN:
Julio 1951 (223);
Julio 1952 (224);
Diciembre 1952 (225)

OBSERVACIONES:
Payssé es el
editor de dichos
números

Revista *Arquitectura*

Entre julio de 1951 y diciembre de 1952 Mario Payssé tuvo a su cargo la dirección de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos. En ese breve período editó tres números para los cuales diseñó las portadas y definió los contenidos. Si consideramos las cubiertas es posible señalar las diferencias con los números anterior y posterior. El número 222 de julio-agosto de 1950 fue el último dirigido por Juan Antonio Scasso, arquitecto director de la Oficina de Paseos Públicos del municipio de Montevideo. La tapa, en consonancia con los intereses de Scasso, mostraba únicamente una fotografía de los jardines del Parque Terra de Carrasco. Por su parte, el número 226 de agosto de 1953 presentaba vistas aéreas del barrio Reus y un anteproyecto de remodelación de la zona.

Las tres portadas diseñadas por Payssé se organizaron sobre una trama neoplástica y se basaron en composiciones de Piet Mondrian. La primera, correspondiente al número 223, tenía como centro una

fotografía de un punto luminoso en movimiento tomada por la fotógrafa Jeanne Mandello.¹ El retrato del rostro de la esposa de Payssé, una fotografía tomada por Frangella, presidía la composición de la tapa del número siguiente. Sobre la imagen se superpuso un trazado de *Le nombre D'or*, el muy difundido libro de estética de Matyla Ghyka.² En el rectángulo superior Payssé ubicó ejercicios de los estudiantes del curso de Dibujo y Estudio de las Formas que dictaba en Preparatorios de Arquitectura del Liceo Francés. Eran estudios de texturas, análisis de objetos en perspectiva y axonometrías, cuerpos tridimensionales, dibujos al natural de cuerpos geométricos. Si miramos bien, como dejado al descuido, hay un singular poliedro armónico, el dodecaedro estrellado de veinte puntas. En el rectángulo izquierdo Payssé ubicó una fotografía, también de Mandello, de una escultura realizada por Eduardo Díaz Yepes para la casa del arquitecto Eduardo Leborgne.

La cubierta del número 225 estaba dividida en secciones que contenían una estructura espacial de un estudiante del curso de Composición de Formas del taller de anteproyectos dirigido por Payssé, una foto de la maqueta de la confitería Americana de Vilamajó y otra de la imagen de una silla hecha por Eladio Dieste.

En estos tres números se incorporaron temas y referencias que no se incluían en los anteriores y que desaparecieron en los siguientes. Como modelo de la integración de las artes Payssé publicó los murales de Joaquín Torres García en el Hospital Saint Bois, los de Fonseca en el Hipódromo de Las Piedras, los de Jonio Montiel en la escuela Francia, los relieves de Pablo Serrano para el edificio de ANDA, los de Antonio Pena para ANCAP y la Facultad de Ingeniería, las esculturas de Edmundo Pratti para el cine Trocadero y varias de Eduardo Díaz Yepes. Intercaladas con las imágenes se presentaban citas de Mon-

1. Jeanne Mandello (Frankfurt, 1907-Barcelona, 2001) emigró inicialmente a Francia en 1934 y fue fotógrafa de modas para grandes revistas del ramo.

Hacia 1941 llegó a Montevideo, donde trabajó como cronista de reuniones sociales, colaborando regularmente en las páginas de

Mundo Uruguayo. Desarrolló su actividad independiente como artista enfrentada a la ciudad, la costa y el campo.

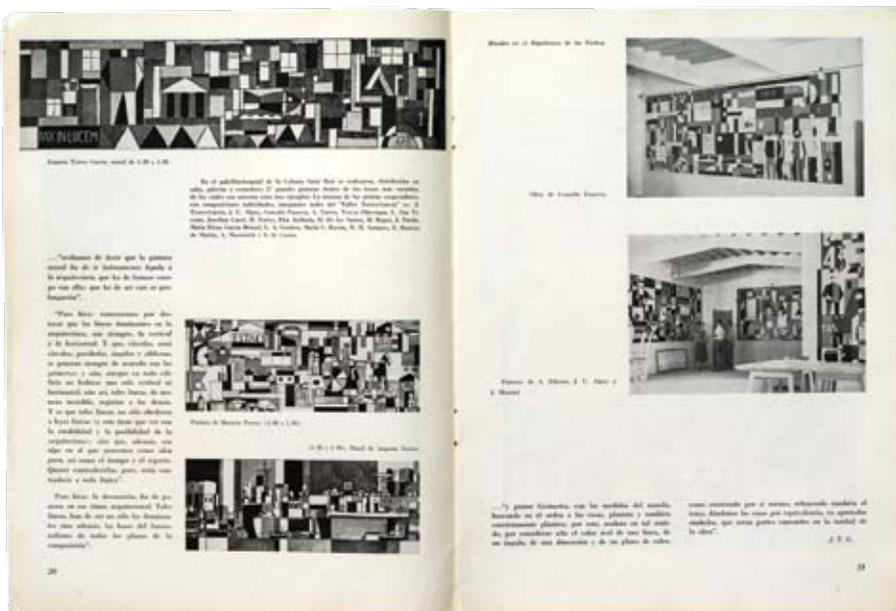
2. Ghyka, M. *Le nombre D'Or. Libro I, Les rythmes*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1935.



01 -



02 -



03 -

01 -
Páginas 18 y 19 de Arquitectura
n°223. IHA. Biblioteca.

02 -
Cubierta de Arquitectura n°223.
IHA. Biblioteca.

03 -
Páginas 20 y 21 de Arquitectura
n°223. IHA. Biblioteca.



drian, del benedictino Angelico Surchamp, medievalista francés especializado en arte romano, del también francés y miembro de la *Section d'Or*, André Lhote, del tipógrafo y escultor inglés Eric Gill, de los maestros del Bauhaus y por supuesto, de Torres García.³

En estas revistas Payssé explicitó su interés en *nv Nueva Visión*. En el número 225 incorporó dos artículos tomados del primer número de la revista argentina, publicado en Buenos Aires en diciembre de 1951.⁴ En las páginas 30 y 31 puede leerse “Pintura, escultura y arquitectura” del diseñador argentino César Jannello, y en las páginas 32 y 33, “Los nuevos mundos de la arquitectura estructural”, de Julio Pizzetti.

En *nv Nueva Visión* el texto de Jannello estaba acompañado de una fotografía del palacio del sultán Barmú del Alto Senegal, que aparecía como manifestación de la antigüedad del principio del revestimiento. El café Aubette de Van Doesburg de 1927, el *Salón de Música* de Kandinsky de 1931 y un interior japonés, se presentaban como ejemplo de la integración de las artes en la arquitectura. Payssé

ilustró el mismo texto en clave local, con un relieve de Díaz Yepes para un monumento funerario y la estructura para una silla realizada por uno de sus estudiantes.

El texto de Pizzetti en *nv Nueva Visión* sobre las bóvedas cáscara estaba acompañado de una imagen de las oficinas Johnson de Wright; en *Arquitectura* se ilustraba con unas maquetas de estructuras de hormigón, trabajos de los estudiantes Carlos Cortazzo y Mariano Arana.

La explícita referencia a la revista argentina resulta significativa ya que Payssé demostraba así su coincidencia con los intereses de los editores.⁵ El primer número comentaba la exposición de Max Bill en el Museo de Arte de San Pablo, en ese entonces dirigido por Pietro Bardi. La arquitectura de Antonio Bonet construida en Uruguay ocupaba un lugar destacado; también se incluía en este número un artículo de Tomás Maldonado “Actualidad y porvenir del arte concreto”, ilustrado con dos de sus obras y otras dos de los artistas Enio Iommi y Lidy Prati.⁶

En el mismo número, el artículo escrito por Ernesto N. Rogers sobre Max Bill afirmaba la voluntad de establecer la uni-



04-

3. Angelico Surchamp nació en 1924 en Francia. En 1951 fundó Éditions Zodiaque, revista especializada en historia del arte, pintura, escultura y arquitectura medieval. André Lhote (Burdeos, 5 de julio de 1885-París, 24 de enero de 1962) fue un pintor francés vinculado al cubismo y miembro

de la *Section d'Or*. Intentó adaptar el cubismo al clasicismo y sus obras denotan el más puro academicismo. En 1922 abrió una escuela para difundir su pensamiento estético, ejerciendo de influyente pedagogo. Su obra teórica tuvo mucho peso en las décadas centrales del siglo XX.

Arthur Eric Rowton Gill (Brighton, Sussex, 22 de febrero de 1882-Uxbridge, 17 de noviembre de 1940) fue un tipógrafo y escultor británico, mejor conocido por su aportación en el campo de la tipografía, ámbito en el que creó su famosa familia de tipos Gill Sans.

4. La revista *nv Nueva Visión*, dedicada al diseño, se editó en Buenos Aires entre 1951 y 1957. Estaba fuertemente vinculada al pensamiento de la Bauhaus, especialmente en el período de László Moholy-Nagy, recogía las propuestas de las vanguardias y buscaba la síntesis de las artes. Estaba dirigida por

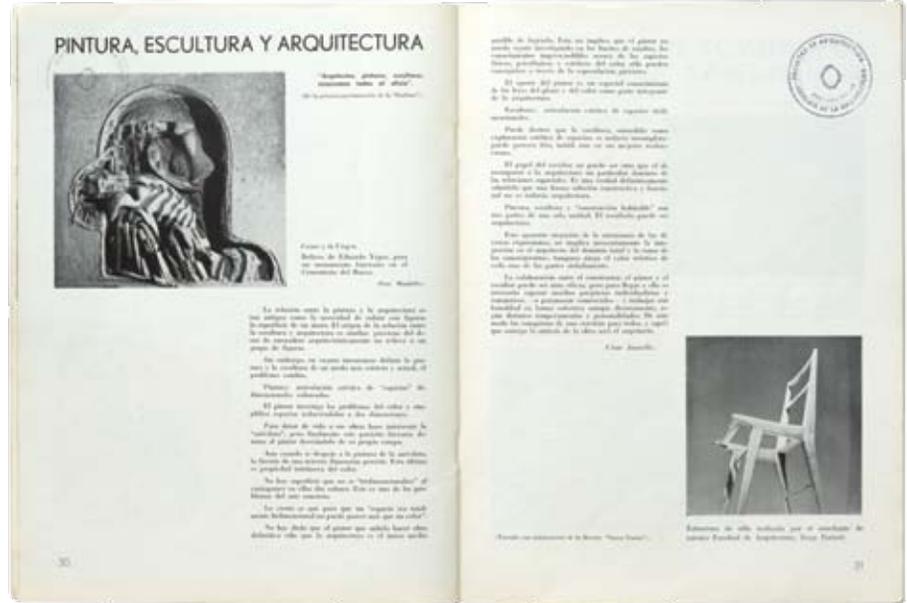
Tomás Maldonado; el arquitecto Carlos Méndez Mosquera fue su secretario editorial. Sobre los pormenores de la revista ver Deambrosis, F. *Nuevas Visiones*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2011.





dad de las artes plásticas. Rogers decía que su obra era “siempre reconocible por el severo control matemático de su fantasía, o mejor aún, por la integración de las partes en la totalidad según las leyes superiores de la armonía”. Sostenía que en sus formas se podían encontrar esquemas matemáticos, la sección áurea, la serie de Fibonacci, la ecuación de Moebius y relaciones entre las proporciones estáticas y estéticas.⁷

Además de manifestarse en sus obras, los intereses comunes de Payssé con los editores de *nv Nueva Visión* se evidencian en los libros que se conservaban en su biblioteca. En más de la mitad de los textos los temas tratados son la estética, las artes y el diseño, la escultura, la pintura y la arquitectura. Estos mismos temas aparecen en los textos que Payssé sugería como bibliografía de los cursos que impartía en la Facultad de Arquitectura.



07-

Mary Méndez

5. *nv Nueva Visión* llegaba a Montevideo a través de Hans Platschek, un pintor expresionista nacido en Berlín que estaba en la ciudad desde 1939 y mantenía estrechos vínculos con los artistas y los arquitectos locales.

6. Enio Iommi (Rosario, 20 de marzo de 1926). Realizó en 1945 sus primeras esculturas concretas y al año siguiente se convirtió en uno de los miembros fundadores de la Asociación Arte Concreto-Inventiva. En 1946 firmó el Manifiesto invencionista, junto a su hermano Claudio Girola, Lidy Prati, Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Alfredo Hlito, Oscar Núñez y Jorge Souza.

Lidy Prati (Resistencia, Chaco, 1921). En 1942 realizó su primera exposición en el Salón Peuser de Buenos Aires y es autora de las viñetas para el único número de la revista *Arturo* publicada en 1944. Integró la Asociación Arte Concreto-Inventiva y firmó el Manifiesto invencionista.

7. Rogers, E. "Unidad de Max Bill". En *nv Nueva Visión* n°1, Buenos Aires, diciembre de 1951.





08—



09—



10—

07—
 Páginas 30 y 31 de *Arquitectura* n°225. IHA. Bca.

08—
 Páginas 32 y 33 de *Arquitectura* n°225. IHA. Bca.

09—
 Cubierta de *Arquitectura* n°225. IHA. Bca.

10—
 Páginas 34 y 35 de *Arquitectura* n°225. IHA. Bca.

Seminario Arquidiocesano de Montevideo

El cardenal Antonio María Barbieri imaginó un edificio magnífico por su tamaño, con una capacidad para alojar seminaristas desproporcionada para un país pequeño y con escasas vocaciones religiosas. La construcción del Seminario Arquidiocesano expresó una gran confianza en el futuro de la Iglesia uruguaya y fue la expresión más acabada de la voluntad que la jerarquía católica tenía de manifestar su presencia en la cultura local.

Esta obra de Payssé es el resultado de un concurso a dos grados realizado por invitación a arquitectos católicos. En el programa, redactado por Barbieri y el arquitecto Horacio Terra Arocena, se solicitaba dar respuesta a las necesidades de una casa de formación del futuro clero parroquial, organizada en dos secciones independientes: el Seminario Menor de Montevideo para los alumnos de la arquidiócesis que cursarían estudios equivalentes a los liceales, y el Seminario Mayor Interdiocesano para los alumnos provenientes de las distintas jurisdicciones religiosas del Uruguay, que debían cursar estudios preuniversitarios y formación terciaria. Estos últimos estarían, además, divididos en dos grupos, los filósofos y los teólogos.

El conjunto se organiza en base a cinco patios que se conectan visualmente, tienen distintas funciones y están rodeados por galerías cubiertas. Ellos constituyen la esencia

del partido y, como afirmaba Payssé, brindan a la planta las “características propias del tema”, es decir, la imagen arquitectónica tradicional de la reclusión monacal. Quedan encerrados entre los cuerpos del edificio, que aseguran el control y la vigilancia tan importantes para el programa. Al mismo tiempo organizan vigorosamente la composición y definen una clara unidad volumétrica y espacial.

El eje central está definido por un primer patio sobre el frente del predio, un espacio público abierto en uno de sus lados mediante un pórtico de pilares metálicos. Lo sigue el claustro del hogar de profesores y luego otro más bajo que linda con la zona común del anfiteatro, gabinetes de física y química y el museo de historia natural. Hacia el este se ubica el patio doble del Seminario Mayor y del lado opuesto, el del Seminario Menor.

La jerarquía compositiva representa simbólicamente la relación con la divinidad de los rangos eclesiásticos y se asegura por la ubicación altimétrica de los cuatro centros. En la parte más alta del terreno se coloca la iglesia, el centro espiritual, luego el hogar de profesores, el centro de comando o de gobierno, seguido por el centro intelectual, la biblioteca. A los lados y algo más abajo se ubican las aulas y los dormitorios de ambos seminarios.

● COLABORADORES:
 Enrique Monestier
 Walter Chappe
 Eduardo Ros
 Guillermo Lussich
 Mariano Arana
 Perla Estable
 Sylvia Sierra
 Nora Sierra
 Dinorah Costas

MODALIDAD:
 Concurso por
 Invitación

COMITENTE:
 Arquidiócesis
 de Montevideo

CONSTRUCCIÓN:
 1952-1967

UBICACIÓN:
 R. 6 Km 22.500,
 Toledo, Canelones

INVENTARIO IHA:
 PI.18686 y
 19383 a 19485

El ladrillo, material sugerido en las bases, se usa exclusivamente como revestimiento y se aprovecha para incorporar las artes plásticas. La estructura portante se confía a la racional retícula de columnas y vigas de hormigón armado, siguiendo la experiencia iniciada por Vilamajó en la Facultad de Ingeniería. La incidencia de la arquitectura de Auguste Perret es visible especialmente en la iglesia, resuelta por medio de una serie de vigas porticadas y cubierta, como Notre-Dame du Raincy, con una delgada bóveda de hormigón. La sencilla y económica solución constructiva permite la formación de catorce entrepaños, en los que se debían ubicar los vitrales con las estaciones del *via crucis*.

El “carácter” monacal del edificio se ancla en el uso de analogías y en una comunicación de tipo simbólica. Si comparamos los anteproyectos presentados por Payssé al primer y segundo grado vemos que los elementos más relevantes que se ocultan en el proyecto ganador de la segunda fase son bien visibles en el que presentó en la primera. La singularidad de la forma y hasta la posible arbitrariedad de los ángulos desaparecen al confrontarlas con la planta de la plaza de San Marcos de Venecia. Las proporciones generales de ambos conjuntos son idénticas y hasta la serie de pilares de la galería que rodea el claustro del Seminario Menor parece haber sido diseñada

01-
Vista frontal del conjunto.
Fotografía tomada por Julius
Shulman en 1967 perteneciente
al archivo familiar de Marcelo
Payssé



01-

02-
A la derecha, vistas del
Seminario desde Toledo Chico.
Libreta perteneciente al archivo
familiar de Jorge Aramendia.

02-





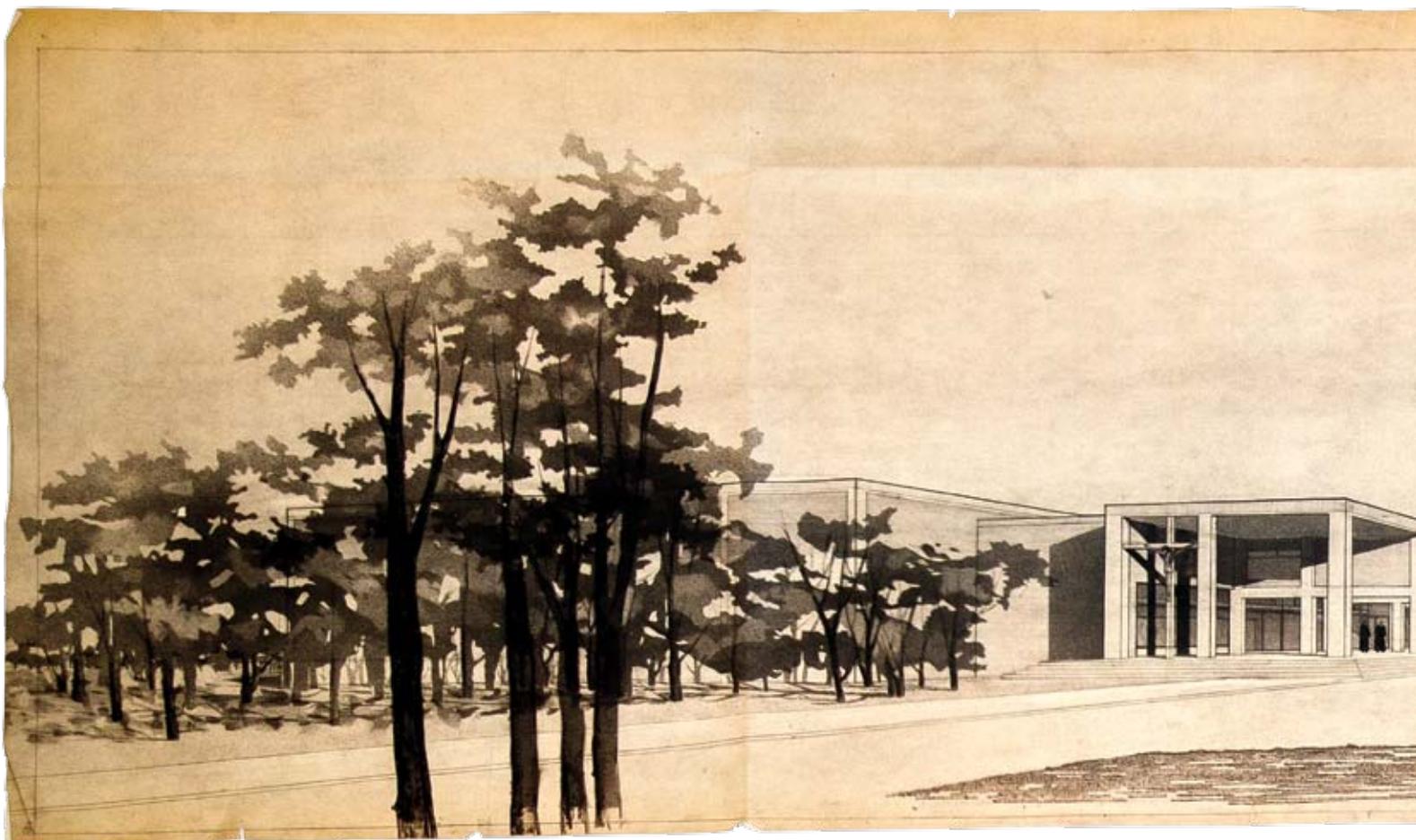
tomando una de cada dos columnas del plano de la base. Crujías y corredores coinciden completamente e incluso el tamaño de las aulas parece establecerse sobre tres módulos del conjunto veneciano.

El conjunto de San Marcos guardaba secretos conocidos, analizados y ampliamente difundidos entre los arquitectos de la mitad del siglo XX. Era considerado expresión de armonía, proporción y belleza, síntesis material de las culturas de Oriente y Occidente y expresión del trabajo colectivo. Era, además, uno de los modelos convalidados de urbanidad y de vida cívica.

Los croquis que Payssé realiza hacia 1958 manifiestan la importancia que le concedía a la imagen urbana de la agrupación. Desde una vista lejana la torre del campanario se eleva sobre los volúmenes de ladrillo y así el conjunto brinda la apariencia de un pequeño pero compacto núcleo poblado, en armonía con la impresión de “ciudad levítica” que Barbieri deseaba otorgar al Seminario.

Pero a pesar del uso de estas estrategias comunicativas, parece que Payssé dudaba de la elocuencia del edificio y no confiaba en el lenguaje de la forma abstracta. En este sentido, la incorporación del arte plástico

quizá pueda entenderse como una primera claudicación, una aceptación tácita de la incapacidad comunicativa de la arquitectura moderna. Payssé reservó 1600 m² para frescos y mosaicos y a partir de 1960 apeló de manera directa a la palabra en las superficies donde se fueron incorporando las composiciones en ladrillo. En el campanario o Torre de los Profetas, el escultor Gonzalo Fonseca realizó un diseño constructivista en la zona inferior de la estructura mientras que en la zona superior fue el propio Payssé, con la colaboración de Sylvia y Nora Sierra, quien realizó un mural con los nombres de los patriarcas.





03-



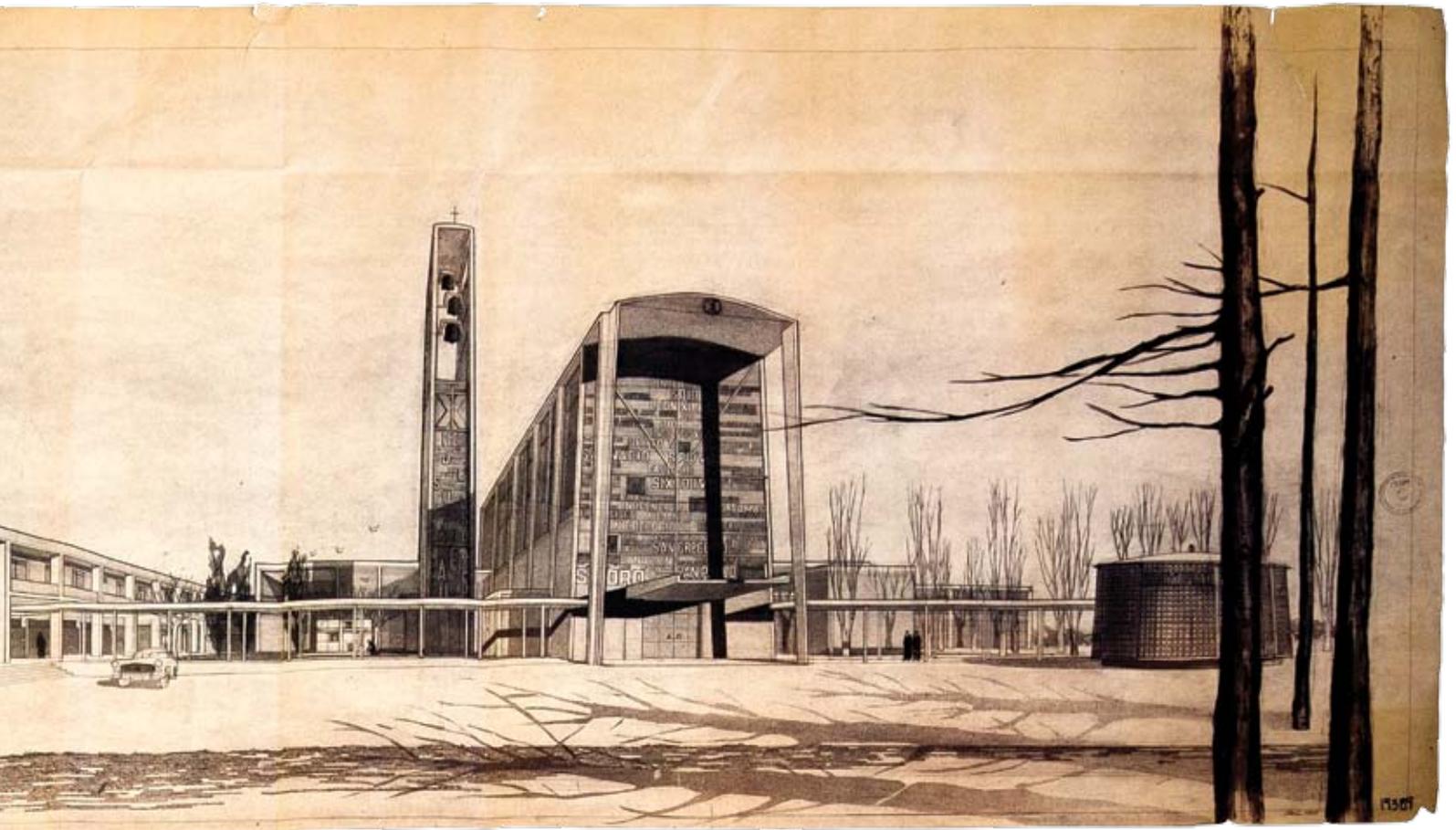
04-

03-
Vista del claustro del Seminario Mayor y la Fuente de los Teólogos. Fotografía tomada por Julius Shulman en 1967 perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé

04-
El cardenal Barbieri en la bendición de las obras del Seminario. Fotografía perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

05-
Vista frontal del conjunto, tinta sobre calco, 256x81 cm. IHA. Pl. 19389

05-





La fuente del patio de profesores fue proyectada por Payssé como un pequeño muro de proporciones áureas, dividido en sectores también áureos en los que se leía la conocida oración atribuida a San Francisco de Asís. Con las mismas relaciones definió en 1958 la Fuente de los Teólogos para el patio del Seminario Mayor y sobre las paredes que cerraban el patio del Seminario Menor se incorporaron seis murales con las frases del padrenuestro.

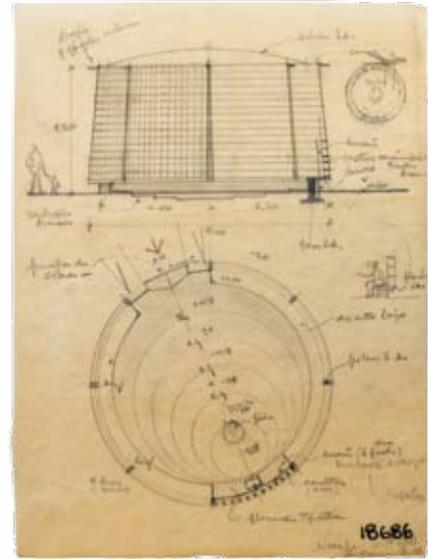
A fines de 1961 se comenzó a ejecutar el bautisterio, que no había sido incluido en el proyecto inicial. El volumen de ladrillo de forma tronco-cónica, de 9 metros de diámetro en la base y 7,5 en la cubierta, tenía 4,5 metros de alto y se construyó en el lugar señalado por Payssé, sobre el lado derecho e independiente de la iglesia. Su forma y ubicación fueron la expresión del conocimiento de las nuevas recomendaciones litúrgicas y a través de aquella se exploraba el simbolismo del rito iniciático.

El bautisterio se cubrió con una cúpula; el interior se definió mediante seis gradas que descendían en total 48 centímetros hacia la pila bautismal ubicada en el lado opuesto al acceso, en referencia simbólica al antiguo ritual acuático de inmersión. Un asiento bajo se adosaba al muro doble, calado por cerámicas huecas y terminado por vidrios de colores que filtraban la luz como una cristalera. El muro estaba compuesto por seis pilones de hormigón que definían en el exterior siete paños ciegos donde se colocaron en ladrillo, otra vez, palabras alusivas a los siete sacramentos. Este edificio no se terminó, nunca fue utilizado y se demolió hacia 1970.

El diseño que culminaría con la ornamentación de la fachada de la iglesia, sobre el pórtico de la entrada, tuvo variantes importantes entre 1952 y 1962 y las diferentes versiones quedaron expuestas en los dibujos que se conservan. La propuesta realizada para el primer grado del concurso obedecía a los motivos convencionales de la arquitectura religiosa más tradicional. La fachada está dividida en tres zonas, en la parte inferior se puede ver una especie de celosía sobre el pórtico del acceso, seguida de un paño ciego con esculturas en bajorrelieve y más arriba un vitral con lo que parece una imagen del Cristo Pantocrátor. Unos elementos salientes en el alero recuerdan vagamente las obras de Vilamajó.

En el proyecto del segundo grado la superficie vidriada aumentó tomando toda la banda superior y determinando una línea continua de vitrales con las paredes laterales. En la vidriera se representa la imagen de María Reina con el niño en brazos, ambos rodeados por un coro de ángeles, de evidentes referencias bizantinas. Entre los pilares de la entrada quedan tres paños ciegos en los que se observa nuevamente el Pantocrátor, con una expresión muy similar a los relieves que Antonio Pena realizó para la Facultad de Ingeniería.

En 1962 el diseño de la fachada seguía sin definirse y fue entonces que el jesuita Juan Alberto Sancho hizo una propuesta que constaba de una inscripción laudatoria en latín que seguía el sistema compositivo de los otros elementos escultóricos, y en la que indicaba, además, el tamaño previsto para las letras. La leyenda tenía la intención de recordar en la piedra las fechas de inicio y culminación del edificio, además del



06-

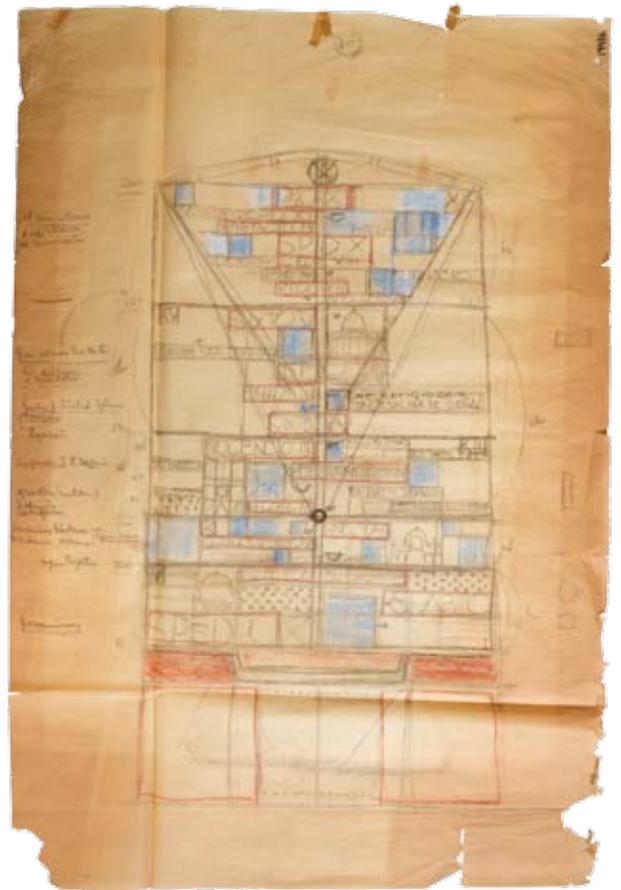


06—
Planta y alzado del bautisterio,
lápiz sobre papel, 30 x 40 cm.
IHA. Pl. 18686

07—
Estudio de proporciones y
ubicación de leyendas en la
Fuente de los Teólogos del
Seminario Mayor, lápiz y lápiz
color sobre papel, 93 x 42 cm.
IHA. Pl. 19470

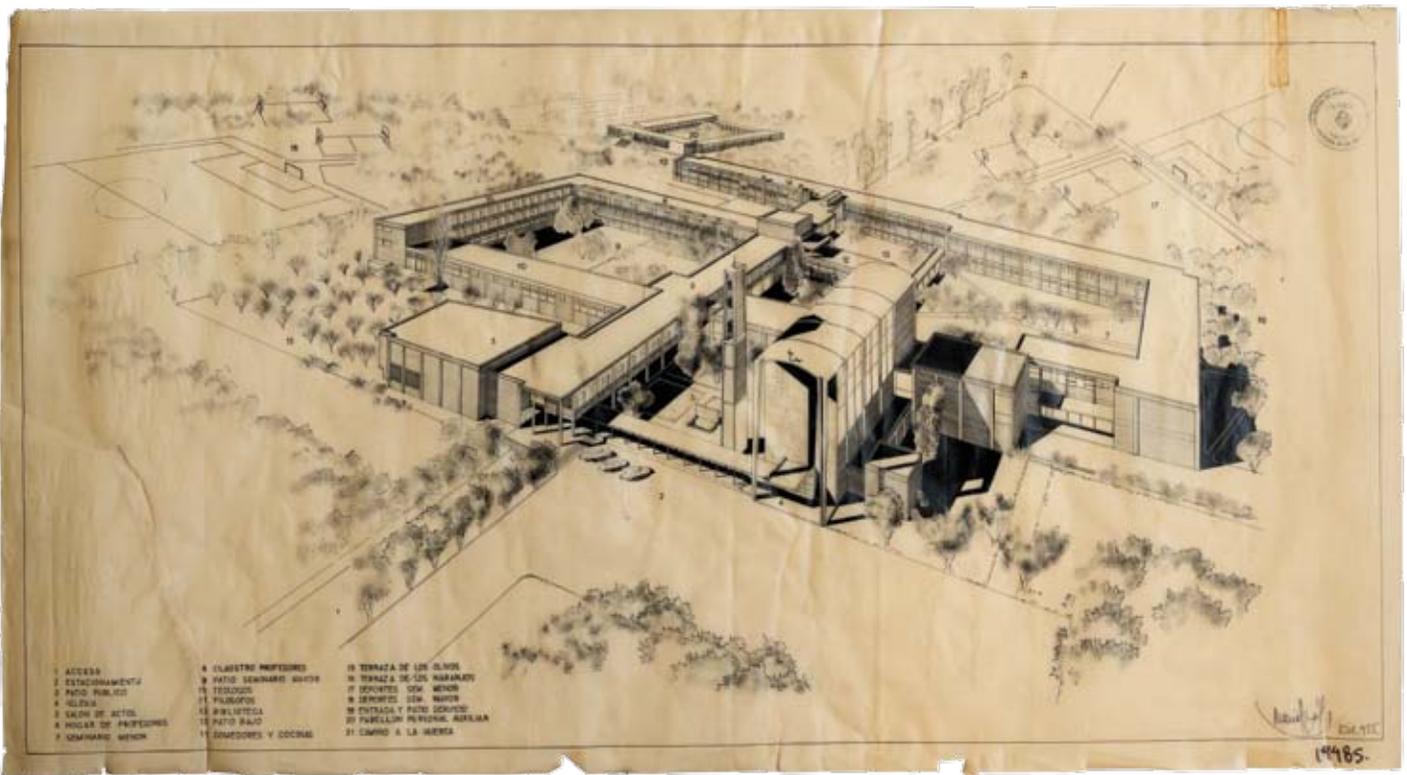
08—
Estudio de proporciones y
ubicación de leyendas en la
fachada del templo, lápiz y lápiz
color sobre papel, 117 x 80 cm.
IHA. Pl. 19476

09—
Perspectiva del conjunto, tinta
sobre calco, 94 x 50 cm. IHA.
Pl. 19485



07—

08—



09—



tiempo histórico de los dos pontificados que se sucedieron, el del papa Pío XII, en cuyo mandato se colocó la primera piedra, y el papa Juan XXIII, bajo cuyo pontificado se terminó el edificio, y, luego, al autor moral del seminario, el cardenal Antonio María.

Esta composición era excesivamente convencional y no podía conformar al arquitecto que, sin embargo, incorporó los nombres de los papas a su nuevo plan. En una carta que no está fechada, Payssé propuso a las autoridades eclesiales otra disposición. Se trataba de un enorme mural de ladrillo de 15 metros de alto por 9 de ancho que, con la elocuencia incuestionable de la palabra, utilizando nombres y símbolos, sintetizaría la historia de la Iglesia de manera similar a lo que ya se había hecho en el campanario.

Payssé propuso entonces dividir la superficie horizontalmente en cuatro grandes rectángulos que representarían cuatro etapas de cinco siglos cada una, ordenados cronológicamente desde abajo hacia arriba, de modo inverso al orden utilizado en el campanario. La división de estas zonas no debía ser idéntica, sino que estas se definirían en razones armónicas según la Divina Proporción.

En el eje vertical, el tramo central sería la columna vertebral del mural y estaría formado por los nombres de los papas más importantes de cada una de las etapas. Como complemento de los nombres de los pontífices debían ir los de los religiosos colaboradores de la Iglesia

y, entre ellos, como huecos en claroscuro, los grandes problemas de cada época hasta los cuatro que habían sido enunciados por Pío XII. Estos tres grupos diferentes se completarían con símbolos o dibujos esquemáticos de los principales centros de la cristiandad; a modo de ejemplo, Payssé proponía incluir los conjuntos de San Marcos, Notre-Dame y San Pedro. Básicamente, este fue el esquema adoptado y sobre la base de las etapas históricas divididas proporcionalmente se definieron las líneas esquemáticas de un enorme crismón. De la propuesta inicial se eliminan los elementos negativos y las herejías, se mantiene la columna central con los nombres de los papas y a ambos lados se colocan los de los mártires, padres fundadores, doctores y colaboradores en la misión de la Iglesia.

En la zona superior la historia eclesial se traslada a Uruguay y aparecen los nombres locales: Vera, Soler y Barbieri. Los otros cuatro nombres se refieren al universo católico de Mario Payssé: el francés Abbé Pierre, capuchino fundador de los Traperos de Emaús, el jesuita italiano Ricardo Lombardi, fundador del Movimiento por un Mundo Mejor y precursor del Concilio, el jesuita y filósofo Antonio Castro y el pasionista Pedro Richards, fundador del Movimiento Familiar Cristiano, al que pertenecía el arquitecto.

En el interior, en cambio, domina la abstracción más completa. En la cara interior de la fachada el escultor Horacio Torres

realiza un mural constructivista con ladrillos redondeados a modo de órgano monumental que se vincula con la fachada exterior mediante unos huecos cerrados por vidrios de colores. La imagen sobre el lado izquierdo del altar representa un pez con las letras alfa y omega en su interior, símbolo de Cristo pero también figura típica del repertorio torresgarciano. Sobre la derecha, un triángulo equilátero, con el ojo de Dios en la zona superior, y debajo tres elementos, la cruz, la paloma y la palma extendida, símbolos de la Trinidad. No se conservaron los diseños que seguramente debieron componerse para el fondo de la nave.

El exterior de la iglesia fue diseñado por Payssé y definido por palabras; el interior, abstracto, pensado por Horacio Torres. Cómo no imaginar que esta dualidad era la manifestación material de las discusiones acerca del lenguaje que mantuvieron el arquitecto y el artista y que seguramente surgieron con motivo del diseño de los vitrales. En el archivo de Payssé se conservaron algunos de los bocetos del arquitecto relativos a las figuras y signos que debían incluirse en ellos. En una disposición tripartita, la zona intermedia se destinaría a las estaciones del camino del calvario, la superior a temas divinos, sagrados o cósmicos, y la inferior a temas profanos, al mundo creado.

Los diseños del artista, en cambio, se organizaban sobre una estructura constructivista y tenían símbolos enigmáticos, escasamente comprensibles. El artista de-





10-

10-
Vista lateral del templo y el
bautisterio. Fotografía tomada
por Julius Shulman en 1967
perteneciente al archivo familiar
de Marcelo Payssé.



finió veintidós vitrales de 9 x 3,6 metros; los catorce del vía crucis se ubicarían entre los pilares de la nave de la iglesia, dos se ubicarían en el coro del Seminario Menor, tres en el coro del Mayor y otros tres en las dos capillas laterales. Los vidrios para la protección de estos vitrales fueron presupuestados en agosto de 1963 por Vidrierías Unidas a través de la empresa de García Otero, Butler y Zaffaroni. Se terminó la herrería y la estructura, pero los vitrales no llegaron a completarse.

La piedra fundamental del Seminario se colocó el 5 octubre de 1952. En el verano de 1954 se inició la construcción de los 16 000 m² de locales cubiertos y de los 10 000 m² de patios. El 28 de mayo de 1955 estaba casi terminado el hormigón y en un acto solemne que contó con la presencia de Barbieri y otros miembros de la jerarquía católica, se realizó la bendición del edificio. En 1958 este se habilitó parcialmente. La iglesia tenía definida su estructura pero estaba aún sin terminar, no se había completado el salón de actos ni el hogar de las hermanas. Las obras se paralizaron hasta 1960, cuando se contrató a la empresa de García Otero, Butler y Zaffaroni para la continuación de los trabajos.

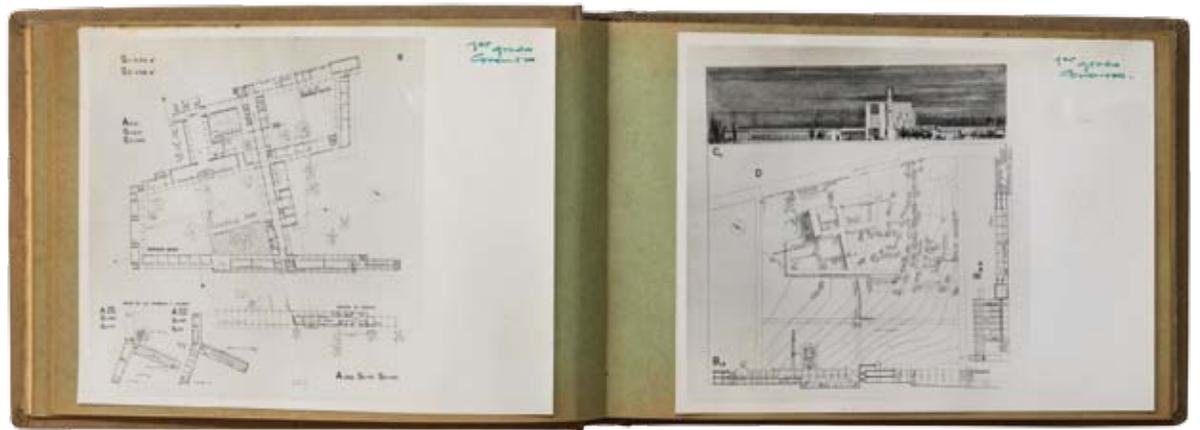
En el año 1963 se habilitaron los nuevos dormitorios del pabellón de las hermanas pero las obras quedaron paralizadas nuevamente por falta de recursos. En 1965 se realizaron la primera parte de tres aulas, la dirección de la escolita en el pabellón independiente, y se habilitó precariamen-

te la iglesia, que nunca fue terminada. En 1966 las obras se detuvieron definitivamente por falta de fondos, en 1967 se abandonó el edificio y en 1969 el conjunto fue adquirido por el Ministerio de Defensa para alojar a la Escuela del Ejército, función que cumple actualmente.

Debido al nuevo uso del edificio se realizaron intervenciones y destrucciones de importancia, se demolió el bautisterio y en la iglesia se colocó un entrepiso de hormigón armado a unos 4 metros del nivel del suelo, por lo que el espacio basilical de la nave no puede percibirse. Se destruyeron todos los elementos escultóricos que la obra integraba, el mural del campanario se picó y fue retirado completamente; lo mismo ocurrió con las leyendas del Seminario Menor y las de las fuentes. Mejor suerte corrió la fachada de la iglesia, ya que los rejillones con los que se cubrió pudieron ser removidos cuando el Seminario fue declarado Monumento Histórico Nacional por la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación, en el año 2005.

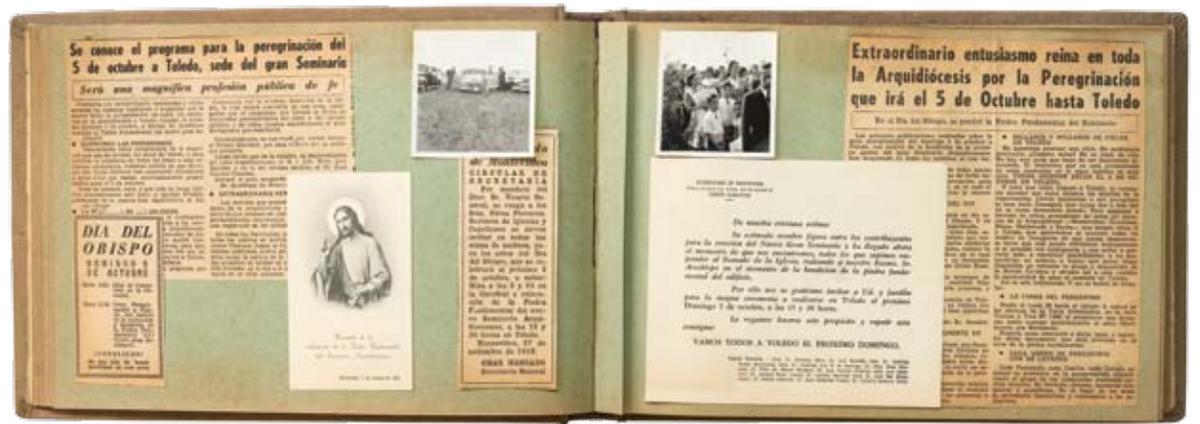
Mary Méndez





11-

12-



13-



11-
Planta baja, planta de techos y fachada. Fotografías de planchas presentadas al primer grado del concurso. Cuaderno SAM perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

12-
Recortes de prensa. Cuaderno SAM perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé

13-
Planta baja, fachada lateral y cortes. Fotografías de planchas presentadas al segundo grado del concurso. Cuaderno SAM perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.



Casa Payssé Reyes

La casa que Payssé proyectó para su familia fue el manifiesto acabado de una teoría arquitectónica, la aplicación de los cinco principios que enseñaba a sus estudiantes en la Facultad de Arquitectura.¹ Una breve descripción del edificio permite reconocerlos y explica, al mismo tiempo, los motivos por los cuales el arquitecto la consideraba su obra más acabada.

Se accede desde la calle Santander por una puerta contigua a la cochera, casi escondida por la vegetación, y se llega a un espacio cubierto de doble altura al que se vuelcan todos los ambientes interiores organizados en tres niveles. Concebido como un ámbito de naturaleza controlada, ese espacio se abre hacia el jardín cercado y está articulado por espacios intermedios, cubiertos por mecanismos móviles que ofrecen múltiples posibilidades de sombra y asoleamiento. Si bien lo construido se diferencia claramente del jardín natural, adquiere los colores, la luz y el sonido que corresponden a los cambiantes estados del clima local, atemperados por los dispositivos de control ambiental. Buscando una integración completa de las artes con la

arquitectura, Payssé preparó el muro sur para recibir una obra de Uruguay Alpy, un fresco dedicado a las cuatro estaciones. Los sonidos de agua provienen de una fuente en ladrillo y tejuela realizada por el escultor Francisco Matto Vilaró.

Al entrar a la casa, el reducido espacio del vestíbulo enfrentado a la escalera se expande hacia el norte, hacia el comedor, completamente abierto sobre una jardinera contenida entre dos vidrios. La visión del exterior continúa hacia un patio cerrado por un muro, adelantado sobre la línea de la fachada suroeste, que debía llegar al límite del predio. En ese patio cuadrado, proyectado con un cerco que lo limitaba, Payssé colocó una especie de tótem tribal, una escultura abstracta realizada en ladrillo y tejuela de 2,26 metros de altura, la altura del Modulor de Le Corbusier.

Desde el comedor, el espacio interior fluye hacia el estar, descendido 40 centímetros, que comunica directamente con el jardín frontal a través de una ventana de piso a techo, y es detenido finalmente por el remanso que alberga el hogar. Las

aberturas se ocultan en los muros dobles, de manera que el interior puede convertirse en un nuevo exterior cubierto, sin obstáculos a nivel de suelo. En la pared que se enfrenta al jardín se colocó un tapiz constructivo en lana realizado por Elsa Andrada de Torres sobre un boceto de Augusto Torres.

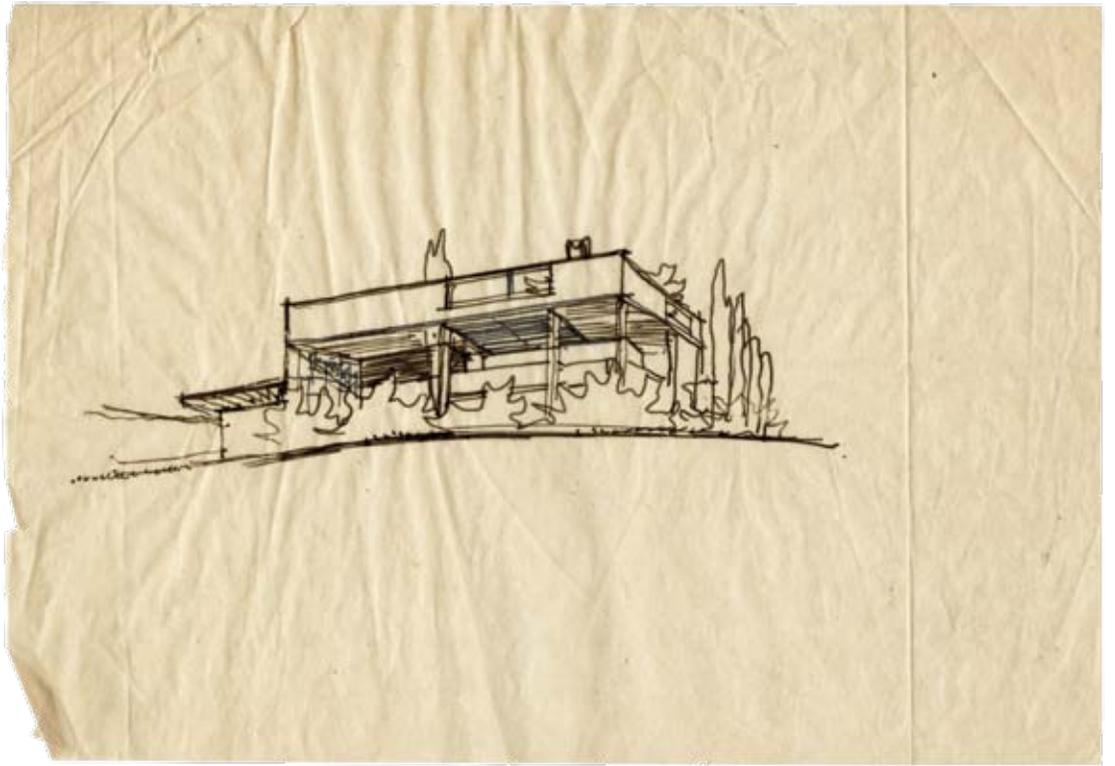
En el piso superior se dispusieron cuatro dormitorios. Tres de ellos se abren a una terraza contenida en el doble nivel exterior, conectada a su vez con un angosto espacio de estar, limitado por vidrios. Inicialmente, el tercer piso albergaba las habitaciones de servicio y el estudio del arquitecto; luego se modificó para incluir un pequeño dormitorio, sacrificando la terraza para no disminuir excesivamente el área de trabajo. El gabinete se colorea mediante la luz filtrada por un pequeño vitral constructivista que Augusto Torres realizó en tonos primarios y da paso a la azotea jardín limitada por muros de 1,20 metros de altura. En la terraza, sobre el muro norte se ubicó el mosaico veneciano ejecutado por Edwin Studer, dedicado a las seis edades de la arquitectura.

1. Payssé estableció como principios la definición de espacios intermedios, abiertos y cubiertos que permitieran usar el exterior en caso de lluvia o excesivo calor, la relación del 20 % entre la suma de las aberturas y el total de las

fachadas, el respeto a la vez constructivo y expresivo de los materiales de construcción, el control formal, consecuencia de la aplicación de relaciones espaciales armónicas, y la integración de las artes.



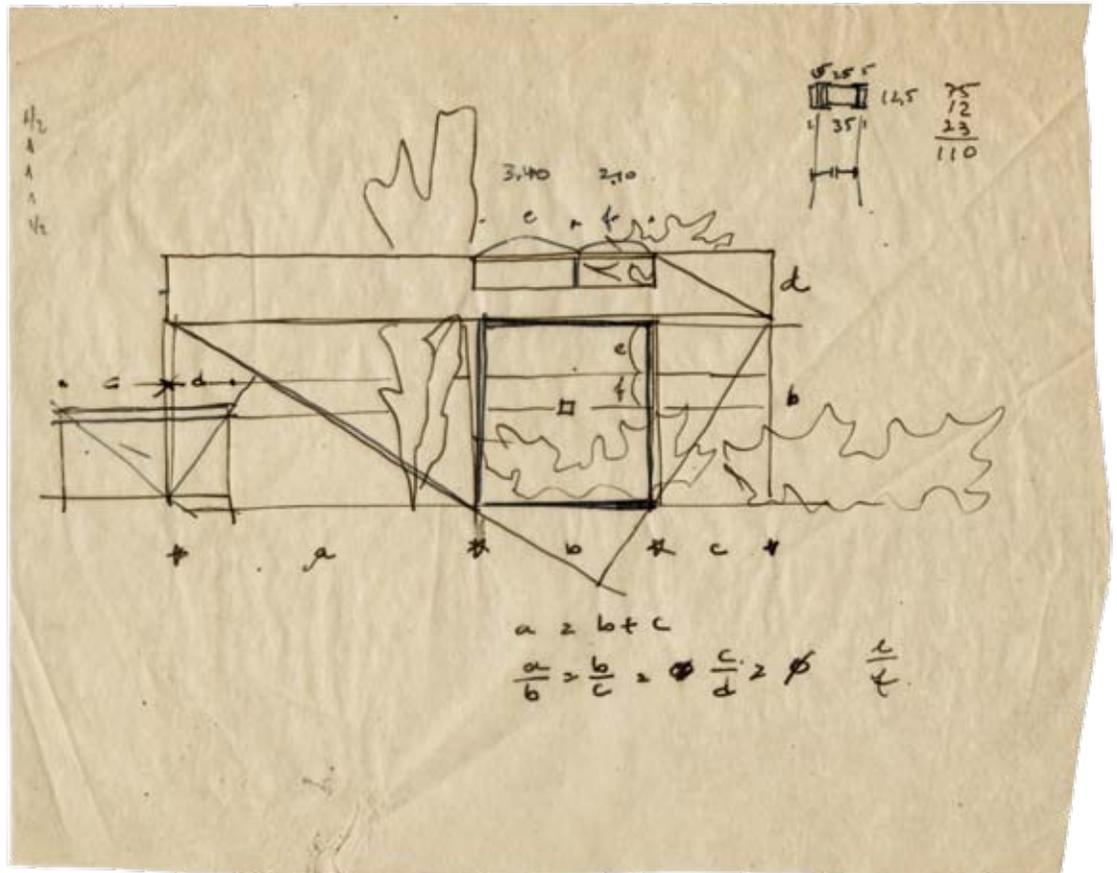
01-



01-
Croquis, lápiz sobre papel.
Pertenciente al archivo familiar
de Marcelo Payssé.

02-
Estudios de relaciones
armónicas para la fachada, lápiz
sobre papel. Pertenciente al
archivo familiar de Marcelo
Payssé.

02-





03-



04-





05-

03-
Corte transversal donde aparece graficado el fresco de Alpuy y la fuente de Matto, tinta sobre calco, 79 x 61 cm. IHA. Pl. 19578

04-
Corte longitudinal donde aparece graficado el tapiz de A. Torres, tinta sobre calco, 74 x 39 cm. IHA. Pl. 19574

05-
La casa vista desde el norte, desde la plaza. Fotografía perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

06-
El patio frontal visto desde el norte. Fotografía tomada por Julius Shulman en 1967 perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé

06-





Las aberturas alcanzan el 20 % de la superficie de los muros de fachada y la obra manifiesta el respeto a la vez constructivo y expresivo de los materiales de construcción. Hormigón, revoque blanco, ladrillo visto y acero conforman el repertorio plástico del edificio.

Las proporciones de la planta fueron establecidas considerando las necesidades del programa, pero la fachada es el resultado de la aplicación de relaciones armónicas. Así, los 18,42 metros se dividen al medio por un pilar de hormigón, para volver a dividirse según el número áureo. La dimensión que se obtiene es 5,49 metros, medida que determina la altura de la cubierta del jardín. Las sucesivas divisiones armónicas ordenan también la altura del antepecho de la terraza del segundo nivel, la disposición de llenos, de vacíos y la ubicación de puertas y ventanas.

En diciembre de 1959 la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos, publicó un número especial dedicado a la obra de Payssé.² Hay que considerar que en ese año el Seminario Arquidiocesano estaba en una etapa temprana de su construcción y que aún no se habían realizado otras obras de importancia de Payssé. De todas formas, es significativo que se haya elegido para ilustrar la tapa una fotografía de la casa de Carrasco y que la obra ocupe el espacio central de la revista y se presente mediante imágenes a color.

El contenido del número importa especialmente ya que Payssé envió ejemplares a reconocidos historiadores de Europa y Estados Unidos; fue así como dio a conocer su obra fuera de Uruguay. En 1961 envió la revista a Paul Damaz, que estaba preparando su libro *Art in Latin American*

Architecture, a Bruno Zevi, en ese entonces director de la revista *Cronache e storia*, y a Ellen Marsh, que preparaba la exposición itinerante *The twentieth century house* desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La recepción positiva de del número por parte de estos críticos y sus halagadoras opiniones sobre la casa están plasmadas en las cartas conservadas en el archivo privado del arquitecto, al igual que las observaciones sobre la mala calidad de las fotografías enviadas por Payssé, que no permitían incluirlas en los trabajos de los críticos.

Mejor suerte corrió en la región. Plantas, cortes y varias fotografías de la casa fueron publicadas por el argentino Carlos Méndez Mosquera en el número 3 de la revista *Summa*, en 1964.³ Los comentarios señalaban que se trataba de una de las mejores realizaciones de su género construidas en los

07—



07—
Vista de las terrazas sobre el patio frontal. Fotografía perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

08—
El patio frontal visto desde el sur. Fotografía tomada por Julius Shulman en 1967 perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé

2. *Arquitectura* n° 236, número especial, Montevideo, diciembre de 1959. El número fue realizado a exclusivo cargo de Payssé (Boletín SAU n° 175, mayo de 1960, p. 22).

3. *Summa* n°3, Buenos Aires, junio de 1964.





08-



09-



10-





últimos años en el Río de la Plata. Para ese entonces la vegetación que rodeaba la casa se había desarrollado exuberantemente y las enredaderas ya habían tomado gran parte de la superficie de los muros.

En 1969 Francisco Bullrich publicó *Nuevos caminos de la Arquitectura Latinoamericana*, un libro que presentó un panorama de la arquitectura moderna del subcontinente, fuertemente marcado por las ideas de Nikolaus Pevsner.⁴ En las secciones se agruparon las distintas experiencias en relación con ciertos temas comunes, como las utopías, la arquitectura monumental y la arquitectura de ciudad. La casa de Carrasco y el Banco República de Punta del Este fueron integra-

dos al capítulo “Arquitectura monumental” a continuación del Urinario Municipal de Nelson Bayardo. Bullrich afirmaba, aunque sin explicarlo, que las obras de Payssé podían ser analizadas como resultado de la conjunción de la influencia de Le Corbusier, de Julio Vilamajó y de Joaquín Torres García.

Arquitectura latinoamericana 1930-1970 fue escrito por Bullrich casi al mismo tiempo que el libro anterior pero tuvo mucho mayor impacto internacional.⁵ El texto se concentraba en la arquitectura de siete países, lo que le trajo inconvenientes nada menores, como la definición de genealogías y la preponderancia de las categorías con las cuales analizaba las obras.

La casa de Mario Payssé Reyes continuaba la serie iniciada con Julio Vilamajó, seguida por Eladio Dieste y cerrada por Nelson Bayardo. La serie, heterogénea desde el punto de vista tecnológico, de los materiales utilizados, las formas y las referencias internacionales, adquiere una lógica interna en cuanto al abordaje espacial, elimina las diferencias individuales y expone la preponderancia de la categoría, que presidía, entre otros, los conocidos textos de Sigfried Giedion.

Mary Méndez

13 —



4. Bullrich, F. *Nuevos caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.

5. Bullrich, F. *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

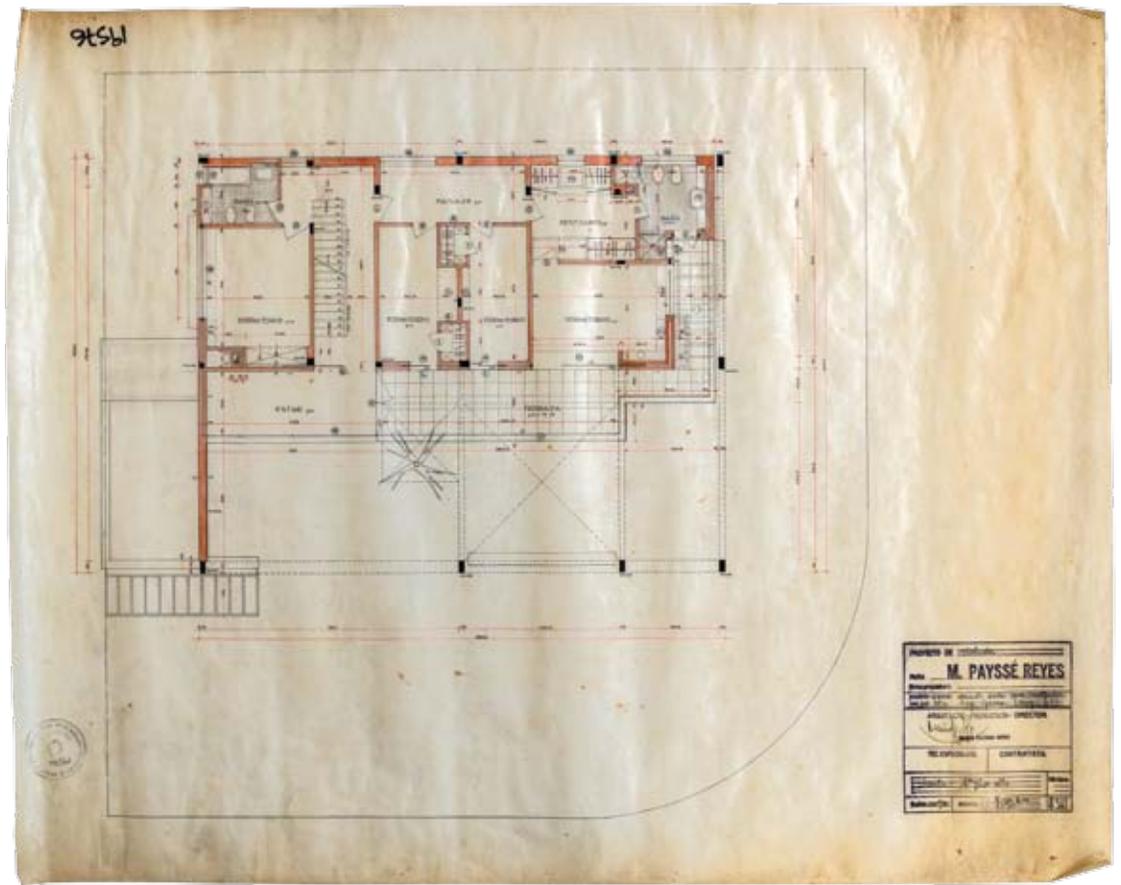


14 -

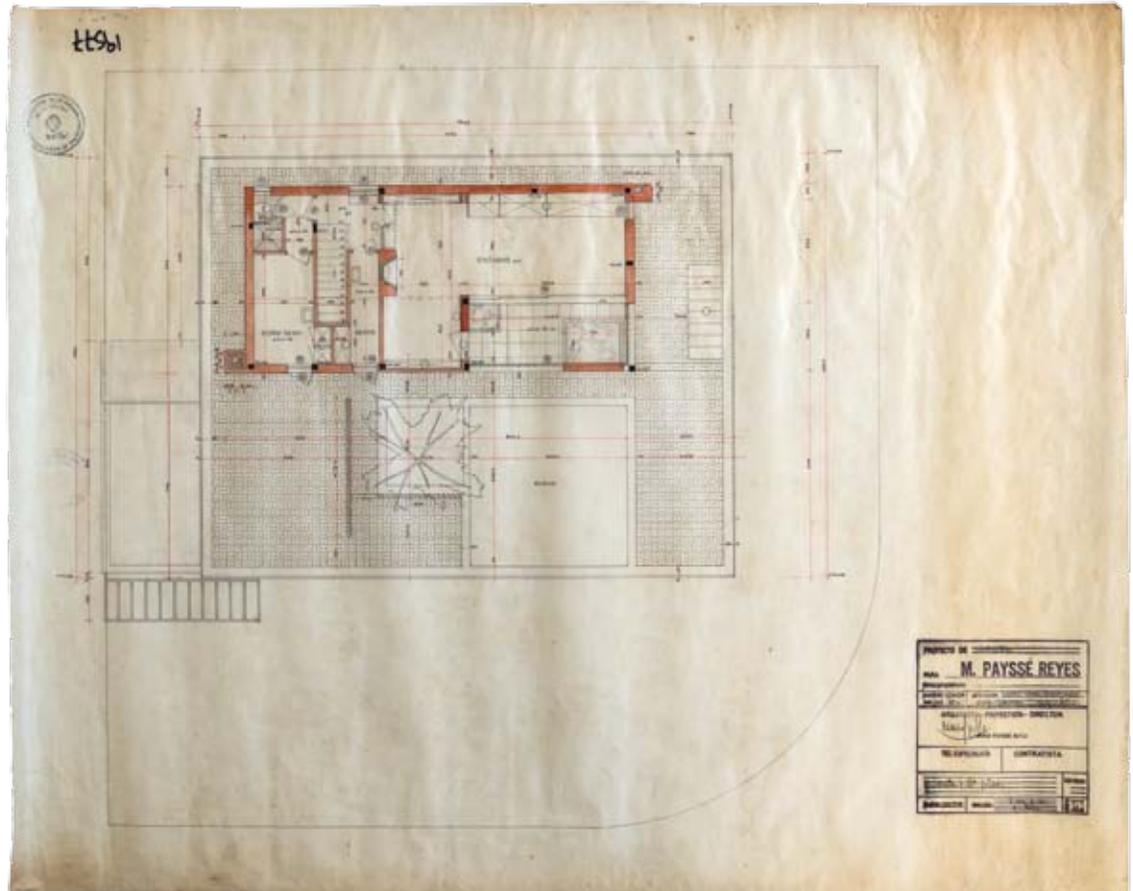
13- Estudios y fotografías del tótem. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendia.

14- Planta del primer piso, tinta y tinta color sobre calco, 79 x 61 cm. IHA. Pl.19576

15- Planta del segundo piso, antes de la reforma, tinta y tinta color sobre calco, 79 x 61 cm. IHA. Pl. 19577



15 -



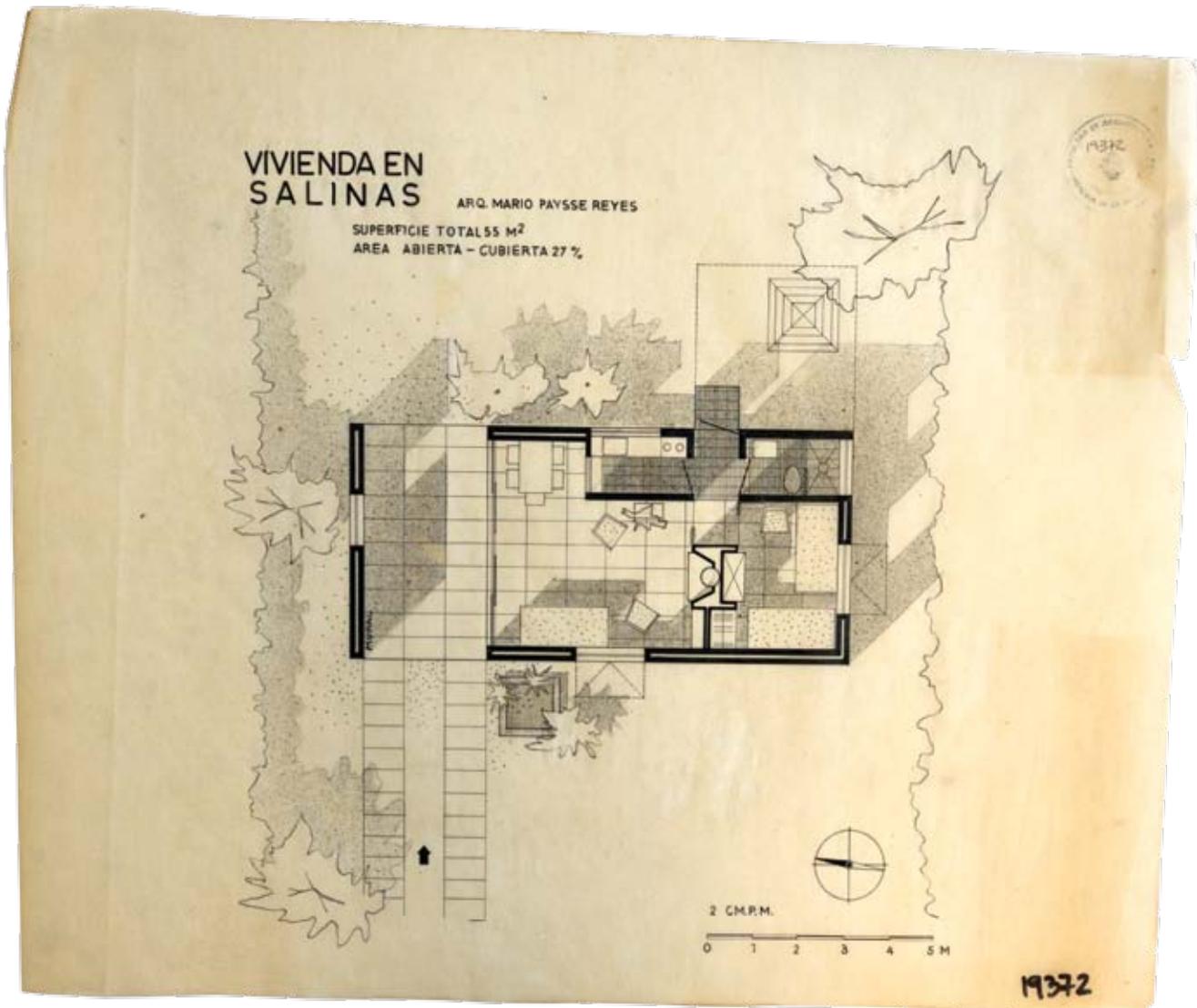
1954

● CONSTRUCCIÓN:
Sin datos

UBICACIÓN:
Arazá esquina
Yaguareté, Salinas,
Canelones

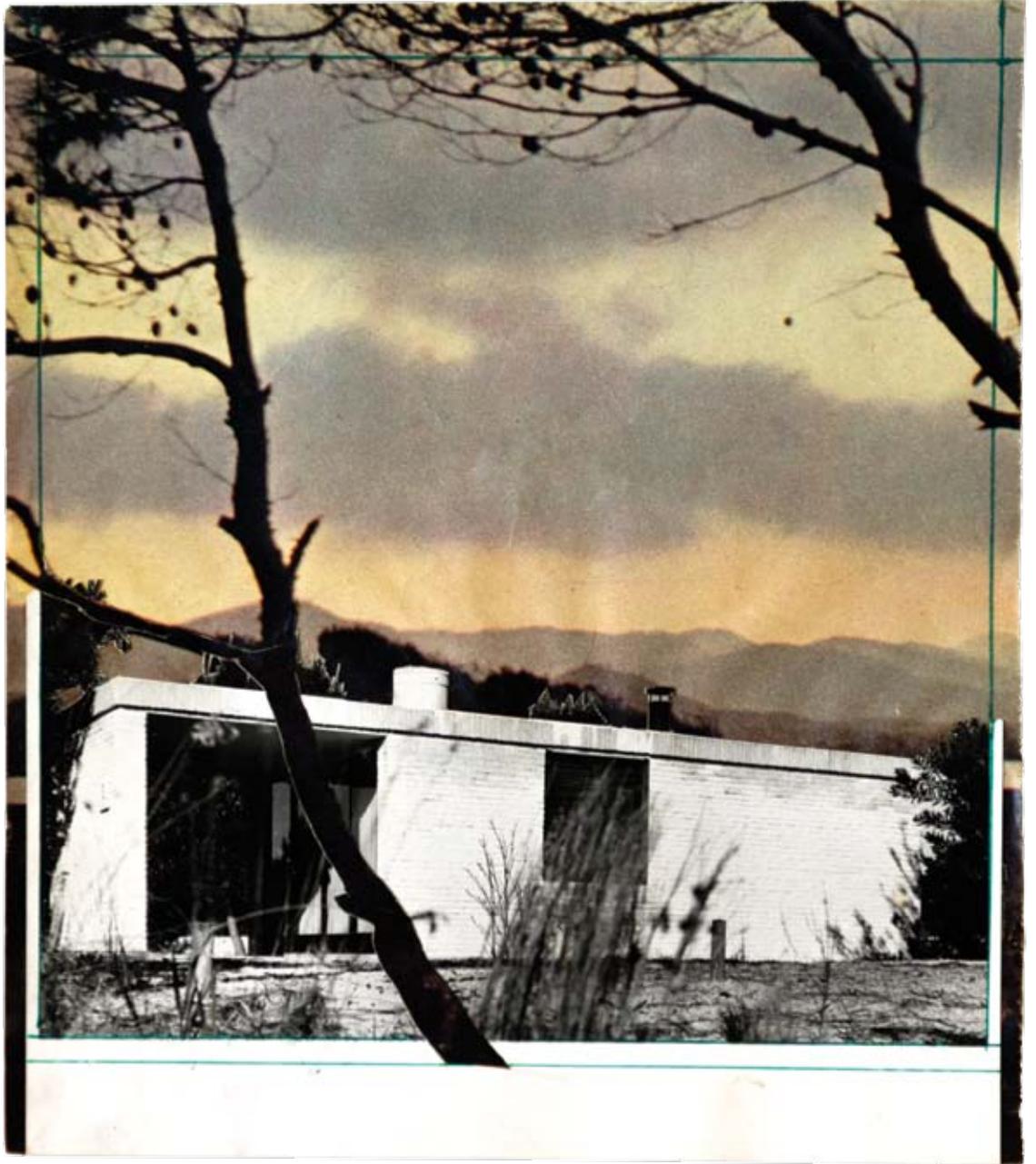
INVENTARIO IHA:
PI.19370 a 19372

Casa Mignone



01-

02 -



01 -
Planta de albañilería y entorno,
tinta sobre papel, 50 x 42 cm.
IHA. PI. 19372

02 -
Fotomontaje de la fachada.
Pertenece al archivo familiar
de Marcelo Payssé.

1957

Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares / Banco de Previsión Social

● COAUTORES:
Walter Chappe Píriz

COLABORADORES:
Mario Harispe,
Fedor Tisch

MODALIDAD:
Concurso público.
Primer premio

COMITENTE:
Caja de Jubilaciones
y Pensiones Civiles y
Escolares / Banco
de Previsión Social

CONSTRUCCIÓN:
1975
(inauguración
parcial)

UBICACIÓN:
Mercedes,
Arenal Grande,
Colonia y
Fernández Crespo,
Montevideo

INVENTARIO IHA:
Pl.19061
a 19068

OBSERVACIONES:
La obra modifica
su programa y
comitente en 1967



A finales del año 1955, se debatía en el parlamento uruguayo el proyecto de un edificio sede para la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares (CJPCE). El organismo había sido creado en octubre de 1904, durante la presidencia de José Batlle y Ordóñez (Ley 4349), y tenía como antecedente la Caja Escolar de Jubilaciones y Pensiones de 1896. En el desarrollo de la seguridad social, Uruguay había sido pionero en América Latina, y la CJPCE cubría a uno de los pilares de nuestro estado de bienestar: los funcionarios públicos. Ya a mediados de los años veinte estos estaban plenamente integrados al sistema, que incluía a trabajadores de los municipios, entes autónomos y organismos descentralizados.¹

En 1948 (Ley 11034), la CJPCE se había separado del Instituto de Jubilaciones y Pensiones, organismo centralizador creado en el gobierno de Gabriel Terra en 1933 (Ley 9154) cuyo edificio sede ocupó la manzana delimitada por las calles Colonia, Eduardo Acevedo, Mercedes y Sierra (hoy Fernández Crespo), precisamente frente a donde se ubicaría la nueva CJPCE. La

descentralización del sistema fue apoyada por batllistas y herreristas, pero tuvo la oposición de varios sectores, entre ellos el del Partido Nacional Independiente, en cuyas filas militaba como diputado Héctor Payssé Reyes, hermano del arquitecto.²

La necesidad de una nueva sede probablemente estuviera vinculada a la expansión de la Caja ocurrida en la década de los cuarenta y a principios de los años cincuenta, cuando se sumaron nuevos servicios públicos como consecuencia de diversas estatizaciones (Administración Municipal de Transporte, ferrocarriles, aguas corrientes).³ Según la economista Mariana Sienna el crecimiento de las cajas se aceleró entre 1948 y 1962, tanto en el número total de pasividades como en el monto percibido por los beneficiarios.⁴ Precisamente, a mediados de los años cincuenta, la pasividad real de la CJPCE combinaba uno de sus máximos históricos con una cobertura cada vez mayor.⁵

En el parlamento el proyecto para el edificio trajo a colación el debate sobre la necesidad de restringir los concursos a los arquitectos nacionales. Esta circunstancia

parece revelar una pérdida de terreno de los arquitectos en el campo de la política, o bien manifiesta el hecho de que entre esta última y los intereses profesionales nunca había existido una total comunión. De hecho, fueron necesarias las gestiones de la SAU y la intervención del legislador y arquitecto Armando Barbieri para que finalmente se votara la ley que habilitaba la construcción del edificio y un concurso en el que solo podían participar arquitectos con título otorgado o revalidado por la Universidad de la República.

Con el número 12 274, la ley votada finalmente el 18 de enero 1956, autorizaba a la CJPCE la construcción de un edificio para su sede y para oficinas en renta – concurso mediante– por un valor de siete millones de pesos. Asimismo, declaraba de utilidad pública la expropiación de las parcelas “entre las calles Sierra, Dante [sic], Colonia y Arenal Grande”. Para dar una idea de la magnitud del emprendimiento, basta señalar que el costo del edificio equivalía aproximadamente a la construcción de un complejo de viviendas económicas de casi 500 unidades.

1. Sienna, M. "La evolución del sistema de seguridad social en el Uruguay (1829-1986)". En *Instituto de Economía. Serie Documentos de Trabajo, DT 07/07* (diciembre de 2007):

10. Disponible en <http://www.iecon.ccee.edu.uy/dt-07-07-la-evolucion-del-sistema-de-seguridad-social-en-el-uruguay-1829-1986/publicacion/103/es/>. Consultada el 3 de julio de 2017.

2. Köster Capurro, E. "De la centralización a la nueva descentralización del sistema de previsión estatal y la expansión de las prestaciones (1934-1967)". Trabajo presentado en las IX Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales,

Udelar, Montevideo 13-15 de setiembre de 2010. Disponible en http://cienciassociales.edu.uy/wp-content/uploads/2013/archivos/Mesa_30_koster.pdf, páginas 10-13. Consultado el 3 de julio de 2017.

3. Sienna, M. Op. cit., pp. 12 y 35.



01-
Croquis del edificio realizado,
tinta y lápiz color sobre papel.
Libreta perteneciente al archivo
familiar de Jorge Aramendia.

02-
Fotomontajes y croquis
del proyecto presentado al
concurso, tinta y lápiz color.
Libreta perteneciente al archivo
familiar de Jorge Aramendia.



01-



02-

Por otra parte, en el mismo periodo se registra una confluencia de proyectos de importante volumen. En 1956 se había llamado al concurso para el nuevo edificio del Banco Hipotecario del Uruguay (BHU), proyectado en la manzana frente a los terrenos de la CJPCE, y al año siguiente Aroztegui retomaba el proyecto para la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD, hoy Agencia 19 de Junio del Banco República), frente a la plaza de los Treinta y Tres Orientales. Actualmente solo podemos especular sobre el significado político de estos tres edificios: ¿existía una única voluntad detrás de los tres proyectos?, ¿quizás un intento de recuperar la confianza en una economía y un proyecto político, que ya exhibían evidentes fisuras, a través de la obra y los concursos públicos? Abona la hipótesis de un proyecto deliberado el hecho de que quienes presidían los tres organismos, José Capozzoli (CJPCE), Manuel Rodríguez Correa (BHU) y Francisco Forteza (BROU), fueran personas cercanas al círculo de Luis Batlle Berres y la lista 15.

A finales de 1957, el jurado del concurso emitía el fallo, cuyo fundamento para el primer premio rezaba:

Buena implantación del edificio en el terreno; estudio acertado de los niveles; creación de elementos de interés urbanísticos; simplicidad de composición y estructura; correcta orientación del block de oficinas y edificio de renta; circulaciones verticales correctas; buena

disposición y distribución del sub-suelo; planta baja y planta del Directorio; buena ubicación de los diferentes servicios; del conjunto se desprende una armonía general de forma y proporciones de evidente valor plástico.⁶

Junto con las consideraciones funcionales y plásticas, aparece claramente y en lugar destacado el acierto en su inserción urbana. Efectivamente, desde los primeros croquis de estudio (que Payssé publicaría luego en su propio libro), se evidencia, además del estudio de la volumetría, la importancia de crear un espacio público calificado. La compatibilidad de la propuesta, básicamente un prisma bajo vidriado y un bloque en altura recostado sobre la calle Colonia, permitiría a los proyectistas liberar amplios espacios sobre los lados lindantes con las calles Mercedes, Arenal Grande y Sierra. Sobre esta última vía, el proyecto preveía una plaza pública a nivel subterráneo, destacada visualmente mediante una columna sobresaliente. En la perspectiva entregada al concurso, esta columna se ve con un tratamiento en bajorrelieve y recuerda al monumento a la cordialidad argentino-uruguayo de Vilamajó, a quien Payssé consideraba uno de sus grandes maestros.

En una reseña-obituario sobre la figura de Payssé, publicada en la prensa en 1988, Mariano Arana señalaba también la dimensión urbana del edificio como factor primordial de su calidad arquitectónica:

Esa voluntad de unificación ambiental es factor prioritario en la concepción del Banco de Previsión Social [...]. La complejidad de las exigencias programáticas fue sorteada con soltura, extrayendo partido insospechado de las peculiaridades topográficas del enclave urbano, y superando el grado de desintegración física y de caos circulatorio que la zona presentaba con anterioridad a su construcción.⁷

La resolución del partido mediante un prisma bajo, transparente, y un bloque en altura, parecía ser a finales de los años cincuenta una solución casi obligada para los edificios institucionales de oficinas. Basta ver los proyectos premiados un año antes para el concurso del Banco Hipotecario, en los que pareciera que la discusión giraba sencillamente en torno a la posición del bloque en altura. En estos proyectos, el volumen bajo se utilizaba generalmente como un gran *hall* de acceso público mientras el bloque concentraba oficinas especializadas y de las autoridades. En el caso de la CJPCE, los últimos niveles del volumen en altura alojaban oficinas que la institución ofrecía en arrendamiento.

Es interesante notar que para el concurso del BHU la propuesta de Payssé —que no obtuvo ningún premio— se alejaba del modelo descrito. En las perspectivas publicadas en su libro se puede ver un volumen de altura media, con el acceso situado sobre la esquina. Existía un sector en altura, pero no parece

4. Sienra, M. *Ibid.*, p. 33.

6. IHA. Carp. 1312, 103.

También en el *Boletín de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay* n° 147, enero de 1958, pp. 4 y 6.

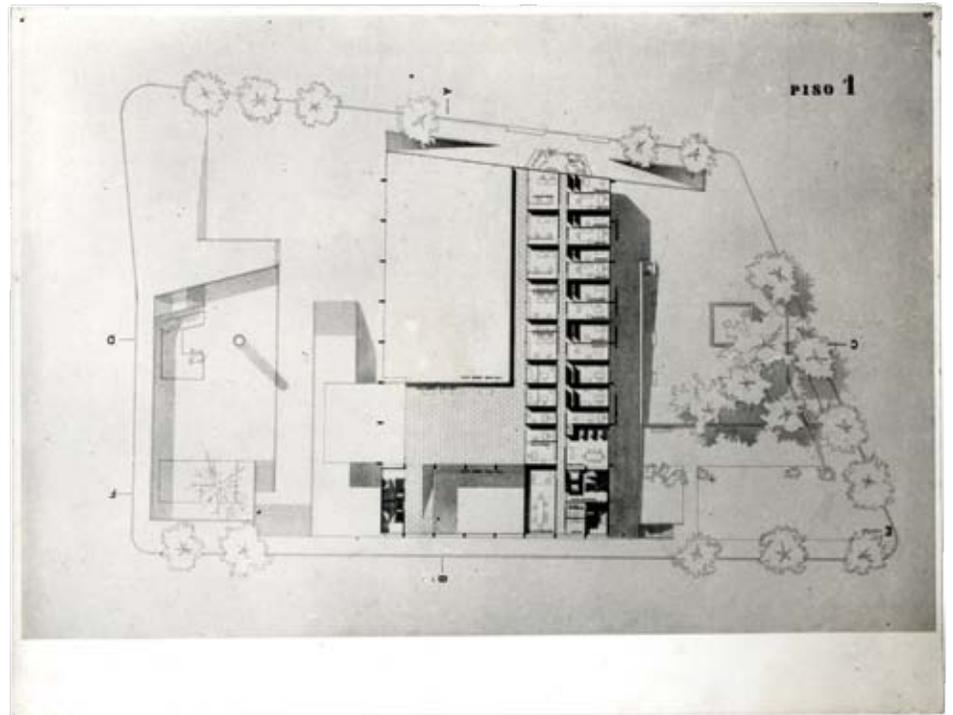
5. Sienra, M. *Ibid.*, p. 35.

7. Arana, M. "Mario Payssé (1913-1988) La desaparición de un creador". En *Semanario Alternativa*, 28 de enero de 1988. Disponible en IHA. Carp. 1637, 36.

8. Payssé, M. *Mario Payssé 1937-1967*. Montevideo: Colombino, 1968, p. 200.

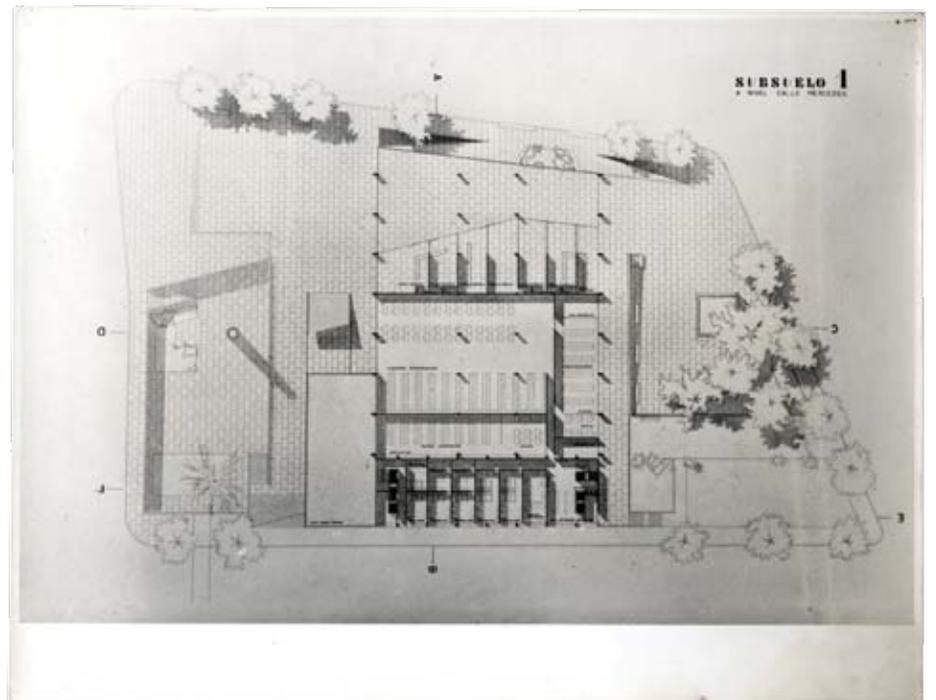
03—
Planta del primer piso.
Fotografía de plancha
presentada al concurso.
Archivo IHA.

04—
Planta del subsuelo. Fotografía
de plancha presentada al
concurso. Archivo IHA.



03—

04—



despegarse lo suficiente como para adquirir autonomía formal respecto al basamento.⁸ En la CJPCE, en cambio, Chappe y Payssé apostaron claramente por la articulación de volúmenes en boga. El primer premio en el concurso del BHU y el nuevo proyecto para la CNAD, ambos edificios contemporáneos ya mencionados, tomaban en líneas generales este mismo partido. En el caso de la CNAD, Ildefonso Aroztegui, el arquitecto proyectista, había reelaborado un proyecto de 1946 que se presentaba originalmente como un volumen bajo y poco transparente.

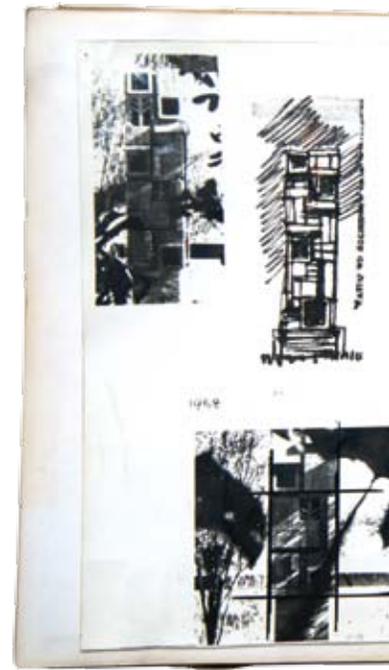
Una presencia evidente en el proyecto de la CJPCE era la de Mies van der Rohe. A finales de los años cincuenta, el arquitecto alemán se encontraba en la cima de su popularidad. La admiración que Payssé sentía hacia él se evidencia en su libro: le dedicó el capítulo sexto, “Principios para una mejor arquitectura”, y utilizó una imagen del Crown Hall para ilustrar el periodo clásico o de apogeo de la arquitectura contemporánea. Precisamente, los pórticos de acero de la escuela de arquitectura del IIT, superpuestos al volumen prismático, son los que parecen inspirar la imagen del bloque bajo y transparente de la CJPCE.

El entropiso que se proyectaba por fuera del edificio, marcando el acceso principal, era, sin embargo, un elemento totalmente ajeno a la arquitectura de Mies. Asimismo, la composición general del proyecto estaba alejada del tono schinkeliano de la arquitectura miesiana en Estados Unidos y remitía, en todo caso, al modelo de la Lever House en Nueva York, del estudio Skidmore, Owings and Merrill.

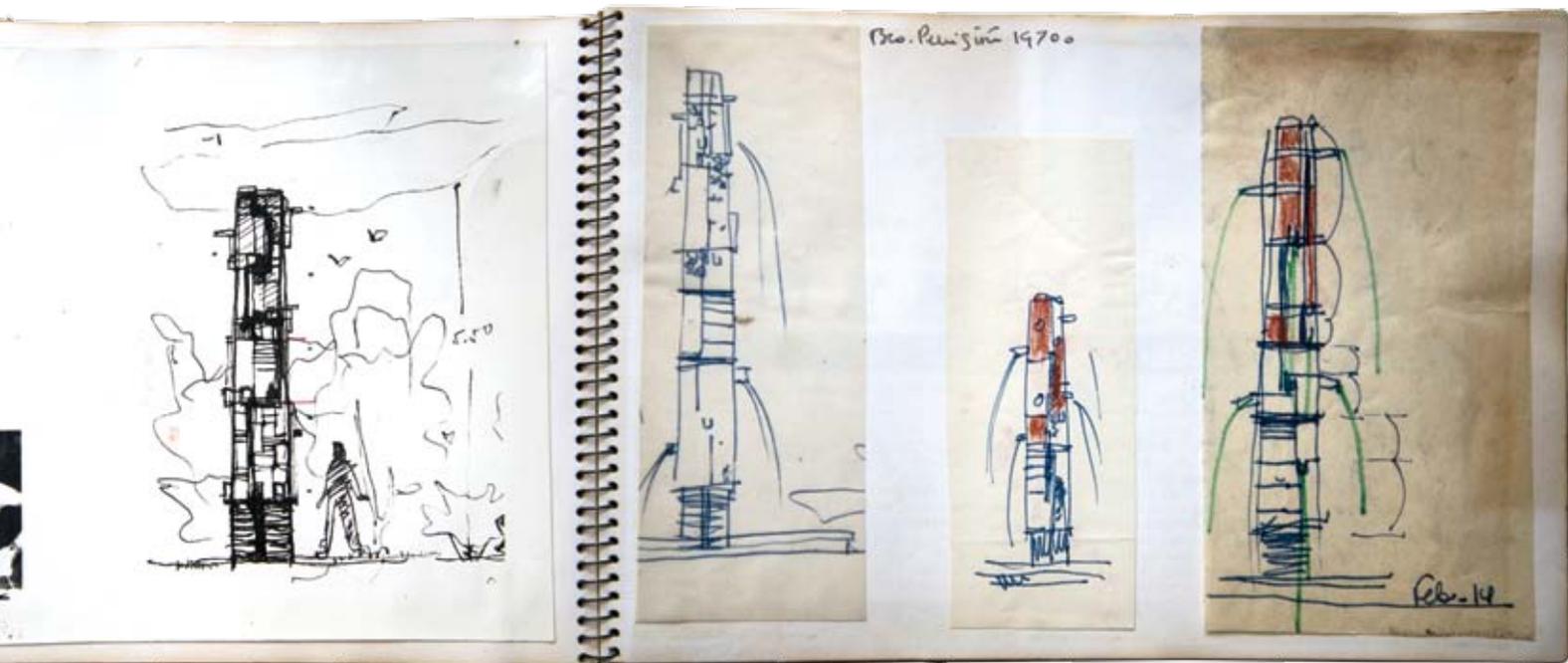
Como en todos los proyectos en los cuales intervino Payssé, había un cuidado extremo de las proporciones, que se verificaban en todas las relaciones entre los elementos. El análisis del anteproyecto permite determinar la existencia de un módulo al cual se adapta la estructura portante y la composición general mediante un sistema de proporciones: de este a oeste una secuencia de pilares en ritmo a-b-a donde “a” es el triple del módulo y “b” el doble, y de norte a sur una secuencia regular de intervalos de una vez y media el módulo. Es probable que este fuera de 4,5 metros y luego haya sido ajustado en el proyecto ejecutivo.

La planta del cuerpo bajo, contando y proyectando la escalera de acceso (que recuerda en su posición a la que Le Corbusier colocó en la Villa Stein) y su descanso hasta formar una figura cerrada, da lugar a un cuadrado de unos 47 metros de lado, mientras que si tomamos la misma planta, excluimos la escalera y contamos el volumen alto tenemos un rectángulo áureo. Obviamente, Chappe y Payssé siguieron manteniendo su “fe” en las proporciones una vez que el proyecto se transformó.

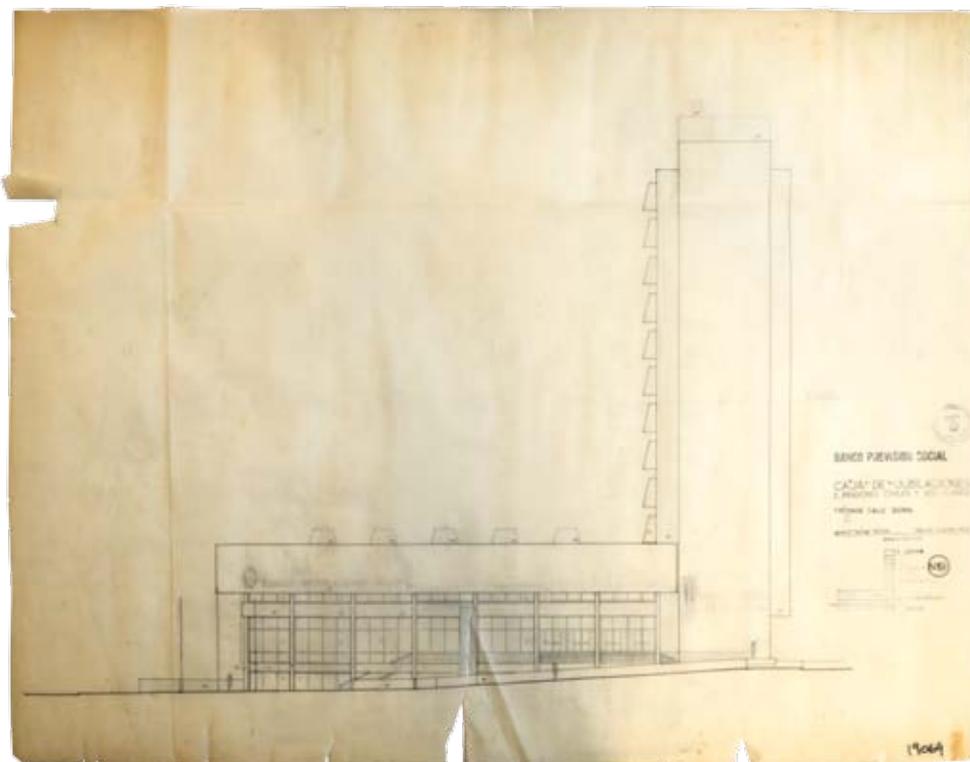
A finales de 1966, la ciudadanía uruguaya votó una nueva constitución, que entre tantos cambios proponía nuevamente agrupar buena parte de las cajas de jubilaciones y pensiones en una nueva entidad, el Banco de Previsión Social. Este hecho produjo un cambio sustantivo en la concepción del edificio. En su libro monográfico, Payssé nos advierte del mismo:



05-



06-



05-

A la izquierda croquis del tótem para la Casa Payssé, a la derecha para el BPS. Tinta y lápiz color sobre papel. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendía.

06-

Fachada hacia la calle Fernández Crespo, lápiz sobre papel, 100 x 75 cm. IHA. Pl. 19064



Esta obra en construcción, constituye un caso excepcional en nuestro medio. Efectivamente, estando en realización su estructura de hormigón armado, la institución propietaria –Caja de Jubilaciones Civiles– se transformó en Banco de Previsión Social y se substituyó el proyecto previsto por otro sensiblemente distinto sin parar los trabajos de ejecución de la obra y haciendo mínimas transformaciones de lo ya construido.⁹

El poco espacio concedido a esta nueva propuesta y el hecho de que se muestre con croquis que presentan diferencias entre sí, revela que al momento de publicarse el libro la idea estaba en plena formación. El cambio más notorio, no obstante, no se refería concretamente a una transformación producto del programa sino a un claro *aggiornamento* expresivo. En efecto, ambos volúmenes se despojan del lenguaje corporativo de acero y vidrio para dar un lugar protagónico a un revestimiento opaco que ya se adivina de ladrillo.

Se reconfiguró la articulación entre bloque en altura y volumen bajo. El bloque bajo se expandió hacia Sierra y hacia Arenal Grande, cambiando notoriamente sus proporciones globales. En el primer caso, ganó un módulo estructural más, lo que llevó a que la escalera de acceso quedara cubierta, mientras que hacia el este se ocupó toda la planta baja. No obstante, el espacio público sobre Arenal Grande no desapareció sino que se llevó a una azotea jardín accesible por el

propio edificio y mediante escaleras ubicadas sobre las calles Mercedes y Colonia. El bloque en altura, por su parte, sufrió vaivenes en cuanto a su forma y altura. En el croquis publicado en el libro se ve notoriamente más bajo que en el anteproyecto original. Sin embargo, en una fachada firmada en 1969 se lo vuelve a ver con la misma altura que en el proyecto de 1957. Finalmente, la versión construida es más baja y en lugar de constituir un prisma puro es irregular en altura a lo largo de su desarrollo sobre la calle Colonia.

La transformación del bloque alto no solo se dio en la altura sino también en el ancho. La esbeltez original, que implicaba un ancho poco mayor a 9 metros con una altura de aproximadamente 47 metros sobre la cota de la calle Colonia, quedó alterada al agregarse dos salientes macizos en ambas fachadas principales. Hacia el norte, las aberturas de estos macizos se cubrían con un sistema de parasoles de corte trapezoidal, similares a los que luego usaría Payssé en la cancillería uruguaya en Buenos Aires. Finalmente estos parasoles no se colocaron sino que se aumentó el saliente para evitar el sol directo. Paradójicamente y lejos de las intenciones de los arquitectos, las aberturas del bloque se colocaron finalmente al ras del saliente, con lo cual se perdió todo efecto de protección solar natural.

En el caso del cuerpo bajo, también se previeron, en la reformulación de la propuesta, algunos parasoles estratégicamente colocados. De todos modos, los cambios más radicales fueron la expansión volumétrica y

los materiales involucrados, especialmente el ladrillo. A pesar de tener distintas proporciones, se puede vincular la nueva propuesta a la imagen de la propia casa de Payssé, proyectada entre 1953 y 1954. La sensación de semejanza se debe al uso de una potente “cornisa” revestida de ladrillo y a la aparición de un “espacio intermedio” en el acceso, y se refuerza con el avance del primer nivel sobre planta baja, lo que recuerda el efecto de los balcones en su vivienda.

El hecho de que el concurso de la CJP-CE fuera posterior a la realización de la casa de Payssé, no es un dato menor. Más que una transformación del lenguaje lo que se verifica es una adaptación. De alguna manera, el nuevo proyecto de finales de los sesenta representa el pasaje de un lenguaje institucional-internacional de acero y vidrio a otro que nació originalmente con un carácter privado o cerrado y ahora se transformaba en algo público. Dicho de otra manera, los signos del mundo privado o religioso se trasladaban al universo de lo público por medio de una operación escalar que pretendía mantener las esencias de los significados. Incluso la simbología vilamajosiana de la columna sobre la plaza enterrada se transformaba en un tótem de lenguaje constructivo tal como el que Payssé había usado en su vivienda particular.

El uso de ladrillo de campo para revestir exteriormente los muros dobles y el encasetonado de hormigón armado visto brindan, no obstante, una imagen más “rústica” que la vivienda de la calle Santander. Probablemente recogían un nuevo tono localista ya

9. Payssé, M. *Ibid.*, p. 226.



relevante en los años sesenta –en arquitectura y también en las artes plásticas, como señalara Artucio– y completamente coherente con el discurso de Payssé. La “cornisa” revestida en ladrillo, a diferencia de la casa, se colocó por delante de los pilares, como si envolviera la estructura, generando un efecto atectónico que contrasta con la “honestidad” estructural del proyecto de 1957. La espacialidad interior del *hall* principal del anteproyecto original, de doble altura y con un entrepiso que se proyectaba al exterior, se perdió en la nueva propuesta, seguramente debido a las mayores exigencias de ocupación en superficie. También las aberturas, ahora de acero inoxidable, producen un efecto de menor liviandad que el del diseño original, dibujado en base a la perfilera de hierro.

Además de la transformación generada por la combinación de nuevos materiales de terminación y nuevos aspectos espaciales, existe una segunda transformación del proyecto vinculada con el carácter del espacio público. Mientras en el primer proyecto la distinción entre objeto edilicio y propuesta de espacio público es notoria y evidente, en la nueva propuesta, este y el edificio en cierta medida se confunden. Arana, en el texto ya citado, confirmaba esta cualidad que ya es inseparable de la nueva propuesta:

Escaleras, rampas, fuentes, jardineras, actúan como transiciones unificadoras desdibujando la distinción entre calle y edificio; entre edificio y ciudad. Las veredas se transforman así en escalinatas, el

techo en plazoleta elevada, el patio inferior (que se proponía conectar por debajo de la calle Fernández Crespo con la plaza de la Caja de Jubilaciones), en paseo enjardinado. No se trata entonces de simple adaptación a un lugar determinado. Es el edificio mismo el que actúa como catalizador urbano, vertebrando su entorno inmediato; generando ciudad.¹⁰

Ciertamente, esta fusión entre arquitectura y ciudad era parte entonces de los discursos que circulaban a nivel internacional, impulsados por el Team X y toda una corriente crítica e insatisfecha con los resultados de la arquitectura moderna. En definitiva, la transformación del proyecto habla de una fusión entre una nueva manera de entender lo local (y por tanto, también lo universal) y la arquitectura y el espacio público. No obstante, Payssé mantuvo la idea de que un edificio debía presentar orden y armonía frente a un mundo que se consideraba inestable. Orden y armonía que anticipaban y fomentaban un futuro ya entonces libre de conflictos.

Santiago Medero

07–
Fotomontaje sobre la maqueta
presentada al concurso.
Archivo IHA

07–



10. Arana, M. Op. cit.

1958

● CONSTRUCCIÓN:
Sin datos

DIRECCIÓN:
Punta Yeguas,
Montevideo

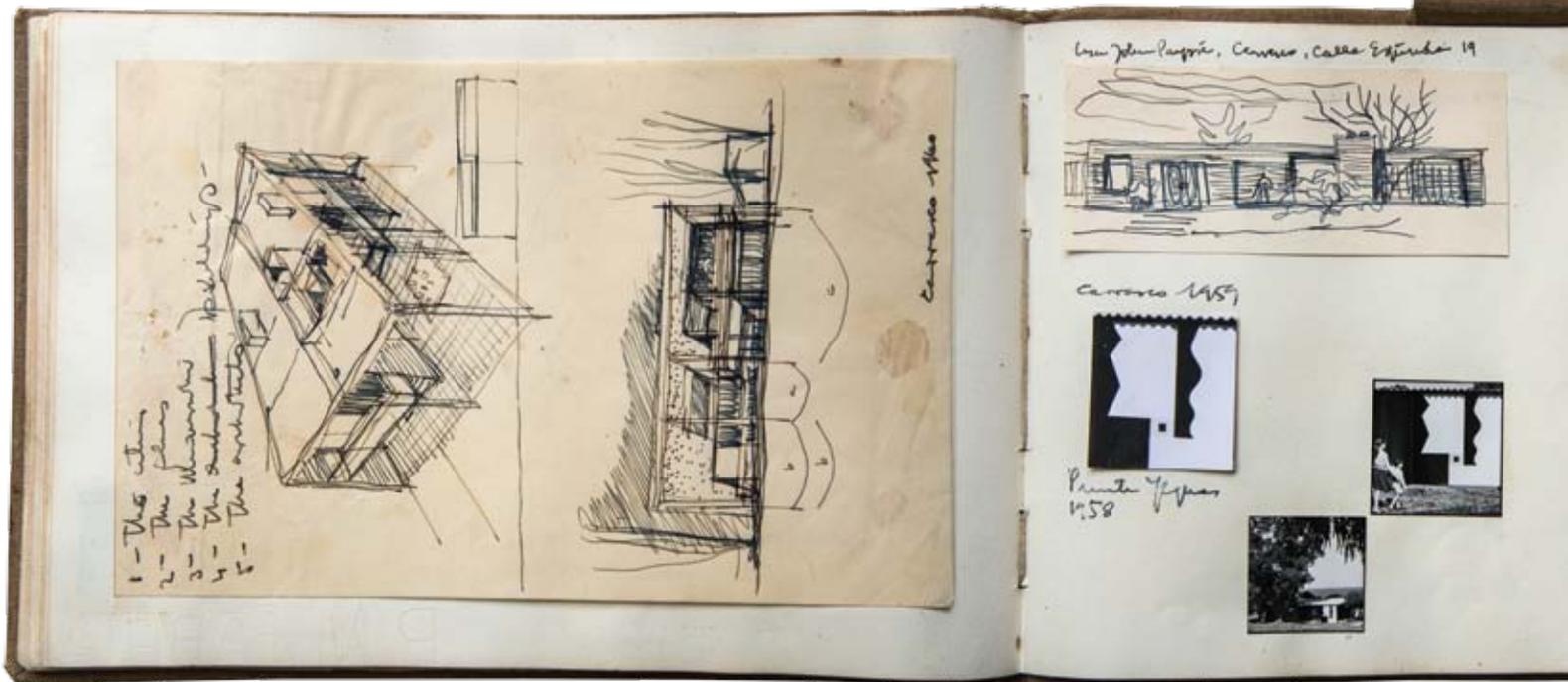
INVENTARIO IHA:
PI.19734 a 19735

OBSERVACIONES:
Fue desmontada



Vivienda Mínima para Obreros

01 -



1958

● COMITENTE:
Juan C.
Chiappara

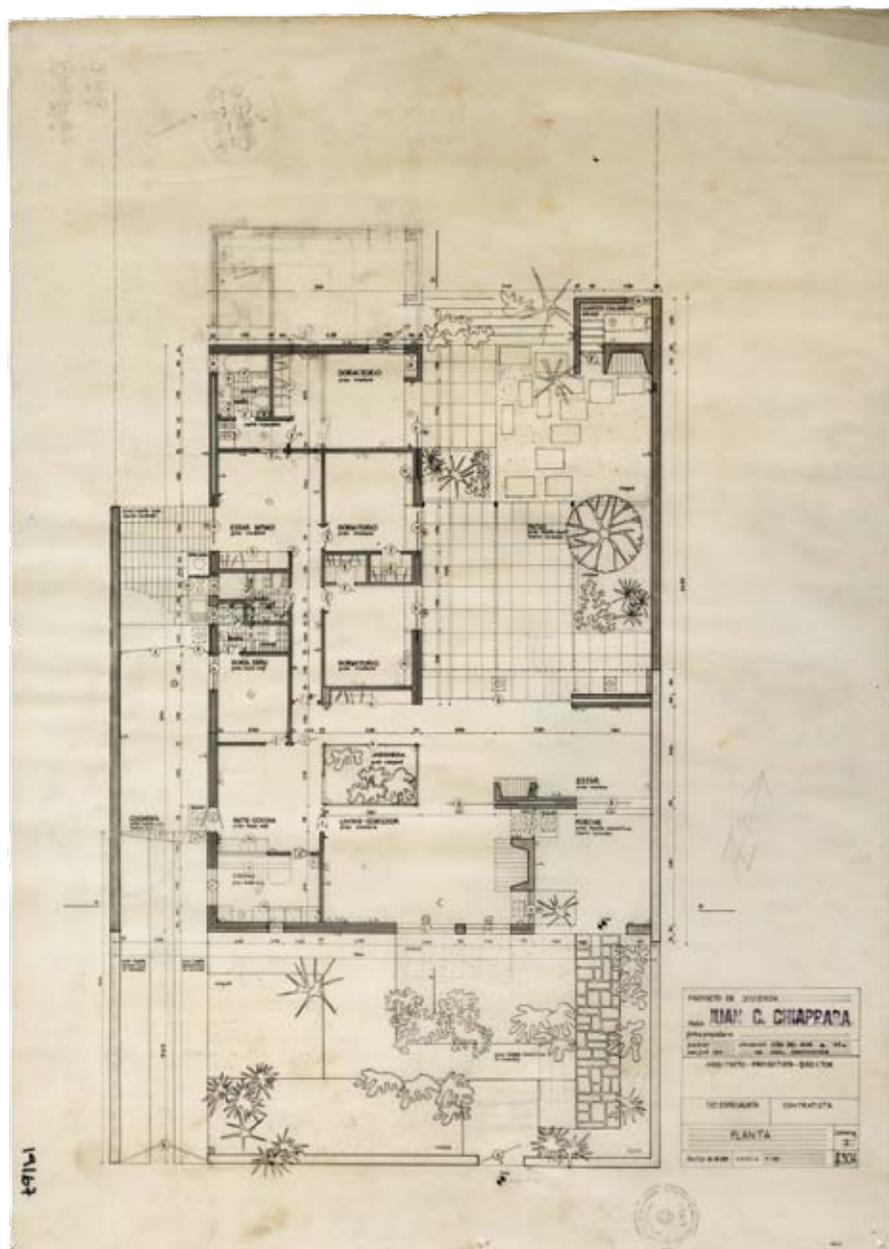
CONSTRUCCIÓN:
1966

UBICACIÓN:
Viña del Mar 6921,
Montevideo

INVENTARIO IHA:
Pl.19156 a 19193



Casa Chiappara



01 -

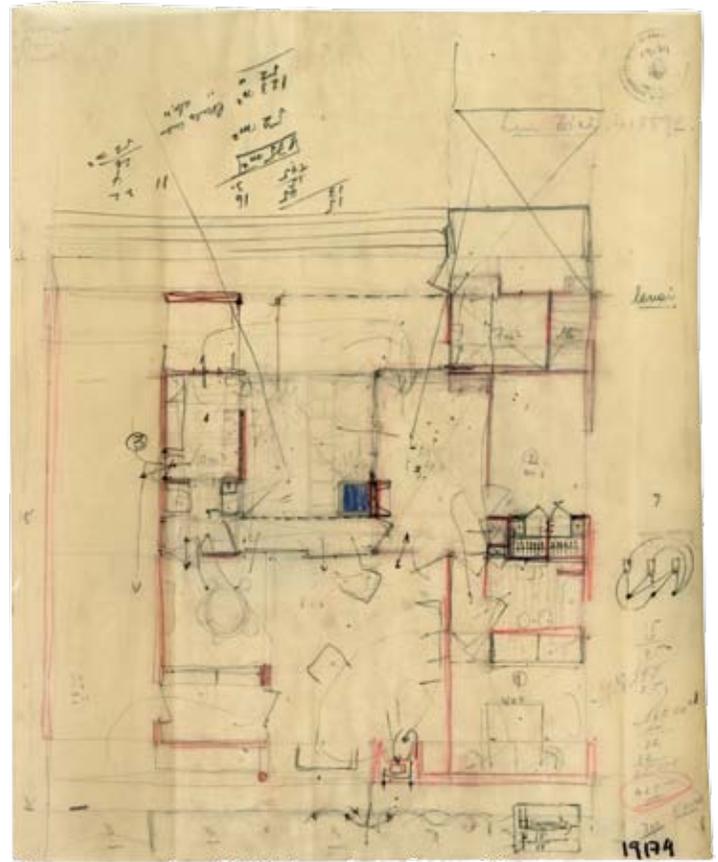


01—
Planta de albañilería, tinta y
lápiz sobre calco, 81 x 59 cm,
IHA. Pl. 19167

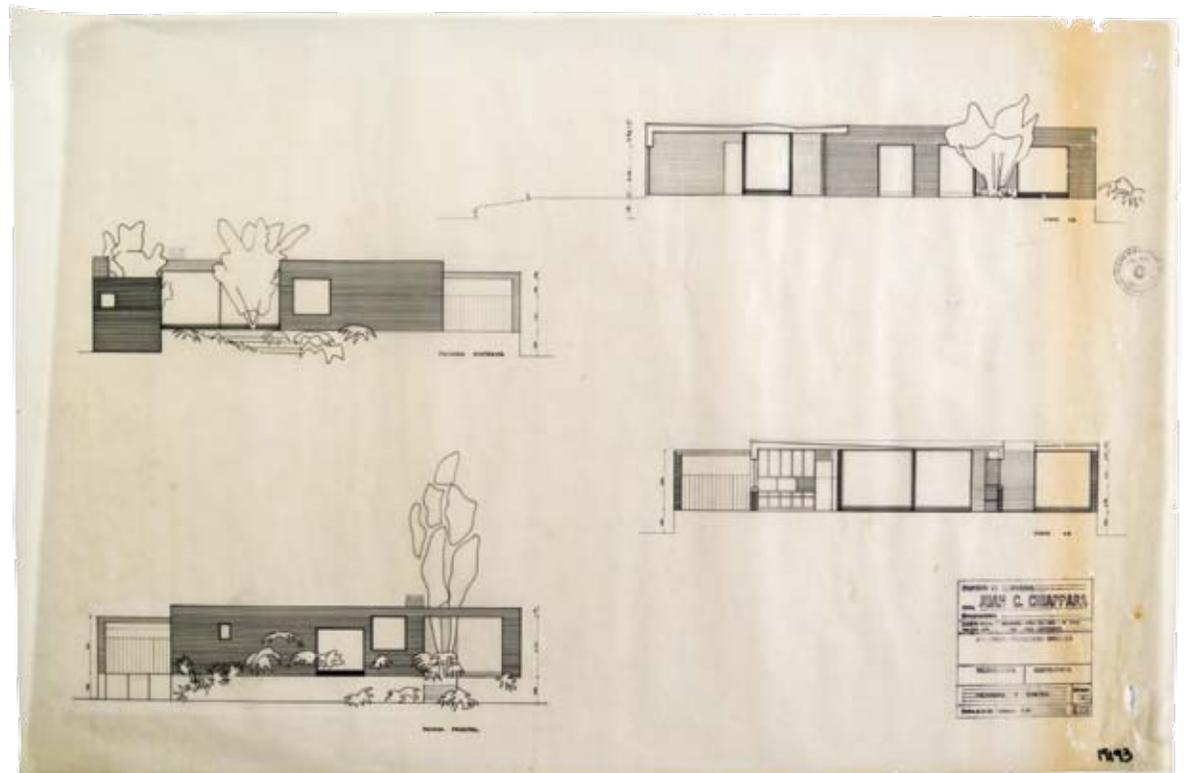
02—
Anteproyecto, lápiz, lápiz color
y tinta sobre papel, 39 x 47 cm.
IHA. Pl. 19174

03—
Fachadas y corte longitudinal,
tinta sobre papel calco, 100 x
64 cm. IHA. Pl. 19193

02 —



03 —



1958

● COMITENTE:
Juan C.
Payssé Cash

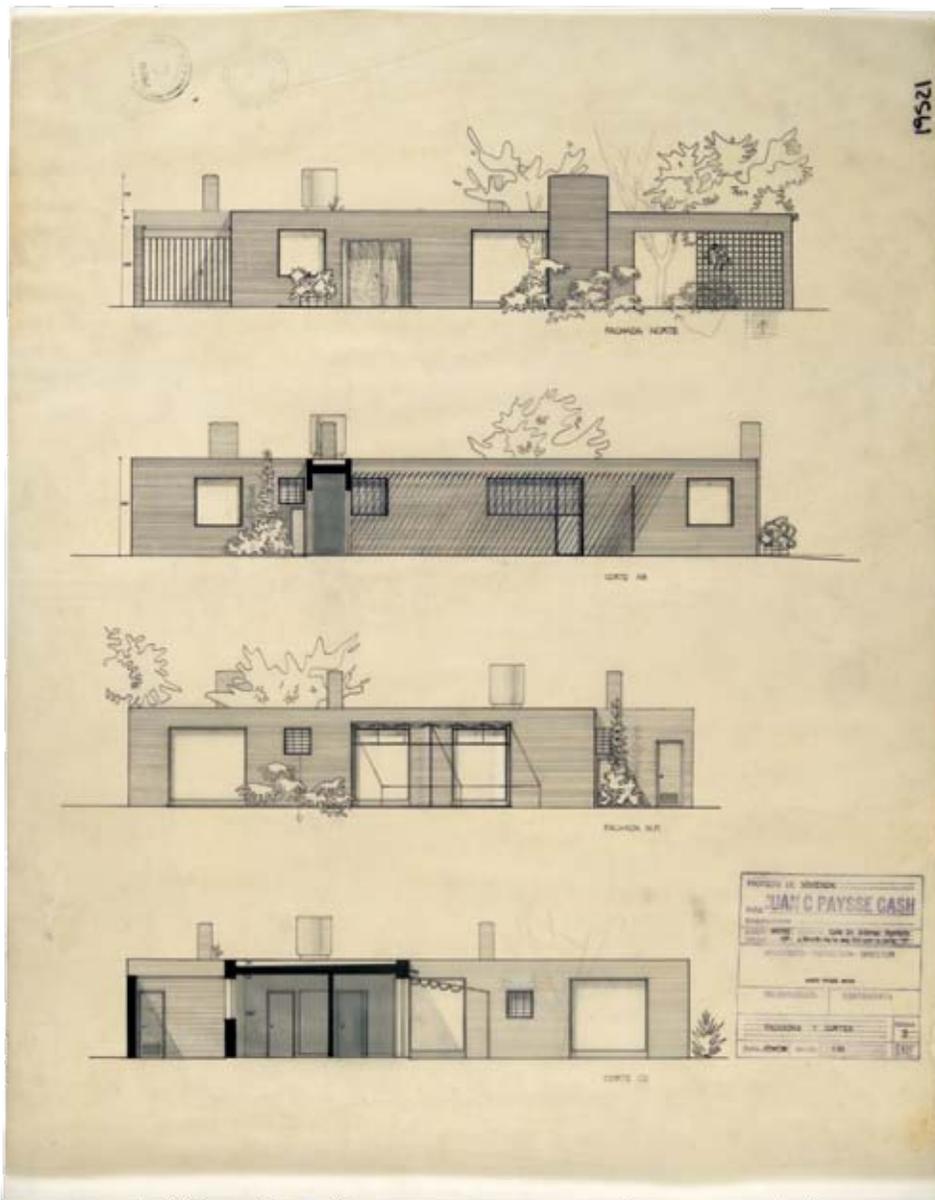


CONSTRUCCIÓN:
Sin datos

UBICACIÓN:
Alfonso
Espínola 1825,
Montevideo

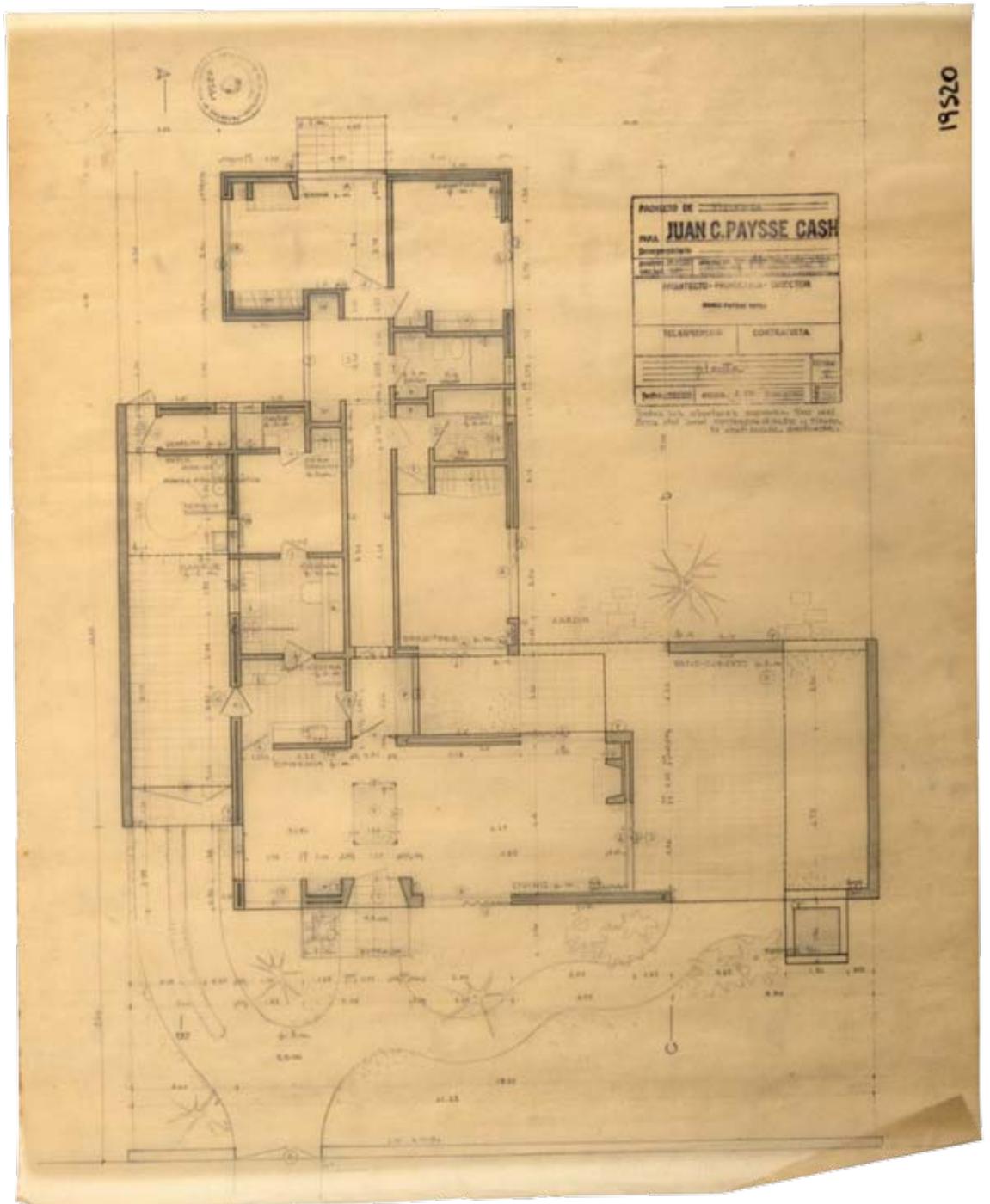
INVENTARIO IHA:
PI.19515 a 19529

Casa Payssé Cash



01-





02-

01-
 Cortes y fachadas, lápiz y tinta
 sobre calco, 75 x 60 cm.
 IHA. PI. 19521

02-
 Planta, lápiz sobre calco, 67 x
 55 cm. IHA. PI. 19520

1959

Asociación Mutualista del Partido Nacional

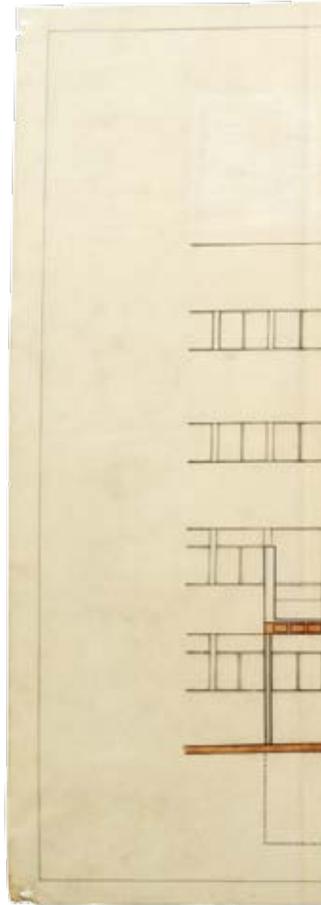
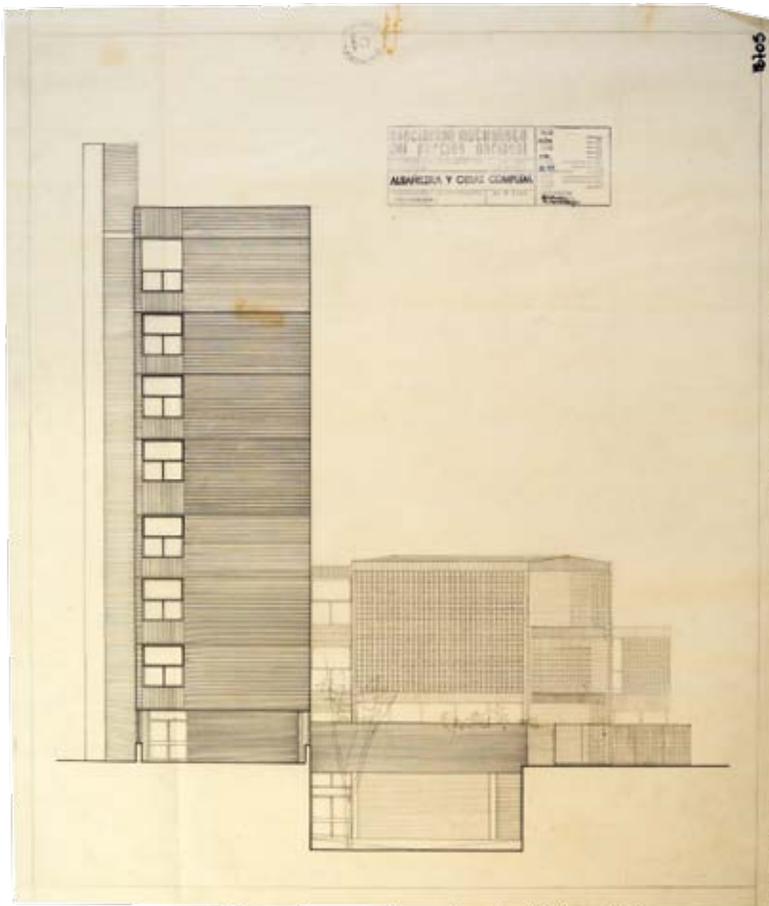
● COLABORADORES:
Eduardo. Ros
N. Bascou
Luis Enrique Faget
Carlos Pelufo

INVENTARIO IHA:
PI.18694 a 18764

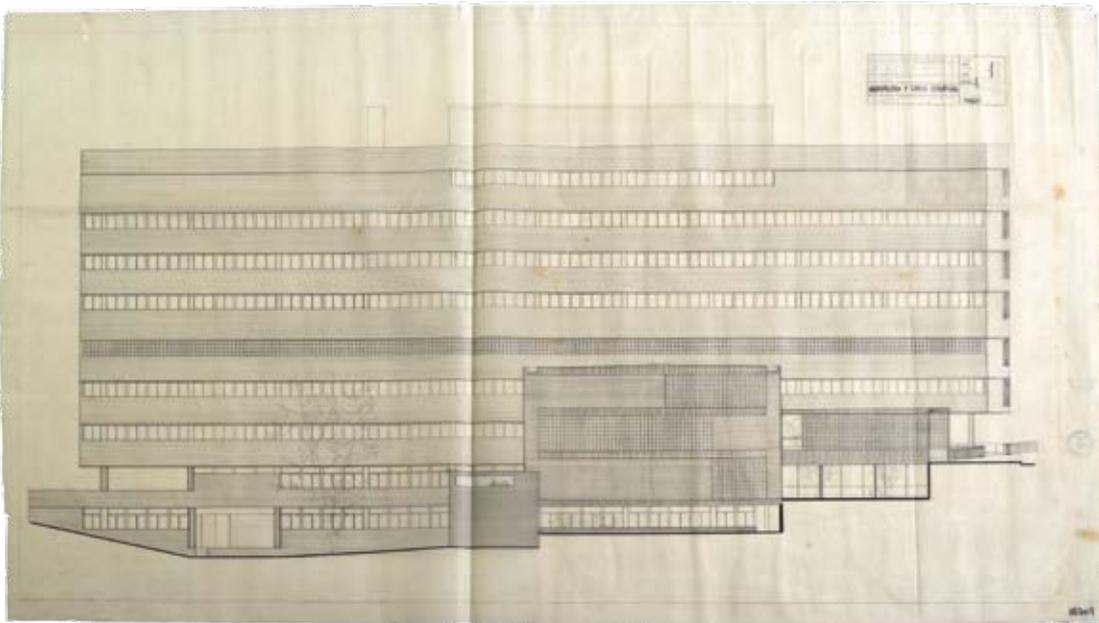
MODALIDAD:
Concurso público.
Primer premio

COMITENTE:
Partido Nacional

UBICACIÓN:
Av. Rivera 2214,
Montevideo



01-

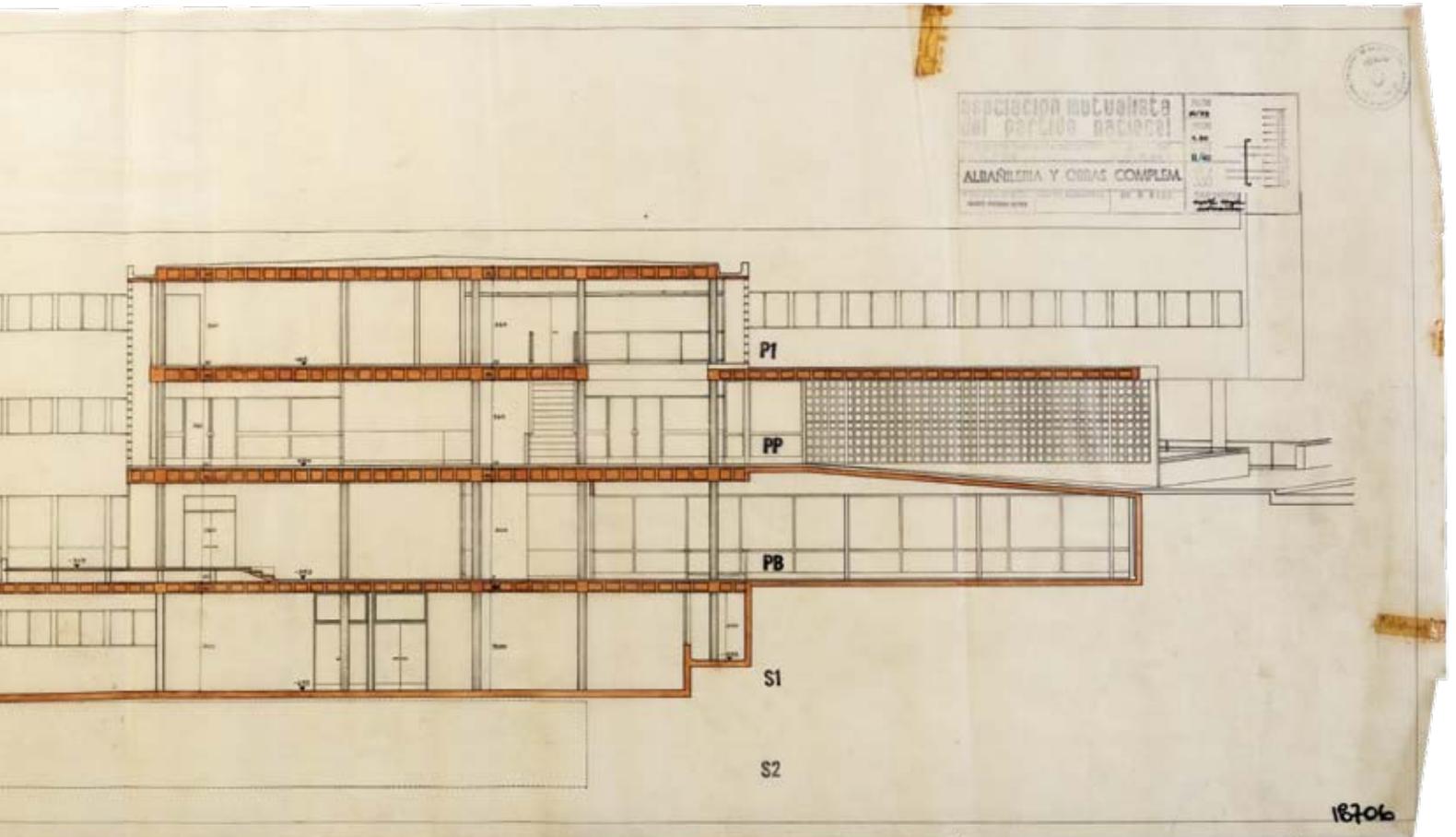


01-
Fachada con corte transversal,
lápiz y tinta sobre calco, 74 x 85
cm. IHA. Pl. 18705

02-
Fachada con corte longitudinal,
tinta sobre calco, 165 x 93 cm.
IHA Pl. 18707

03-
Corte transversal, tinta y tinta
color sobre calco, 108 x 51 cm.
IHA Pl. 18706

02-



03-



1960 — 1970



1960

Banco Popular del Uruguay

● COAUTORES:
Mario Harispe
Perla Estable

COMITENTE:
Banco Popular
del Uruguay

CONSTRUCCIÓN:
1965

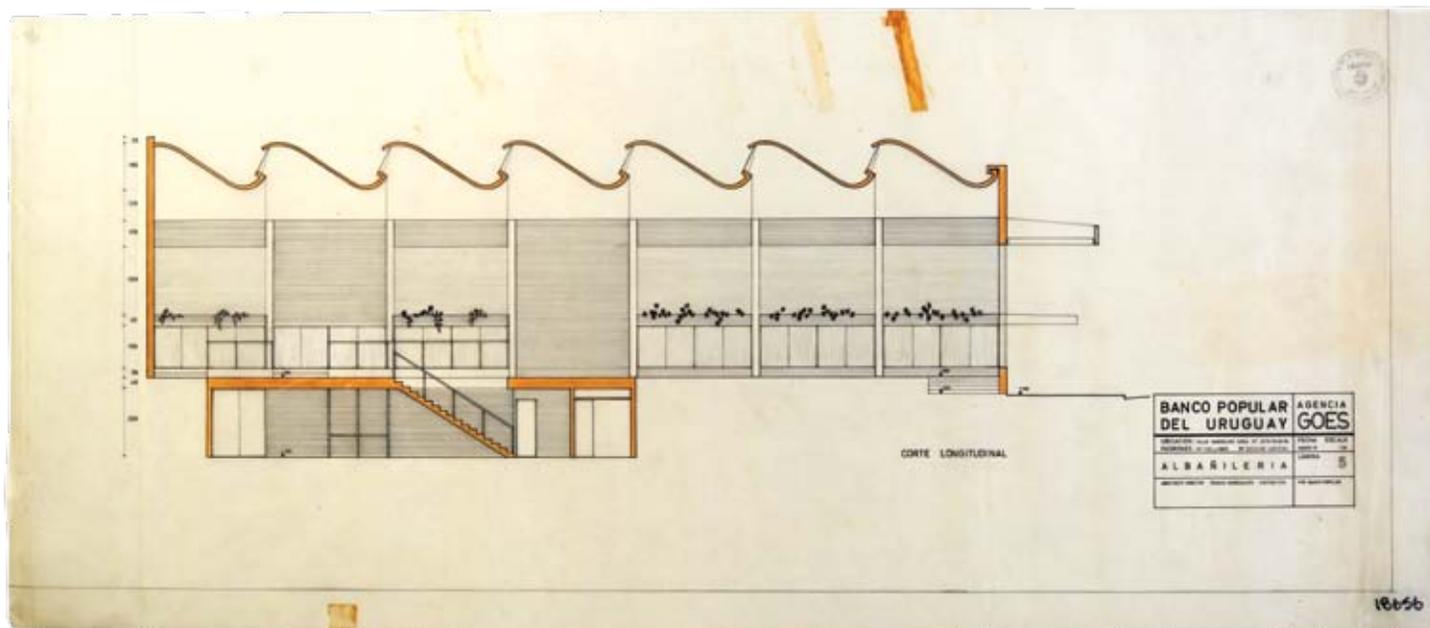
UBICACIÓN:
General Flores
2381-85, Montevideo

INVENTARIO IHA:
PI.18605 a 18670

OBSERVACIONES:
Los ingenieros
Eladio Dieste y
Eugenio Montañez
se encargaron del
proyecto y construcción
de las bóvedas



01-





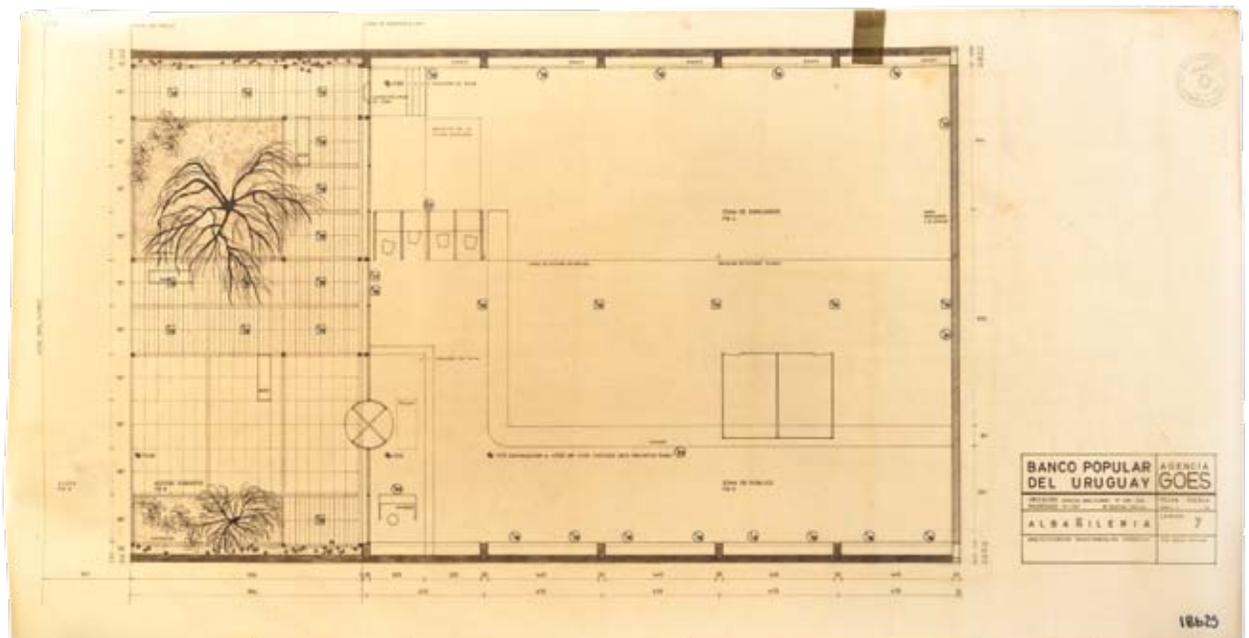
02-

01-
Corte longitudinal, tinta y tinta
color sobre calco, 45 x 48 cm.
IHA.PI.18656

02-
Fachada perspectivada, tinta y
tinta color, collage sobre papel,
102 x 40 cm. IHA.PI.18609

03-
Planta, tinta sobre calco, 99 x
50 cm. IHA. PI. 18625

03-



Sucursal Punta del Este del Banco República

● COAUTORES:
Adolfo
Pozzi Güelfi

MODALIDAD:
Concurso
público.
Primer premio

COMITENTE:
Banco de la
República
Oriental del
Uruguay

CONSTRUCCIÓN:
1961-1962

UBICACIÓN:
Av. Gorlero y 25,
Punta del Este,
Uruguay

INVENTARIO IHA:
PI.19510 a 19513

A finales de los años cincuenta Punta del Este experimentaba un auge del turismo que se traducían, entre otras cosas, en la aparición de una edificación en altura que pronto cambiaría para siempre la fisonomía de amplias zonas del balneario. Según la historiadora Yvette Trochón,

Los precios de los alquileres de las casas reflejaban el “boom” que vivía el balneario. En la temporada veraniega de 1960 se habían arrendado chalés, por tres o cuatro meses, a treinta mil pesos. Casas que en años anteriores se alquilaban a cinco o seis mil pesos, se cotizaban ahora a doce o trece mil.¹

Eran años de recesión económica, pero también de una mayor competencia con la banca privada, por lo cual el BROU trató de ampliar su cobertura, especialmente en el interior del país.² El BROU contaba ya con una agencia en Punta del Este desde 1944 y desde 1948, con una sucursal,³ pero en este nuevo contexto no es extraño que apostara por una mayor visibilidad y promoviera un nuevo edificio sobre un espacio privilegiado, como lo era la Avenida Gorlero y la plaza Artigas. No obstante, el

terreno del emplazamiento y el programa del edificio apuntaban a una construcción de dimensiones más bien modestas.

Seguramente, este último factor haya sido clave para el rápido procesamiento del concurso y la construcción del edificio. Entre la recepción de los anteproyectos, en marzo de 1960, y la inauguración del edificio, en diciembre de 1962, median menos de dos años, lo cual contrasta con el curso de los grandes edificios públicos de Montevideo de la época, cuya construcción se extendió durante más de una década, o que quedaron trancos debido a la crisis.

En su libro monográfico, Payssé citaba las bases del concurso para dar cuenta de las características buscadas en el edificio:

nobleza de formas y serena formulación arquitectónica, contemplando las características de la zona balnearia, la jerarquía de la institución y en formato que, sin incurrir en la utilización de elementos suntuosos, proporcione un ambiente amable y cómodo.⁴

También describía brevemente el programa del edificio, que comprendía tres grupos de locales: oficinas del banco, habitacio-

nes para doce funcionarios y la vivienda del gerente. La solución de Payssé y Pozzi agrupaba a los dos primeros en un volumen, mientras que la vivienda se desarrollaba en un cuerpo aparte, conectado y articulado con el principal. Al igual que en el edificio para la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares (CJPCE), una de las guías del proyecto fue la creación de espacio público calificado, generado en este caso con la apertura de la planta baja del volumen principal y el retiro del cuerpo de la vivienda.

Aclaraba Payssé:

Las oficinas están en planta alta. La planta baja es un vacío con sólo un pequeño estanque y algunos asientos. Se ha querido que fuera un amplio refugio de sombra y reposo para el turista y pudiera servir por su amplitud a algunas ocasionales exhibiciones. En este espacio está un mural abstracto en cerámicas de E. Studer y F. Tisch.⁵

El acceso del público al nivel superior se realizaba mediante una escalera protegida con un vestíbulo totalmente vidriado.

1. Trochón, Y. *Punta del Este. El edén oriental 1907-1997*. Montevideo: Fin de Siglo, 2017, p. 202.

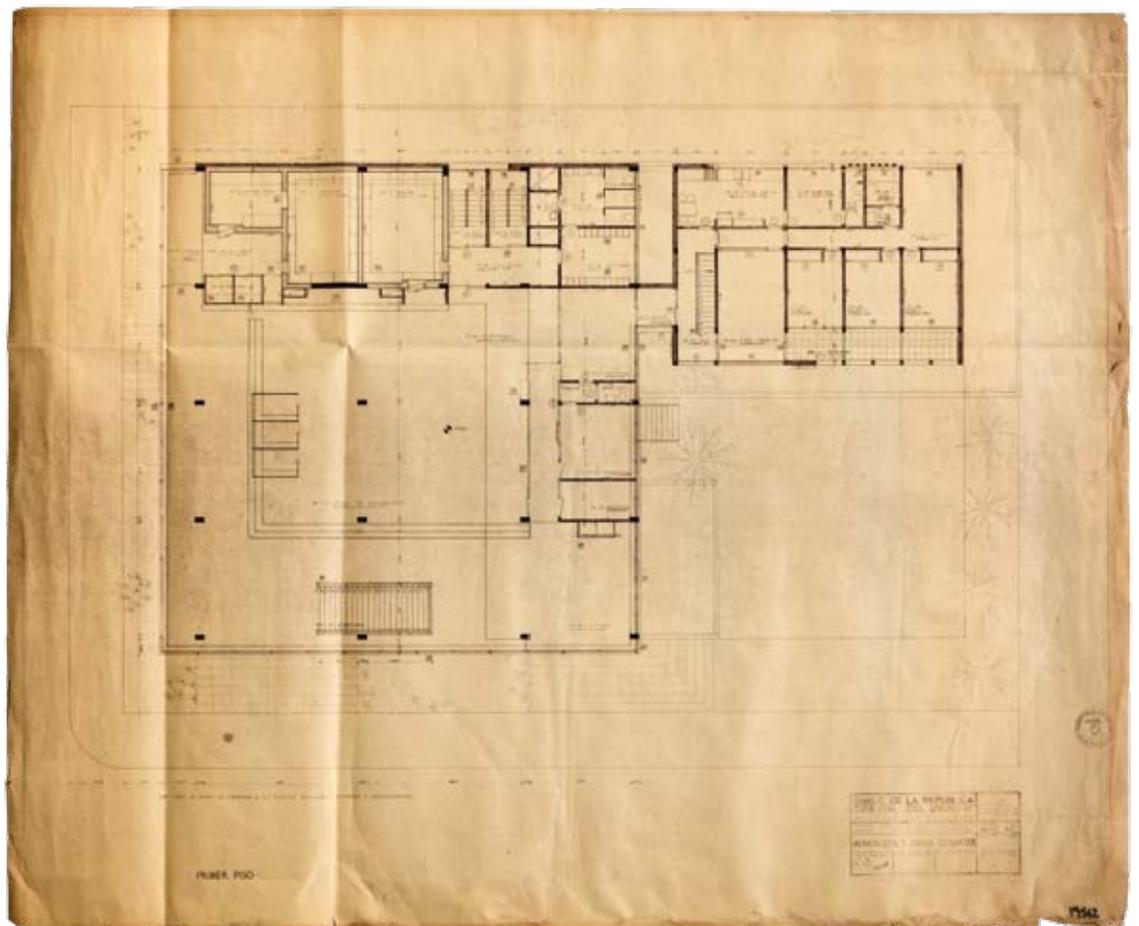
2. Nahum, B. (coord.). *Memoria histórica de los primeros 114 años de trayectoria institucional del Banco de la República 1896-2010*. Montevideo: BROU, 2016, pp. 294 a 311.

3. Nahum, B. *Ibid.*, p. 311.

4. Payssé, M. *Mario Payssé 1937-1967*. Montevideo: Colombino, 1968, p. 230.

5. Payssé, M. *Ibid.*, p. 245.

01-
Planta baja. Copia sobre papel,
121 x 100 cm. IHA.PI.19512



01-



do, que colaboraba con la pretensión de apertura del espacio cubierto. En la planta alta, que conectaba con la casa del gerente, los usuarios, las oficinas de las autoridades y los servicios ocupaban el perímetro, mientras que los funcionarios, el centro de lo que se dibujaba como un cuadrado perfecto.⁶ En el segundo nivel se colocaban las habitaciones de los empleados, orientadas hacia el noroeste, y la crujía de servicios, que se repetía en los tres niveles del ala suroeste. El resto lo conformaba el vacío de la doble altura del *hall* y oficinas al público.

Además de las cualidades urbanas y su espacialidad, el proyecto se destacaba por la búsqueda de una expresión material clara y distinta de las funciones sin por ello alterar la unidad compositiva. Para ello, los proyectistas utilizaron esencialmente dos únicos elementos hacia el exterior: aberturas de perfiles de aluminio, vidrios atérmicos y venecianas, y un revestimiento de baldosa de gres cerámico vitrificada de color marrón oscuro.

El banco propiamente dicho aparecía cubierto con una envolvente vidriada, una solución de rigor en aquellos años, cuyo modelo paradigmático se remitía al *The Manufacturers Trust Company Building* (1954) de Skidmore, Owings and Merrill. Sin embargo, en el extremo norte de la fachada sobre la calle 25, se evidenciaba la losa, que marcaba sutilmente el cambio entre las oficinas y las habitaciones de los empleados. En la cara noroeste la variación se hacía más evidente, pues en lugar

del cerramiento vidriado de piso a techo, el segundo nivel se cubría con el revestimiento cerámico y una faja de aberturas. Por su parte, en la casa del gerente el espacio ocupado por los llenos y vacíos se equiparaba, mientras que en la fachada suroeste las aberturas, pocas y estratégicamente ubicadas, denotaban el carácter programático del sector destinado a los servicios.

Además del primer premio, Payssé y Pozzi lograron, con un proyecto distinto, una mención en el concurso. Se trataba, también en este caso, de dos volúmenes, articulados de manera similar a la del proyecto ganador. Pero a diferencia de este, la casa del gerente se llevaba muy cerca de la línea de edificación, mientras que el volumen principal ocupaba la planta baja con el *hall*, oficinas y servicios. El espacio público de este proyecto alternativo se generaba mediante un tímido retiro del volumen del banco sobre ambas calles, pero no llegaba a la potencia e interés del proyecto finalmente realizado.⁷ De hecho, la similitud en la organización funcional de ambos proyectos, primer premio y mención, refuerza la idea de que la clave de la propuesta ganadora residía en la creación de espacio público.

Otro proyecto del cual se posee información es la mención obtenida por los arquitectos Barañano, Blumstein, Ferster y Rodríguez Orozco. Se trataba en este caso de un gran prisma de acero y vidrio, cuyos pórticos y un entrepiso que se proyectaba sobre Gorlero, recuerdan vagamente la propuesta de Payssé y Chappe para el concurso de la

CJPCE. La propuesta ubicaba todas las funciones dentro del prisma de planta cuadrada, incluyendo la casa del gerente, sobreelevada sobre el lado noroeste. Se generaba también un espacio público, a modo de plaza, sobre la calle 25. Esta, a diferencia de la de Payssé y Pozzi, tenía más bien un carácter intimista, era pequeña y no se conectaba con la plaza principal, dado que el banco propiamente dicho ocupaba la planta baja.

En resumen, parece evidente que el jurado optó por un proyecto cuya solución urbanística se presentaba como un elemento central en la concepción y cuya solución expresiva se alejaba en buena medida de la “ortodoxia” de las cajas de acero y vidrio.

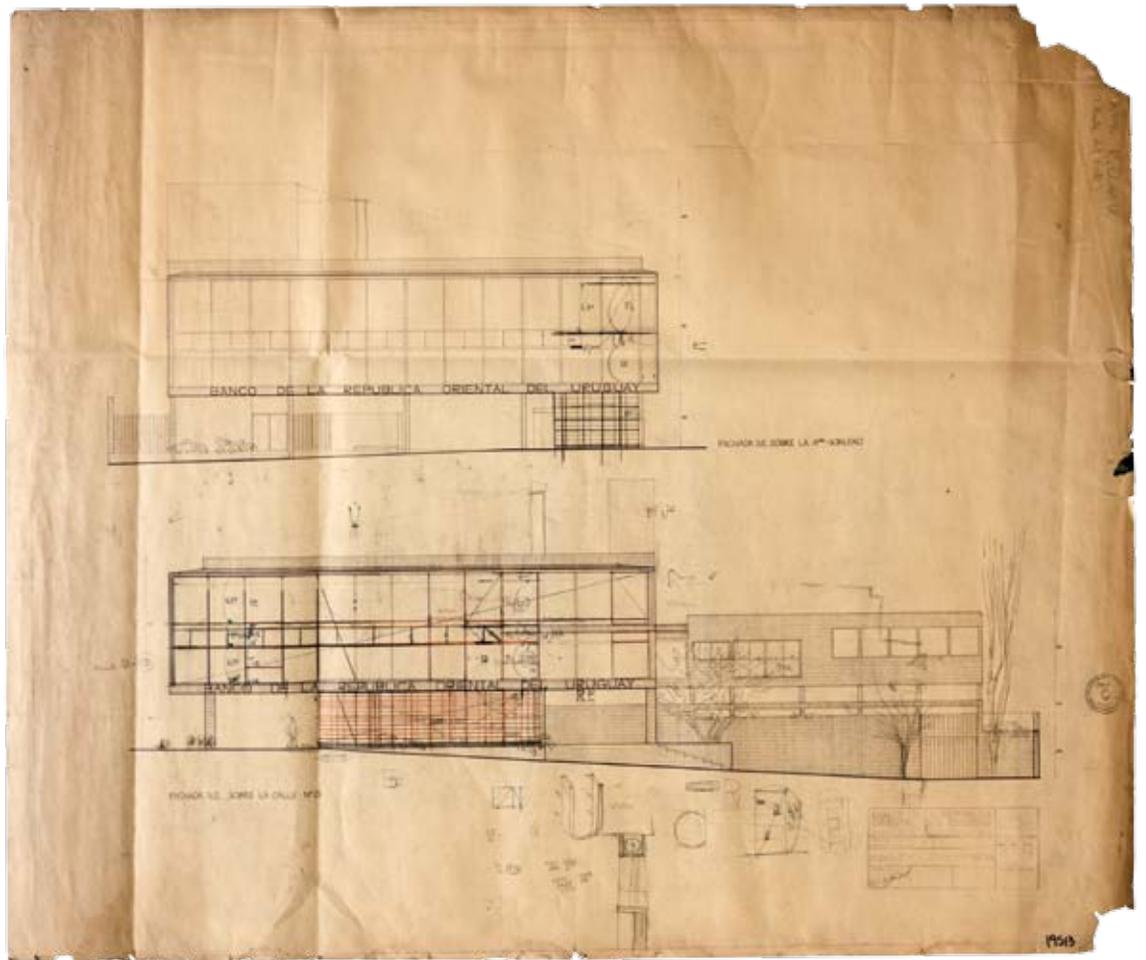
Santiago Medero



6. Para un estudio de las proporciones del edificio ver Mario Payssé Reyes. *Monografía Elarqa n° 3. Montevideo: Dos Puntos*, p. 23.

7. Este proyecto fue publicado –inadvertidamente– en Mario Payssé Reyes. *Monografía Elarqa n° 3*, p. 78.





02-



03-

02-
Fachadas, sobre la Av. Gorlero
y sobre la calle 25, copia sobre
papel, lápiz y tinta color, 122 x
101 cm. IHA.PI.19513

03-
Croquis y fotografías. Libreta
perteneciente al archivo familiar
de Jorge Aramendía.

1960

● COMITENTE:
Horacio
González Mullin



CONSTRUCCIÓN:
1964

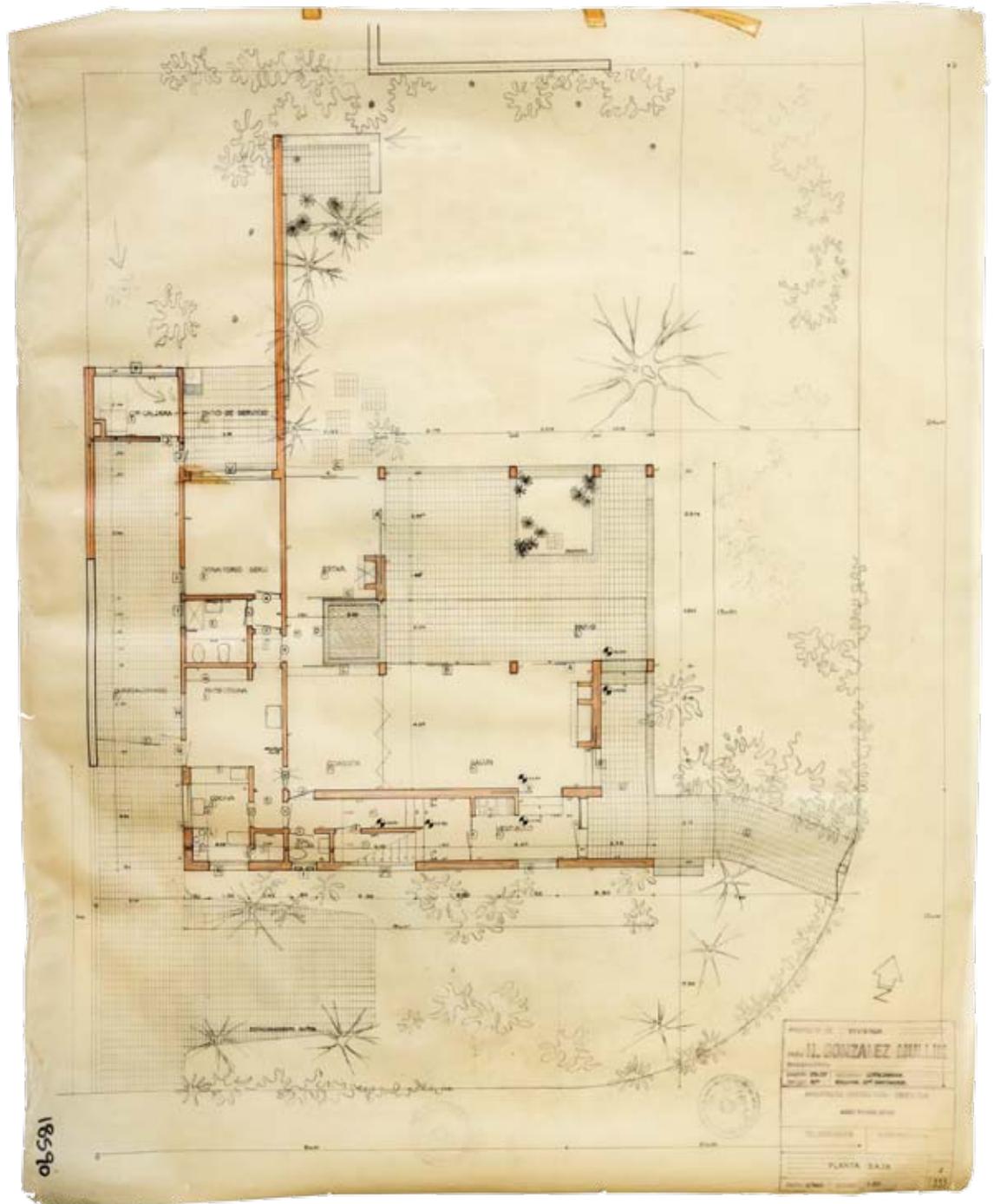
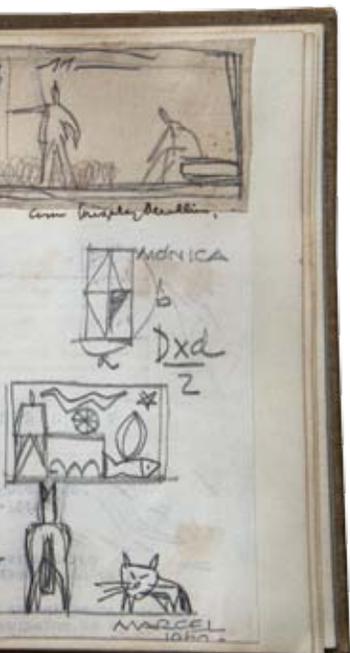
UBICACIÓN:
Copacabana 7095,
Montevideo

INVENTARIO IHA:
PI.18579 a 18604

Casa González Mullin

01-





02-

01-
Croquis de la casa González Mullin y, abajo a la derecha, croquis de la casa Mignone, en Salinas. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendia.

02-
Planta, lápiz y lápiz color sobre calco, 69 x 65 cm. IHA.PI.18590



Eupalinos o el arte de construir

Eupalinos o el arquitecto es el título de un trabajo escrito al mejor estilo de los diálogos platónicos por el poeta Paul Valéry para la revista *Architecture* en 1921. Pero más allá de un simple texto hecho por encargo de una revista especializada, o del interés que despierta el encuentro de un escritor de la talla de Valéry con la arquitectura, *Eupalinos* es —sobre todas las cosas— un inquietante trabajo de filosofía.¹

Pero además del texto de Valéry, *Eupalinos o el arte de construir* es el nombre de un cortometraje filmado en 16 mm, de 29 minutos de duración, escrito y dirigido por Mario Payssé.² Sin embargo, entre los dos *Eupalinos* las relaciones nunca son lineales y la obra de Payssé no es ni por asomo una transcripción del diálogo platónico al lenguaje cinematográfico. De hecho, Payssé jamás imposta la voz del poeta sino que, en todo caso, Valéry es una referencia erudita, un homenaje o una cita que funciona como telón de fondo, o incluso como percutor que dispara una serie de reflexiones acumuladas por Payssé a lo largo de los años.

De todas maneras, la elección del título tampoco debió ser casual ni inocente, sobre todo porque es muy sencillo encontrar citas de Valéry a lo largo y ancho de la obra escrita

de Payssé. El problema entonces, si es que existe, es que entre uno y otro *Eupalinos* no solo hay diferencias formales sino también de fondo, y que existen divergencias conceptuales llamativas o, al menos, esto es lo que parece a los ojos de un lector distante más de medio siglo.

El punto tiene su interés, y está claro que trasciende largamente la figura de Payssé. De hecho, se podría afirmar sin más trámite que existe todo un filón de “crítica negativa” que ha sido prácticamente invisible, o simplemente malinterpretado por la cultura arquitectónica de Uruguay. Además, este rechazo implícito de todo aquello que pudiera poner en duda los fundamentos clásicos del lenguaje o desactivar la síntesis dialéctica heredada del siglo XIX, es decir, poner en jaque el consenso cultural que sostiene la institucionalidad de la disciplina, es un problema muy pocas veces advertido por la historiografía, cuando no ignorado en la práctica. Si existe algo parecido a un sistema intermedio de orden del tipo de la episteme de Foucault, es decir, algo similar a un suelo positivo que interfiere con el relevamiento de los datos y su taxonomía, tal vez este sea uno de esos casos que nos pueden ayudar a encontrar algunas pistas.³

Pero más allá del interés crítico e historiográfico, *Eupalinos* es un documento fílmico de buena factura técnica y una mezcla calibrada de manifiesto con autobiografía. Por eso vale la pena ingresar primero al cortometraje para luego volver por un instante a las contradicciones con el diálogo filosófico de Valéry.

La primera toma es un plano cerrado que parece invitar a la confidencia: una persona sentada y de espaldas, de la que apenas se ven las manos, pasa las hojas del libro de Paul Valéry apoyado sobre una mesa de trabajo en la que se dejan ver amontonadas algunas láminas de arquitectura griega. Por lo visto, *Eupalinos* es el objeto que atrapa el pensamiento y también lo perturba, y a juzgar por las imágenes de los templos, está claro que nos encontramos frente a un arquitecto que repasa una y otra vez el contenido del libro. La mano izquierda hace correr las páginas de manera un poco desordenada, primero hacia atrás y luego hacia adelante, mientras que la otra mano, la derecha, que sostiene una lapicera, amaga con señalar algunos pasajes. Finalmente, la cámara concentra toda su atención sobre la portada al tiempo que resuenan las últimas frases de uno de los párrafos más conocidos de todo el libro y, probablemente,

1. Valéry, P. *Eupalinos o el arquitecto: el alma y la danza*. Madrid: Visor, 2000.

2. En una carta dirigida a Ángel Kalemberg, director del Museo Nacional de Artes Visuales, fechada el 20 de junio de 1971, Payssé detalla los créditos de la película: "guion y dirección: Mario Payssé fotografía: Mario Plaz

montaje: Marcos Payssé Álvarez música: Igor Stravinsky banda: sonoro-magnética copia: 16 mm. Realizada en París en 1961 duración: 29 minutos tomas: realizadas entre 1954 y 1958".

Además, Payssé declara que *Eupalinos* obtuvo el Gran Premio en el Concurso Nacional de Cine Documental organizado por el S.O.D.R.E. en 1962, y el premio al color en el Festival Cinematográfico de Mar del Plata en 1965.

3. "Los códigos fundamentales de una cultura —aquellos que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus intercambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de entrada del juego para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales

trabaja y en los cuales se encontrará". Por lo tanto, la episteme es una especie de inconsciente epistemológico que determina las condiciones de posibilidad de todo discurso. Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968, p. 11.



la razón última de tantos cabildeos: “Dime (ya que eres tan sensible a los efectos de la arquitectura), ¿no has observado paseando por esta ciudad que los edificios que la pueblan algunos son *mudos*; otros *hablan*; y otros, que son los más raros, *cantan*?”⁴

Responder a la pregunta que Eupalinos —un arquitecto de Megara— formula a Fedro, o más bien el final de la pregunta: ¿por qué algunos edificios cantan?, es el objetivo principal del cortometraje de Payssé, que no en vano lleva por subtítulo “el arte de construir”.

La película parece estar dividida en dos, o tal vez tres partes. En la primera, más teórica o conceptual, Payssé lidia con las dificultades del lenguaje cinematográfico para intentar exponer el núcleo central de su pensamiento. En la segunda y tercera, la pregunta acerca de cuáles serían esas condiciones que convierten los edificios en poesía abandona el formato teórico y se traslada directamente a dos de sus obras de arquitectura: la casa de la calle Santander, primero, y el Seminario Arquidiocesano, después. En este segmento autobiográfico —o simplemente empírico—, la película oscila entre el tono poético de algunos cuadros y un cierto realismo documental. De hecho, son marcadamente líricas las escenas de Studer

y Alpuy trabajando en sus murales de la residencia de Payssé, en contraste con algunas secuencias de la obra de Toledo todavía en construcción y repleta de andamios.

Tal vez lo primero que llama la atención en este tramo de película sea la ausencia de otras obras de Payssé. Fuera de los dos ejemplos citados, y más allá de los escasos segundos dedicados al dibujo de una fachada, o el plano casi pedagógico donde el arquitecto traza a mano alzada un croquis —que bien podría ser el de la sede de la mutualista del Partido Nacional—, no hay más edificios en toda la película. Es decir, no hay otros edificios capaces de dar testimonio del “arte de construir” o, al menos, debería alcanzar con mostrar estos dos. Cabe suponer, entonces, que a los ojos de Payssé, la casa de Carrasco y el Seminario de Toledo, debieron ser sus primeros trabajos maduros y por eso podían ser asumidos como tarjeta de presentación en el terreno de la poesía y ejemplos adecuados a la hora de intentar responder al desafío lanzado por el arquitecto de Megara.

Si este fuera el caso, y la hipótesis no parece descabellada, entonces deberíamos tomar nota de la forma en la cual se muestra la casa de la calle Santander, en la medida en

4. La traducción es de la película.



que el Seminario de Toledo, como ya se dijo, se encontraba todavía en construcción. Las imágenes de la casa se concentran en un tramo de 12 minutos de duración que comienza con los rayos del sol pasando a través de las ramas de los árboles en el patio –tal vez un amanecer– y finaliza con un paneo nocturno que recorre el interior de la planta baja hasta quedar congelado en un plano frontal del estar-comedor, con el fuego del hogar encendido sobre el centro de la imagen. En todo este recorrido por la casa, y en los muchos fragmentos y tomas parciales, Payssé eliminó casi por completo los signos más flagrantes de una domesticidad corriente, para construir en su lugar y sin interferencias, la imagen de un objeto autónomo portador de cualidades que le son intrínsecas,⁵ unas propiedades lógicas y estéticas que por fuerza deberían ser determinantes de su condición poética. Si la poesía es una cualidad propia, determinada por un conjunto de reglas también propias, entonces cabe inferir la existencia de un lenguaje absoluto y por lo tanto completamente extraño a nuestro mundo cotidiano, universal aunque con guiños locales y a-histórico, pero con inflexiones que acompañan el *Zeitgeist*.

De hecho, la película también parece quedar prisionera de la utopía de un lenguaje autónomo que impacta directo al alma, al punto que durante sus 29 minutos de duración casi no existen parlamentos y las imágenes corren amables, sincronizadas con la banda sonora de Stravinsky. También para Valéry –y en esto de nuevo hay coincidencias–, el arte del tiempo y el arte del espacio, la música y la arquitectura, no solo eran las dos artes más

abstractas y platónicamente más puras sino también las únicas capaces de atrapar por completo nuestros sentidos hasta transportarnos fuera del cuerpo e inundar de belleza nuestra alma.

Sin embargo, esta utopía de un lenguaje trascendente y autónomo, parece entrar en crisis cuando se lo enfrenta con su escasa capacidad comunicativa. De hecho, la inclusión de las primeras escenas de contenido teórico o doctrinario en la película cobra mayor sentido si se tiene en cuenta la falta de elocuencia del material poético, inefable por definición. Pero, incluso en este caso, existe una opacidad muy visible allí donde se supone que todo debería ser transparente.

Aunque la primera parte del cortometraje parece quedar reducida a un conjunto de afirmaciones generales mezcladas con anécdotas, de todas maneras es allí en donde se pueden leer con claridad algunas premisas fundamentales que orientan el pensamiento del autor.

La primera parte se abre con un hornero que construye su nido y termina con una secuencia del trabajo en equipo dentro del estudio de Payssé. De esta secuencia parecen desprenderse al menos tres pistas: la primera indica que la construcción –o mejor dicho la técnica– es innata y común a muchos seres vivos; la segunda dice que la necesidad de un refugio también es un dato objetivo y, por último, que existe un sentido del orden –y de la proporción– que atraviesa todos los fenómenos de la naturaleza. Mientras los animales simplemente construyen, los humanos proyectan, dibujan, representan y dividen el

trabajo en una cadena de mando especializada y altamente sofisticada; donde solo existe materia bruta y trabajo inconsciente los arquitectos encuentran los signos dispersos de un orden adormecido por el tiempo, hurgando en la abstracción. La arquitectura –y esto es lo importante– no es una invención de los humanos sino el descubrimiento de unas leyes contenidas en la propia naturaleza.

Hasta aquí nada demasiado nuevo y tal vez por eso conviene volver al *Eupalinos* de Valéry. En el diálogo del poeta francés se pueden leer muchos comentarios sobre las propiedades más abstractas de la belleza y sus efectos extáticos, que forman parte del legado clásico y habitual de la arquitectura. Sin embargo, hay que tener presente que el diálogo de Valéry se desarrolla en el Hades, en el mundo de los muertos, donde Sócrates y Fedro pasan sus horas eternas, y que es allí donde Sócrates reconoce el completo fracaso de sus ideas trascendentales. En el eterno más allá parece quedar claro que nuestras ideas y conocimientos no son la expresión de las leyes de la naturaleza sino un artificio humano.

Igual que el lenguaje, la arquitectura no consiste en correr el velo que oculta la verdad detrás de las mil máscaras de lo real sino en construir una segunda naturaleza profundamente humana, completamente histórica y artificial. Este es su verdadero secreto.

Emilio Nisiovicia

5. El parlamento que acompaña la última toma filmada en la casa, dice: "Cuando una obra arquitectónica luego de años de preparación y visión llega a su máximo de intensidad, cuando sus proporciones, sus armonías,

han sido logradas, se produce un fenómeno espacial y los espacios empiezan a irradiar". Parece claro entonces que la poesía es una condición del objeto en su solitaria autonomía.





Capturas del video perteniente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

1962

Casa Cúneo Feijoo

● COAUTORES:
Perla Estable

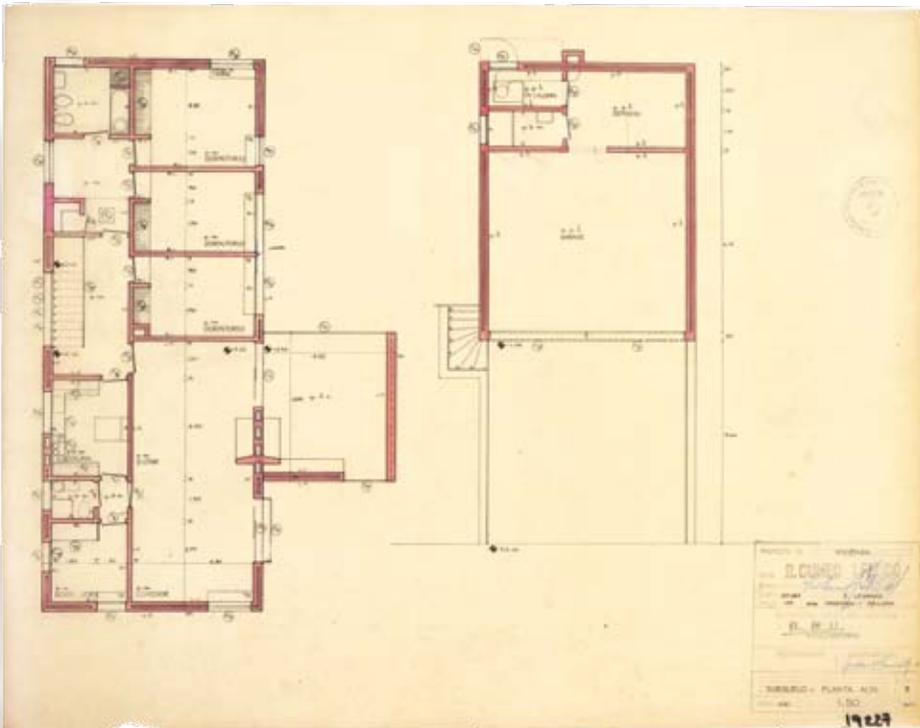
COMITENTE:
R. Cúneo
e I. Feijoo

CONSTRUCCIÓN:
1963

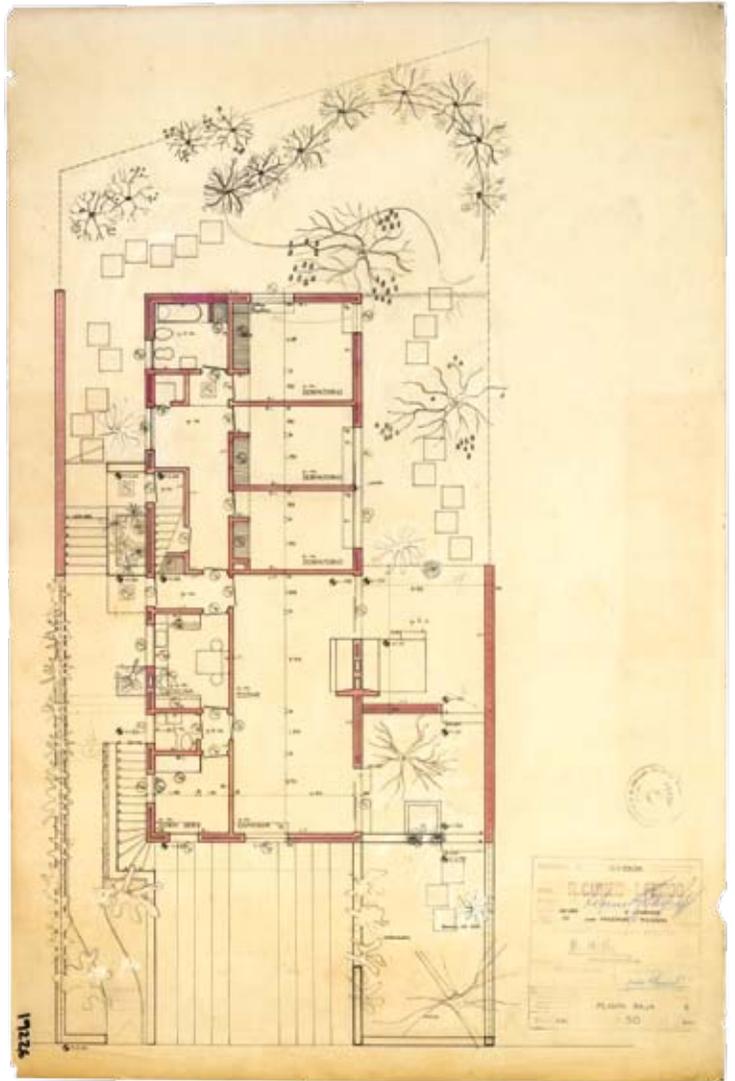
UBICACIÓN:
Av. E. Legrand 5021,
Montevideo

INVENTARIO IHA:
PI.19215 a 19245

01-



02-



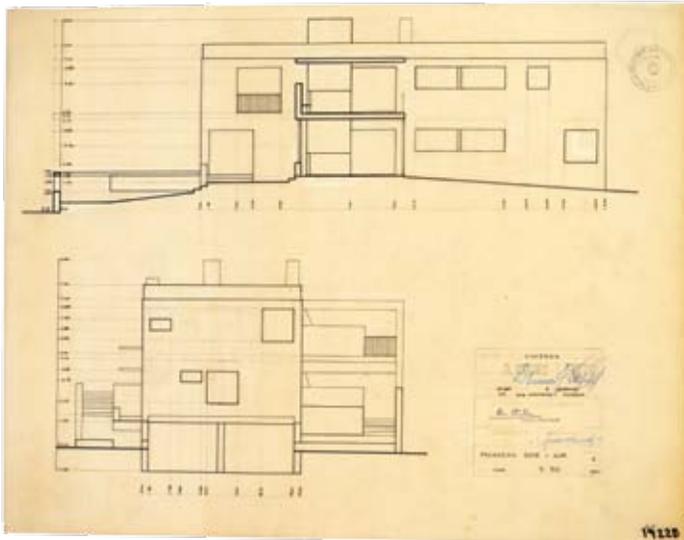
01-
Planta de subsuelo y planta alta,
65 x 50 cm. IHA. Pl.19227

02-
Planta baja, 74 x 50 cm.
IHA. Pl.19226

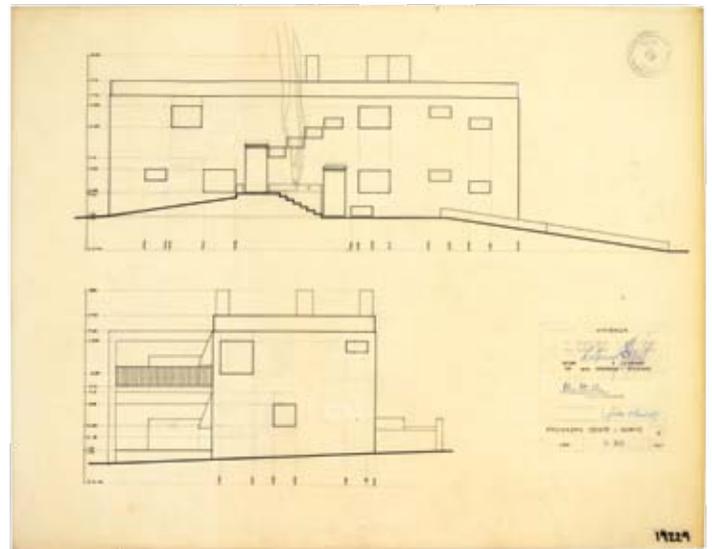
03-
Fachadas este y sur, tinta sobre
calco, 65 x 50 cm.
IHA. Pl.19228

04-
Fachadas oeste y norte,
tinta sobre calco, 65 x 50 cm.
IHA. Pl.19229

03-



04-



1963

● COAUTORES:
Walter Chappe
Perla Estable

INVENTARIO IHA:
PI.19622 a 19672



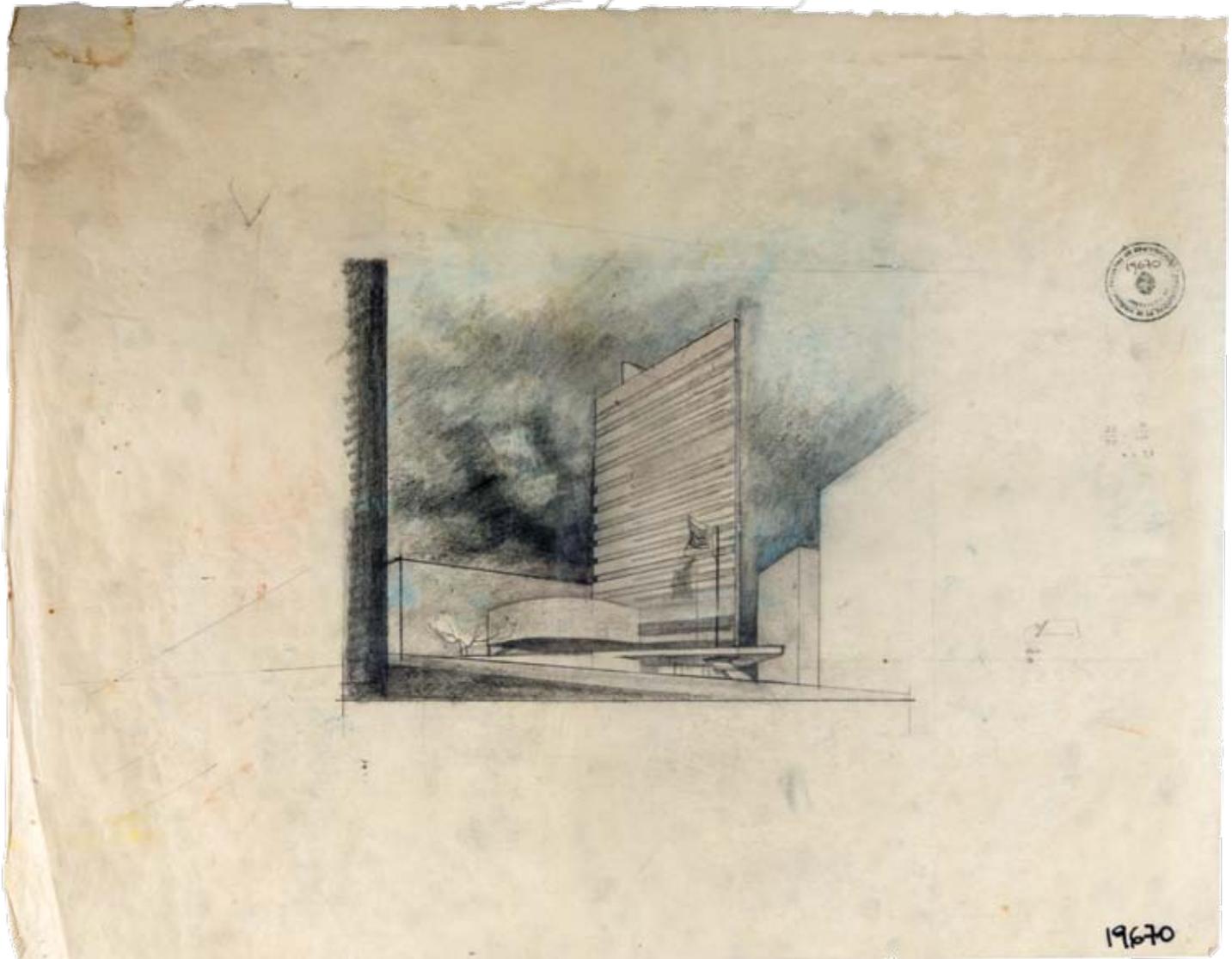
MODALIDAD:
Concurso público.
Segundo premio

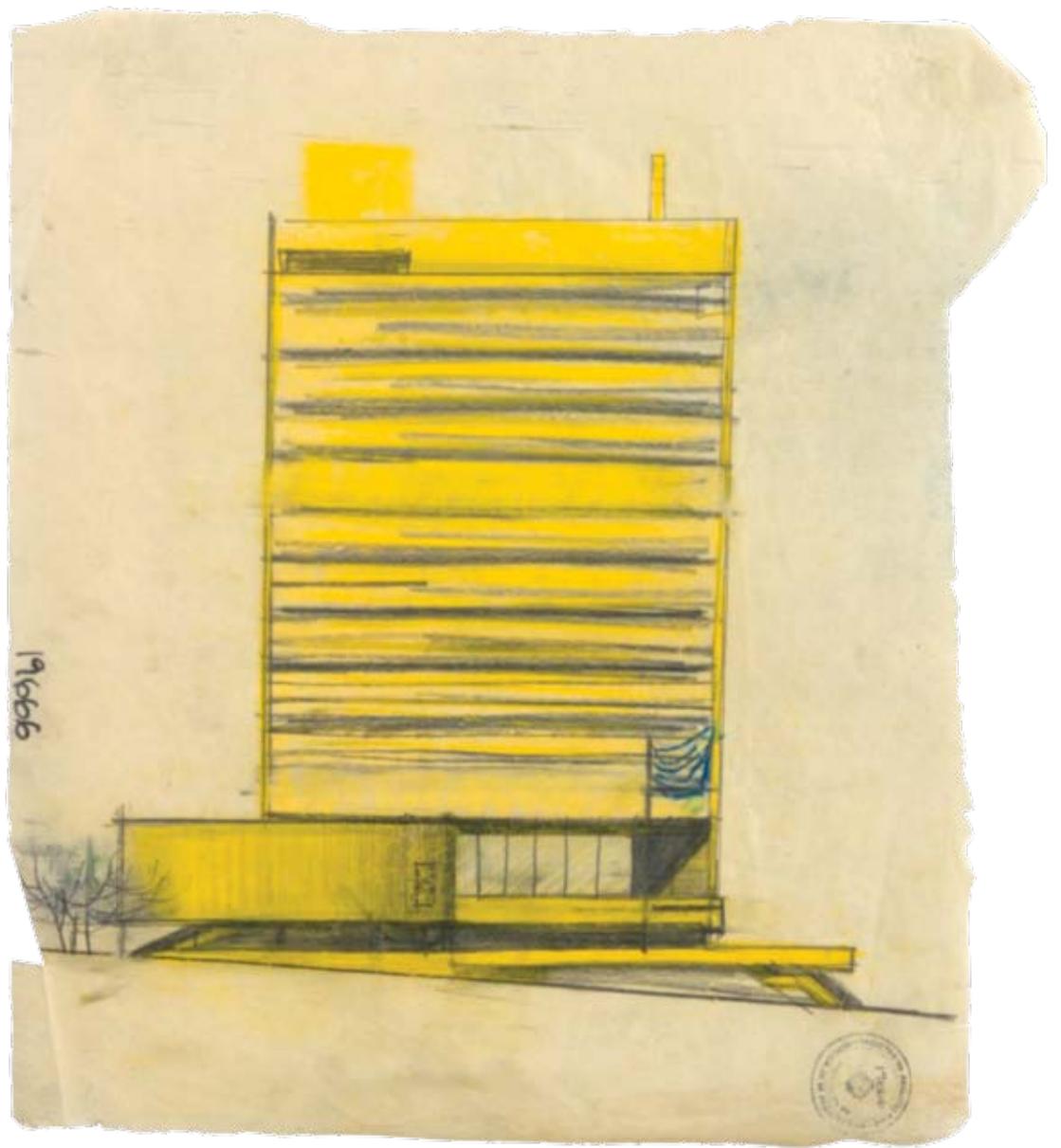
COMITENTE:
Junta
Departamental
de Montevideo

UBICACIÓN:
Uruguay esquina
Ciudadela, Montevideo

Junta Departamental de Montevideo

01-





02-

01-
Croquis, lápiz sobre calco, 65 x
50 cm. IHA.PI.19670

02-
Croquis, lápiz color sobre calco,
39 x 44 cm. IHA.PI.19666

● COLABORADORES:
Mario Harispe
Perla Estable
Nora Faget
Luis Enrique Faget

UBICACIÓN:
Av. de Zurriola, 1,
San Sebastián,
País Vasco

MODALIDAD:
Concurso
internacional

INVENTARIO IHA:
PI.19736 a 19749

COMITENTE:
Sociedad
Inmobiliaria
del Gran Kursaal

Euro-Kursaal

En la desembocadura del río Urumea en el golfo de Vizcaya (País Vasco) se libró a fines de 1964 una contienda internacional de anteproyectos de arquitectura. El objetivo de la Sociedad Inmobiliaria del Gran Kursaal era impulsar a Donostia como un nodo internacional. Esta operación terminó de concretarse treinta y cinco años después con la inauguración del celebrado edificio que proyectó Rafael Moneo y transformó, final y definitivamente, el escenario del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Euro-Kursaal, nombre que llevaba el edificio objeto del concurso, podría traducirse como “sala de curas”: aquella idea decimonónica asociada al balneario y el reposo saludable, reinventada décadas más tarde con usos vinculados al ocio, la cultura y el turismo de masas europeo. Esto se traducía en un programa arquitectónico que incluía un hotel turístico con 150 habitaciones, apartamentos, centros comerciales, salas de convenciones y exposiciones, auditorios, cines, pista de hielo y piscina.¹

El 29 de junio de 1965, el jurado, presidido por Pierre Vago y compuesto por Heike Siren, Ernesto Rogers, Secundino Zuazo, Julio Cano, Rafael La Hoz y el escultor

Eduardo Chillida, eligió como ganador al proyecto de Janz Lubicz Nycz, Carlos Pelli-cia y William Zuk. Los tres proyectistas —docentes de arquitectura en la Universidad de Virginia, Estados Unidos²— elaboraron una propuesta megaestructural tan ambiciosa como difícil de concretar, a la que es posible responsabilizar en parte por los problemas de gestión y realización que derivaron en un cambio de proyecto antes de la demolición del antiguo Gran Kursaal en 1972.

Payssé presentó su propuesta junto con los arquitectos Mario Harispe, Nora Pons, Enrique Faget y Perla Estable. Guiados por las exploraciones de la última etapa de la obra de Le Corbusier, o quizás por algunas de las especulaciones metabolistas que en aquellos años terminaban de desmembrar la unicidad formal del proyecto moderno, la solución propuesta para el Euro-Kursaal es radical y el gesto es elocuente. Dos “manos” se entrelazan encontrando la forma para que una mire al mar y otra al sol, con el firme objetivo de resolver el desafío planteado por la situación geográfica de la costa cantábrica.

Esta especie de doble *Cité Radieuse* arqueada y escalonada, casi simétrica en el punto más alto donde la proximidad en

planta entre ellos es máxima, resuelve el programa vinculado al alojamiento. En el nivel térreo se distribuyen todos los usos vinculados directamente con la ciudad: los locales comerciales y de exposición en el arco este, y la planta baja del hotel de lujo con su *lobby*, bares y cafés en el oeste. Este edificio, a su vez, abraza el acceso vehicular y peatonal con su lado cóncavo, mientras que la sala de cine se ubica en el centro del arco contiguo, representando una metáfora obvia que emula las veneras de las vieiras, comunes en las playas que bañan la ciudad de San Sebastián. Las azoteas retranqueadas y el juego de terrazas abiertas de simple y doble altura, le dan ritmo y variaciones al trabajo formal del hormigón armado, dotándolo de un carácter escultórico, que junto a la presencia derivada del apilamiento programático, cumplía con el propósito icónico que perseguía el concurso.

En su libro de 1968, Payssé confrontaba su propuesta con el proyecto ganador, y también con la maqueta del nuevo proyecto que le fue posteriormente encargado al arquitecto Otto Glaus. La comparación no era para nada ingenua. El primer premio parecía tan irrealizable como irreverente en su búsqueda

1. Cruz Rodríguez, R. "Alma de Arquitecto. José Luis Benlliure Galán en España". Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. Madrid, 2014, p. 227.

2. *Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art* nº53. Federación de Arquitectos Suizos y la Werkbund de Suiza, enero de 1966, p. 7.



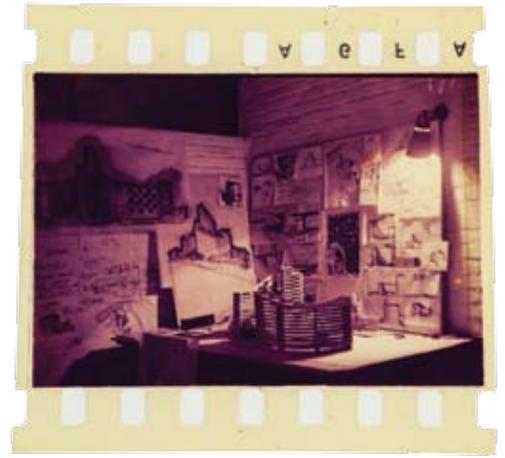
01-



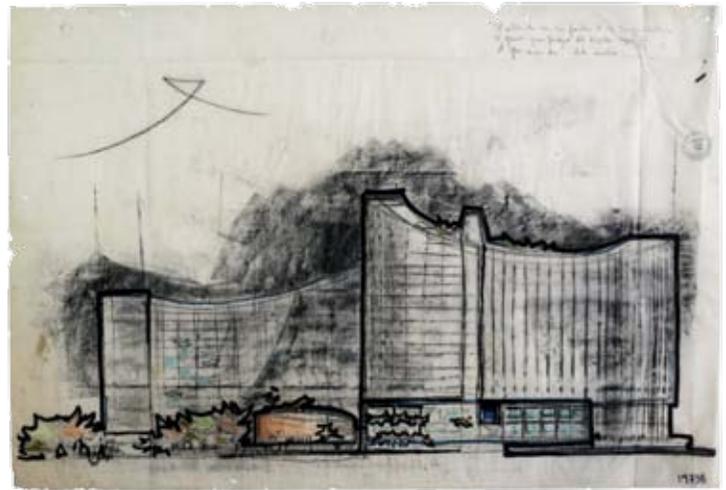
02-



03-



04-



05-



06-

01- Génesis, primera parte: la idea. Fotografía de las planchas presentadas al concurso, film fotográfico, archivo SMA.

02- Génesis, segunda parte: el desarrollo de la idea. Fotografía de las planchas presentadas al concurso, film fotográfico, archivo SMA.

03- Planta de ubicación. Fotografía de las planchas presentadas al concurso, film fotográfico, archivo SMA.

04- Maquetas rodeadas de croquis, film fotográfico, archivo SMA.

05- Croquis, lápiz y lápiz color sobre papel, 76 x 50 cm. IHA Pl.19738

06- Croquis, lápiz y lápiz color sobre papel, 100 x 68 cm. IHA Pl.19737



formal, mientras que la maqueta de Glaus se mostraba excesivamente negociada por la situación del tejido y contexto urbano. El Euro-Kursaal de Payssé aparecía allí como una síntesis perfecta de los dos: se adaptaba a la condición del predio sin dejar de aprovechar su singularidad y proponía exploraciones formales novedosas y medidas.

Según contaba en esas mismas páginas: "este proyecto fue seleccionado entre otros 13 para los premios entre los 520 trabajos presentados, y señalado como posible Primer Premio por el Asesor del Concurso, finalmente no fue tenido en cuenta por el jurado".³ Y es justamente con los jurados que Payssé se despacha sin remordimientos en un capítulo dedicado a los concursos: "en

el jurado está el punto crítico de todos los concursos, nacionales o internacionales. Y es en ese aspecto definitivo, donde el concurso puede tener éxito o fracasar; y desgraciadamente los ejemplos negativos, en cualquier parte del mundo han sido demasiados".

Payssé analiza, entre otros aspectos vinculados con las competiciones nacionales, la edad de los concursantes. El relevamiento mostró que de los últimos ochenta concursos analizados, setenta y cinco los habían ganado jóvenes de entre 30 y 40 años, cuatro arquitectos entre 40 y 50 años, y solo uno superaba las cinco décadas. Con 51 años ya cumplidos a fines de 1964, Payssé podía intuir que las chances de éxito en San Sebastián eran muy pocas.

Pero el Euro-Kursaal fue para el arquitecto mucho más que otro concurso de anteproyectos. Significó una idea persistente y recurrente que intentó aplicar en cada encargo que reunía la doble condición de gran escala y proximidad a la costa. Era el caso del Complejo Turístico Habitacional Playa Brava de 1969, en el que se multiplicaron los edificios para colmatar el enorme predio frentista a la playa céntrica de Punta del Este. Payssé repetía, casi idéntica, la solución de San Sebastián también en el Montecarlo Center de 1971, en el que, al menos en el papel, el expresionismo corbusiano de Payssé y el clasicismo miesiano de Sichero se veían enfrentados por la rambla en el puertito del Buceo. El último ensayo de la serie lo hizo a



09-

10-

3. Los números varían en los diferentes documentos, pero varios manejan el número de entradas al concurso en el entorno de las 500, entre ellos la autobiografía de Mario Payssé Reyes.

4. En *Mario Payssé Reyes. Monografía Elarqa n° 3* se observan reproducciones de gráficos fechados en 1971, mientras que otros documentos originales se encuentran fechados en 1979.

5. Carta al señor Manuel Odrizola y Odrizola, presidente de la Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián, 7 de abril de 1966. Perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.



finis de la década del setenta en el complejo La Pastora, en el que los edificios arqueados se disponen de a tres en un predio de forma trapezoidal donde años más tarde se construiría el hotel, *resort* y casino Conrad de Punta del Este.⁴

En abril de 1966, después de que saliera a la luz el fallo del jurado, Payssé escribió una carta al presidente de la Sociedad Inmobiliaria del Gran Kursaal. Sus palabras eran una premonición del fin de sus éxitos en los concursos y el fracaso de todos los proyectos cuya especulación formal encontraba origen en el Euro-Kursaal:

una nueva oportunidad perdida que se me escapó y que tal vez no se me presen-

te más [...] preparé todo para una definitiva consagración internacional, no tuve la suerte esta vez de "sintonizar" con ese imprevisible clima que se forma en todo jurado. Pero así son los concursos y así es la vida; y naturalmente importan más los resultados como hombre que los éxitos como arquitecto. Y a otra cosa.⁵

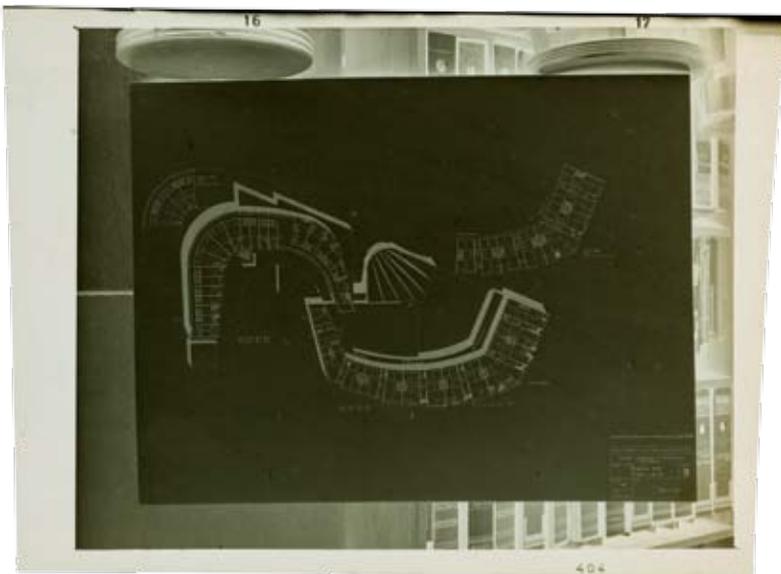
Martín Cajade

09—
Planta. Fotografía de las planchas presentadas al concurso, film fotográfico, archivo SMA.

10—
Planta principal. Fotografía de las planchas presentadas al concurso, film fotográfico, archivo SMA.

11—
Planta tipo pisos 1 al 12. Fotografía de las planchas presentadas al concurso, film fotográfico, archivo SMA.

12—
Fotomontaje sobre la bahía de San Sebastián, microfilm, archivo SMA.



11-

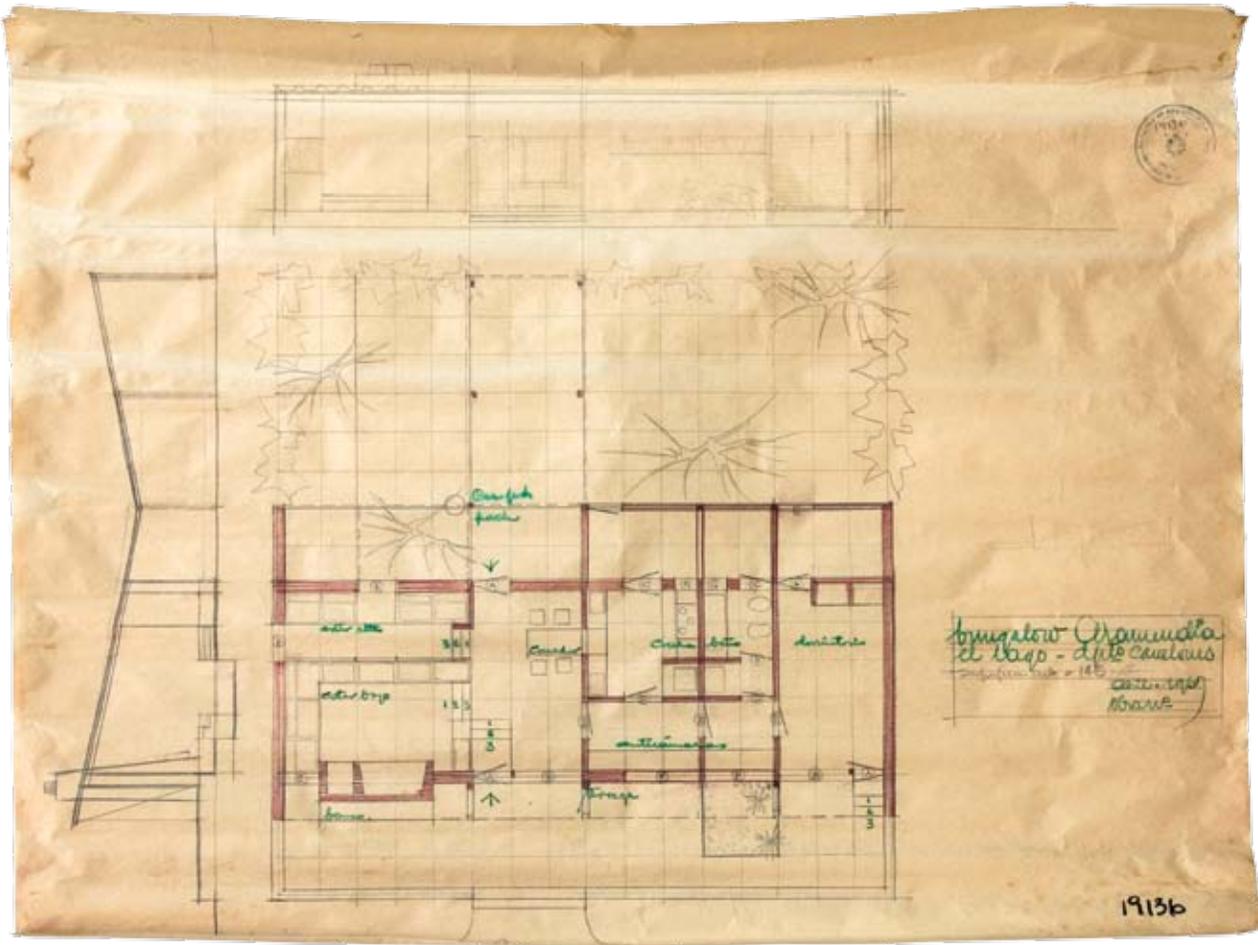
1967

● UBICACIÓN:
El Lago, Canelones

INVENTARIO IHA:
Pl.19136 a 19137

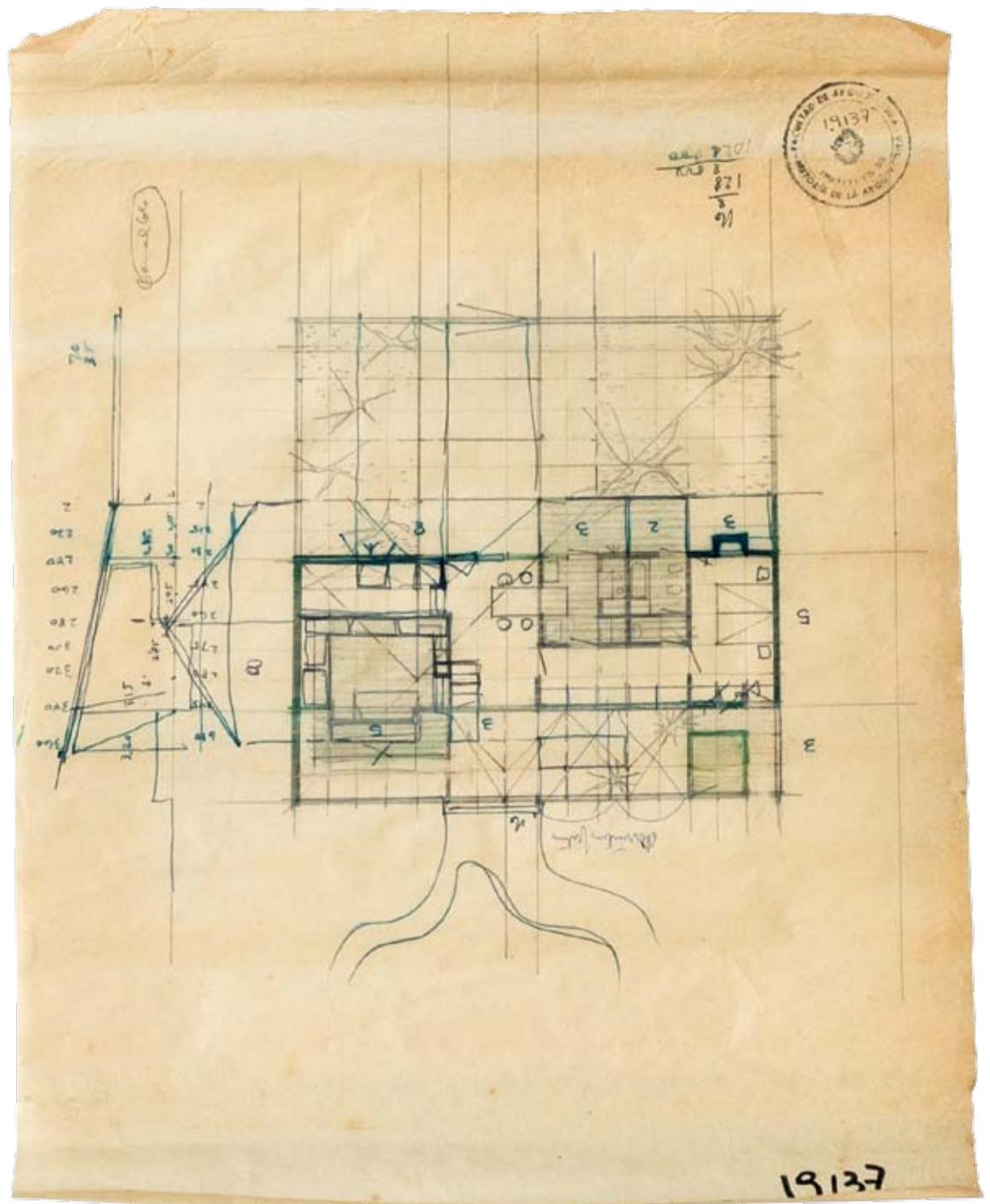


Bungalow Aramendía



01-





02-

01-
Planta de albañilería, fachada y corte longitudinal, lápiz y lápiz color sobre papel, 65 x 100 cm. IHA.PI.19136

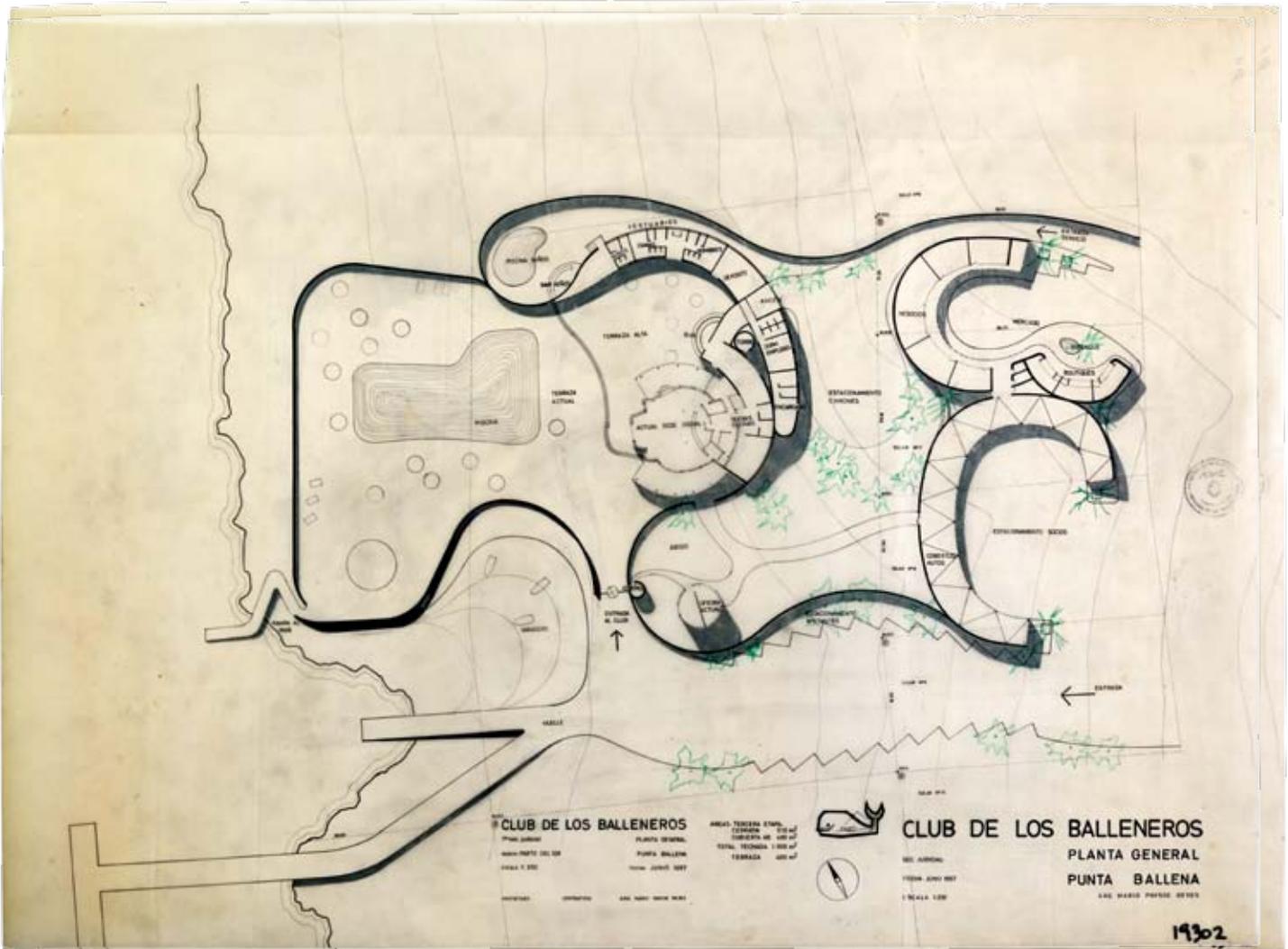
02-
Anteproyecto, planta y corte, lápiz y lápiz color sobre papel, 32 x 40 cm. IHA.PI.19137

1967

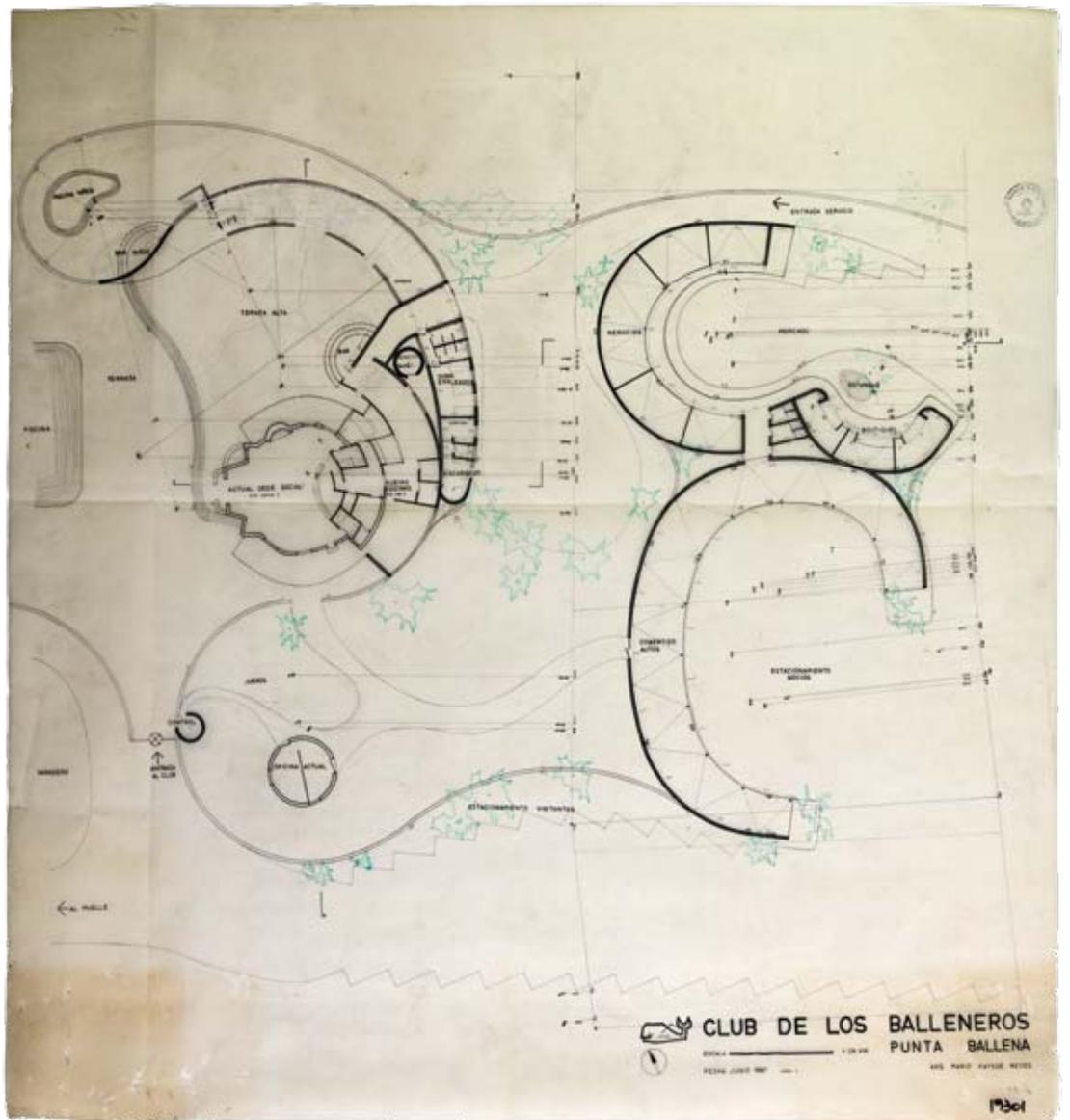
● UBICACIÓN:
Punta Ballena,
Maldonado

INVENTARIO IHA:
PI.19301 a 19307

Club de los Balleneros



01-



02-

01-
Planta general tinta y tinta color
sobre calco, 91 x 67 cm.
IHA. Pl. 19302

02-
Planta general, tinta y tinta color
sobre calco, 102 x 107 cm.
IHA. Pl. 19301

1967



Municipalidad de Amsterdam

● COLABORADORES:
Luis Enrique Patrone
Perla Estable



MODALIDAD:
Concurso
internacional

COMITENTE:
Municipalidad
de Amsterdam

UBICACIÓN:
Waterlooplein, Amstel
y Zwanenburgwal,
Amsterdam



01-





02-

01-
Croquis, tinta sobre papel.
Collage perteneciente
al archivo familiar de
Marcelo Payssé.

02-
Maqueta y croquis, film
fotográfico, archivo SMA.



Libro

“Mario Payssé 1937-1967”

Al mismo tiempo que trabajaba en obras y concursos, Mario Payssé escribió un libro, un legado intelectual que solía regalar a sus mejores estudiantes. Completarlo le llevó cinco años, que transcurrieron en la intimidad del estudio elevado de la casa familiar. El libro mide 23,5 cm de alto, dimensión idéntica a la de las publicaciones de Le Corbusier realizadas por las *Éditions de l'Architecture D'aujourd'hui* a mediados de los años treinta. La tapa, como la de estas publicaciones, está revestida de tela color crudo.

En la cubierta, el nombre del autor aparece al lado de dos fechas. La primera, 1937, es el año en que Payssé obtuvo el título de arquitecto al egresar de la Facultad de Arquitectura. La segunda, 1967, es la fecha de finalización del libro, y marca treinta años de ejercicio profesional del autor, que en ese año cumplía 55 años. El nombre y las fechas están rodeados de signos que representan las edades de las diferentes arquitecturas: egipcia, griega, renacentista, gótica y romana. El signo mayor, un cuadrado con una línea ondulada que sale del extremo superior, simboliza la arquitectura del siglo XX.

El libro está organizado en doce secciones. Las dos primeras, indicadas como “o” y “i” conforman un dilatado prólogo. En las diez siguientes, Payssé presenta una forma de entender la arquitectura, establece los vínculos que cree pertinentes y selecciona los pro-

yectos que a su criterio son más relevantes. Si prestamos atención a las notas al pie, vemos que en las trescientas cuarenta páginas hay cientos de citas de convalidación.

El primer capítulo, “Noticia del autor, su generación, su tiempo y su credo”, corresponde a la biografía escrita en primera persona. Las referencias que allí aparecen no dejan lugar a dudas respecto a la pertenencia de Payssé al ámbito católico. Entre los cuarenta nombres citados, el del jesuita Teilhard de Chardin aparece seis veces, los del humanista Jacques Maritain y del “mediático” arzobispo de Rochester, Fulton John Sheen, cinco veces. Aparecen también los nombres de otros dos jesuitas: el uruguayo Juan Luis Segundo, y José Strassener, nacido en Luxemburgo y profesor de Payssé en el Colegio Seminario. También el del francés *Abbé Pierre*, capuchino fundador de los Traperos de Emaús y el del místico monje trapense Thomas Merton. No olvida incluir al influyente dominico Joseph Lebreton, que había estado en Montevideo en abril de 1947 convocado por Dardo Regules, de la Unión Cívica, quien también aparece citado.

Cuatro veces nombra a Gilbert Chesterton, el autor del famoso Padre Brown, y cita también a Hilaire Belloc, el gran amigo de Chesterton que determinó su conversión al catolicismo. Aparece también el nombre de Walther Tritzsch, escritor austríaco que publi-

có varios libros sobre mística cristiana y que, perseguido por los nazis, trabajó en París en los años treinta en el Instituto Católico y la Liga para la Austria espiritual.

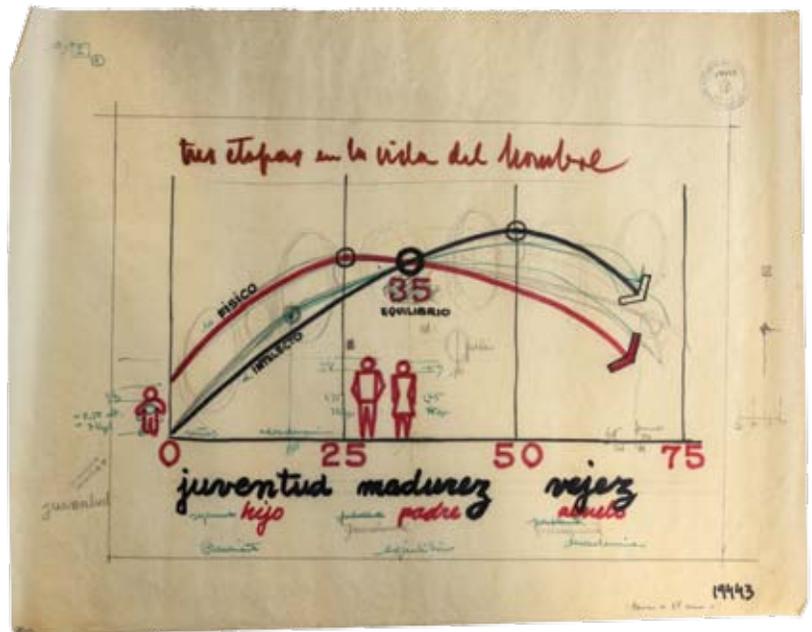
En este contexto religioso no podían faltar los dos papas que ocuparon la cátedra de San Pedro durante el periodo abarcado por el libro: Pío XII y Pablo VI. Resulta bastante incómoda la referencia a Jesús Urteaga Loidi, sacerdote catalán miembro del Opus Dei, fundador de la revista *Mundo Cristiano* y muy conocido en los años de la dictadura franquista por los programas que conducía en Televisión Española.

Otra serie de citas se refieren a los analistas sociales. Payssé incluye al norteamericano Eric Hoffer, estudioso de los movimientos de masas religiosos y políticos de corte fanático, al predicador norteamericano Norman Vincent Peale, creador de la teoría del pensamiento positivo. Cita también a Arnold Joseph Toynbee, el historiador británico autor de la teoría cíclica del desarrollo de las civilizaciones.¹

En esta primera sección Payssé incluye también a Alfred North Whitehead, el matemático y filósofo inglés autor de la filosofía del proceso; a Arthur Schlesinger Jr, historiador y crítico social estadounidense que investigó la historia y naturaleza del liberalismo, y cita además a Henry de Man, político y teórico socialista revisionista belga, que fue



01-



01-
Etapas de la vida del hombre,
croquis preparatorio. Tinta y
tinta color sobre papel, 65 x 50
cm. IHA.PI.19443

02-
Cubierta del libro.
IHA.Biblioteca.

02-



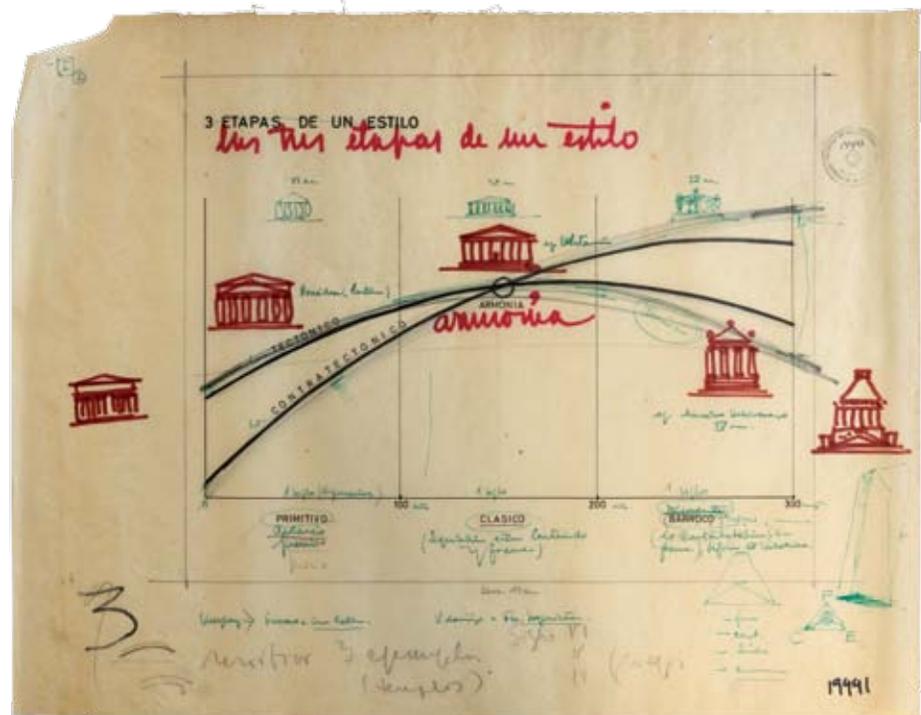


uno de los principales teóricos del socialismo europeo hasta la Segunda Guerra Mundial.²

También dedica espacio a los críticos de arte. En esa serie incluye a Alan Pryce-Jones, crítico literario británico, político liberal y editor de la revista *The Times Literary Supplement*, y a Sidney Justin Harris, crítico teatral y columnista del *Chicago Daily News*. Aparecen también el novelista francés André Maurois, biógrafo de Byron, Voltaire, Chateaubriand, y autor de las historias de Inglaterra, Estados Unidos y Francia, la exploradora y escritora orientalista Freya Stark, el físico Lancelot Law Whyte y el aviador británico Charles Lindbergh.

En esta constelación intelectual son muy pocos los arquitectos nombrados. Además de los maestros modernos Auguste Perret, Le Corbusier, Gropius, Wright y Mies, incluye a Gyorgy Kepes, artista de origen húngaro colaborador de Kevin Lynch, a quien seguramente conoció en 1948 en el MIT.³ Aparecen citados también el argentino Roberto Champion, director del Instituto de Vivienda y Planeamiento y profesor de la Universidad Nacional del Nordeste, Lala Méndez Mosquera, que en 1967 dirigía la revista *Summa*, y solo dos arquitectos uruguayos, Horacio Terra Arocena y Leopoldo Carlos Artucio.

"Cómo somos y por qué" es el título del segundo capítulo del libro, dedicado a Perret. Se abre con cinco fragmentos que corresponden a Émile Zola, Sigfried Giedion, Le Corbusier, el dominico León Ramlot y Paul Valéry, textos que coinciden en señalar el potencial cultural de la humanidad. En este capítulo Payssé plantea una crítica a la arquitectura local, a la que consideraba "pretenciosa, heterogénea, poco original e irregular en calidad", los mismos atributos de sus productores. Afirma aquí que la condición latina, italiana y española de los arquitectos uruguayos supone el predominio de la sensibilidad, y una capacidad mental que supera ampliamente a la técnica.



03-

1. En oposición al determinismo, Toynbee afirmaba que las civilizaciones eran el resultado de la respuesta exitosa de un grupo humano a los desafíos, asignando una importancia primordial a los factores religiosos en las respuestas positivas de una determinada sociedad.

2. Whitehead sostenía que el mundo era una red de procesos interrelacionados y que las acciones individuales tenían consecuencias globales. El trabajo de Schlesinger se concentró en el estudio de la acción de Franklin D. Roosevelt y de John y Robert Kennedy.

3. Hacia 1947 Kepes fue invitado por la *School of Architecture and Planning* del MIT para iniciar un programa en diseño visual. Payssé estuvo allí en 1948 y seguramente lo conoció en ese entonces. Kepes estaba interesado en establecer relaciones

entre las artes, la ciencia y el mundo industrial, y su amplia actividad incluyó la docencia en diseño, el estudio de las tecnologías científicas productoras de imágenes y las implicancias de las tecnologías y los medios en el ambiente. La referencia interesa



Emparentados por la tierra con los “indomables, indomesticables, fieros y listos charruás” y con los “ingobernables criollos”, los uruguayos conforman un pueblo de aluvión “sin color local”, cuya característica más saliente es la contradicción. Payssé señala veinticinco contradicciones paralizantes desde el punto de vista económico, político y cultural, que tienen su correlato en una arquitectura irregular, sin estilo y falta de armonía.

Luego de estos dos capítulos, la sección “¿Dónde estamos en arquitectura?” abre el cuerpo principal del libro y está dedicada a Julio Vilamajó, el profesor de Anteproyectos de Payssé en la Facultad. Aquí Payssé brinda su definición de arquitectura: el arte de crear o de inventar espacios, un asunto de formas físicas y no de creencias sociales.

Para situar cronológicamente la arquitectura de su tiempo, que en este capítulo nombra siempre como “contemporánea”, el autor recurre a una compleja y muy extensa explicación de los tiempos históricos, que

comienza con la creación del universo. Como John Ruskin, Payssé compara el desarrollo de la arquitectura con las tres etapas de la vida del hombre. A la juventud, madurez y vejez, separadas por lapsos de veinticinco años, les corresponden periodos arquitectónicos separados por cien años. El primero, de investigación y que Payssé denomina “previo”, comienza en 1850, seguido por uno clásico o de apogeo en el que ubica la arquitectura comprendida entre 1950 y 2050. Finalmente, el ciclo culminaría en 2150 con la declinación o periodo decadente.

En estas páginas Payssé sostiene que los cambios estilísticos responden a los descubrimientos técnicos, siguiendo así el pensamiento de Auguste Choisy, Eugène Viollet-Duc y toda la tradición del racionalismo francés que se enseñaba en la Facultad de Arquitectura. Afirma también el origen de la arquitectura moderna en las estructuras metálicas y en el hormigón armado, la tesis fundamental de *Bauen in Frankreich*, *Bauen*

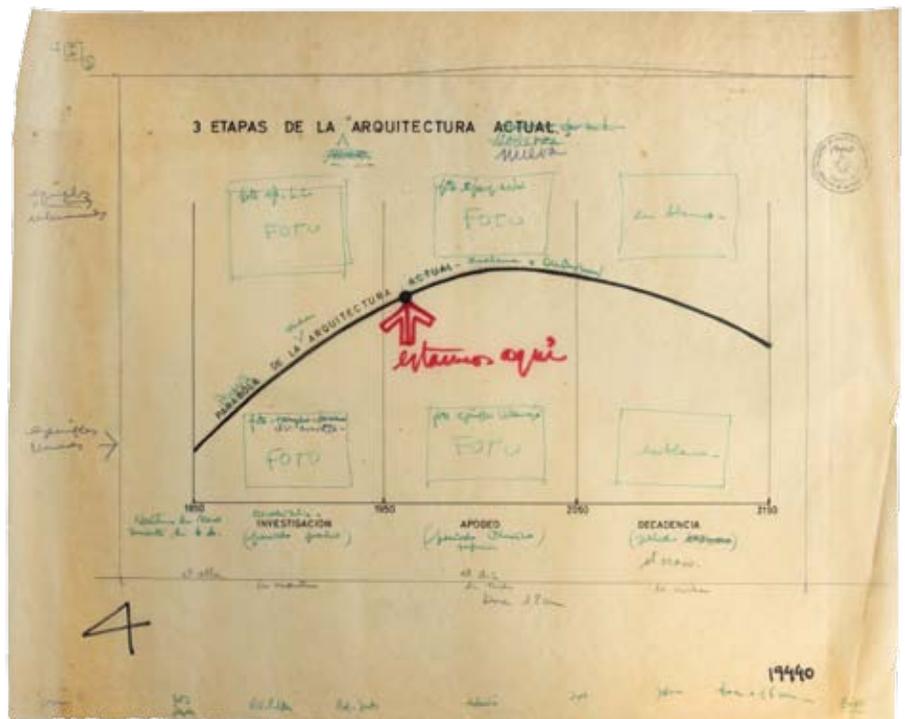
in Eisen, *Bauen in Eisenbeton*, el libro que Sigfried Giedion publicó en 1928. Si bien ese texto no circuló entre los profesionales uruguayos, constituye la hipótesis central del tercer capítulo de *Espacio, tiempo y arquitectura*, publicado en 1941 y muy leído en Uruguay. La importancia que para Payssé tenía la noción de espacio-tiempo que Giedion introduce en ese texto se exhibe en la portadilla de este tercer capítulo.

“¿Dónde estamos en arquitectura?” se cierra con imágenes de su primera obra construida, la casa en Malvín de 1935. Ilustran también el capítulo los croquis de dos proyectos presentados a concursos: el del edificio de la Facultad de Arquitectura de 1941 y el de un campo de deportes, y el anteproyecto para el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura de 1941.

El siguiente capítulo “Un sistema de enseñanza y pedagogía”, dedicado a Walter Gropius, contiene las ideas centrales sobre la manera de enseñar arquitectura. En los sis-

03—
Etapas de un estilo, croquis preparatorio. Lápiz, tinta y tinta color sobre papel, 65 x 50 cm. IHA.PI.19441

04—
Etapas de la arquitectura nueva, croquis preparatorio. Tinta y tinta color sobre papel, 65 x 50 cm. IHA.PI.19440



04—



temas que Payssé experimentó en el taller de anteproyectos que dirigió hasta 1958 se apoyaban en los modelos de escuelas norteamericanas, principalmente el modelo Harvard de Gropius y el modelo IIT de Mies, ámbitos donde se proponía una visión unitaria del arte y de la técnica.

En este capítulo, mediante notas breves al pie de las fotografías, Payssé explica en qué consistían los trabajos prearquitectónicos que desarrollaban sus estudiantes. Eran ejercicios en los que se exploraban las capacidades plásticas de los materiales y las relaciones entre planos, que consideraban la importancia de elementos primarios básicos, las nociones esencialmente arquitectónicas de espacio, forma, volumen, color, luz, material y economía. La arquitectura se obtenía luego, al agregar la construcción, la escala y las funciones.⁴

Pero antes de explicar sus métodos de enseñanza, Payssé dedica varias páginas a presentar una serie de opiniones que evidencian el profundo conocimiento que tenía de los debates que se planteaban en la Facultad en los años sesenta. Su crítica a la planificación recoge la oposición del CEDA a la elección de Carlos Gómez Gavazzo en 1961, el enfrentamiento entre sectores respecto al perfil del arquitecto que debía egresar de la Facultad, generalista o especializado, y la discusión sobre la formación necesaria para la actuación técnica. Resuenan en sus palabras las reivindicaciones disciplinares que bregaban por la necesidad de retomar una formación dirigida a adquirir habilidades de proyecto, manipular con solvencia los elementos plásticos y lograr

el diseño tanto de objetos como de edificios de alta calidad formal.

Si prestamos atención a los debates de la Facultad, los comentarios de Payssé son elocuentes. Payssé parece amparar al grupo "reformista" que llevó adelante las discusiones que culminaron en el Claustro del mes de julio de 1964, en el que se aprobó por mayoría la propuesta de reforma del plan de estudios de 1952, que promovía la especialización y la eliminación de la figura del arquitecto integral.⁵ Payssé hace suyas las palabras de Seymour Martin Lipset, profesor de Sociología de la Universidad de Harvard, incluyendo una extensa cita en la que el académico criticaba el poder que los estudiantes de izquierda tenían sobre los profesores de las universidades latinoamericanas.⁶

"Arquitectura actual y del pasado", dedicado a Le Corbusier, es un capítulo que continúa las reflexiones de "¿Dónde estamos en arquitectura?". Nuevamente sigue aquí a Giedion, pero relacionando la aparición de la arquitectura contemporánea, que ahora nombra también como arquitectura nueva, viva, funcional, internacional y orgánica, exclusivamente con el desarrollo del hormigón armado. Añade además las genealogías establecidas por Nikolaus Pevsner y Leonardo Benévolo y hace gala de gran erudición historiográfica al incorporar los estudios de Walter Gropius, Bruno Zevi, Henry Russell-Hitchcock, Lewis Mumford y Gottfried Semper.

En este capítulo señala que, si bien la arquitectura es el arte del espacio, su expresión

está condicionada por el modo de construcción y las concepciones estructurales. Por tanto, afirma que el espacio es a la función como la forma a la construcción, en la que inciden las condiciones locales de mano de obra y materiales.

Las páginas siguientes están dedicadas a Mauricio Cravotto. "Urbanismo y una idea para Montevideo" podría entenderse como una reivindicación de las ideas del maestro expulsado de la Facultad de Arquitectura en 1953. Como Cravotto, Payssé propone en esta sección mitigar los problemas de la ciudad uniendo los espacios verdes por *parkways*, vías arboladas que contendrían también edificios en altura y equipamientos colectivos.⁷ Sin embargo, Payssé parece dudar de la posibilidad de encontrar armonías que atemperen las condiciones de la vida urbana. Frente a la realidad insoslayable de la gran ciudad que, sostiene, crece de manera descontrolada y agrava los problemas sociales, propone la paz del retiro doméstico.

En consecuencia "La vivienda, sus principios" es el centro del capítulo siguiente. Está dedicado a Richard Neutra, el maestro de California que había visitado Montevideo en dos oportunidades. Payssé no soslaya el problema de la vivienda social, que en ese entonces era un tema central para una gran parte de los profesionales. Mientras escribía el libro en Uruguay se estaba discutiendo el Plan Nacional de Viviendas, para viabilizar los préstamos otorgados por el Banco Interamericano de Desarrollo en el marco de la Alianza para el Progreso. Payssé incorpora en

por la incidencia temprana que los estudios de Kepes pudieron tener sobre Payssé, en particular el *Language of Vision*, publicado en 1944, un trabajo donde com-

binaba las prácticas de diseño de la Bauhaus con las teorías de la Gestalt y la percepción visual.

4. Sobre este tema ver el artículo "Conciencia de forma", de Gambini, J. en *RT3 Centenario. Revista de la Facultad de Arquitectura*. Montevideo: 2015

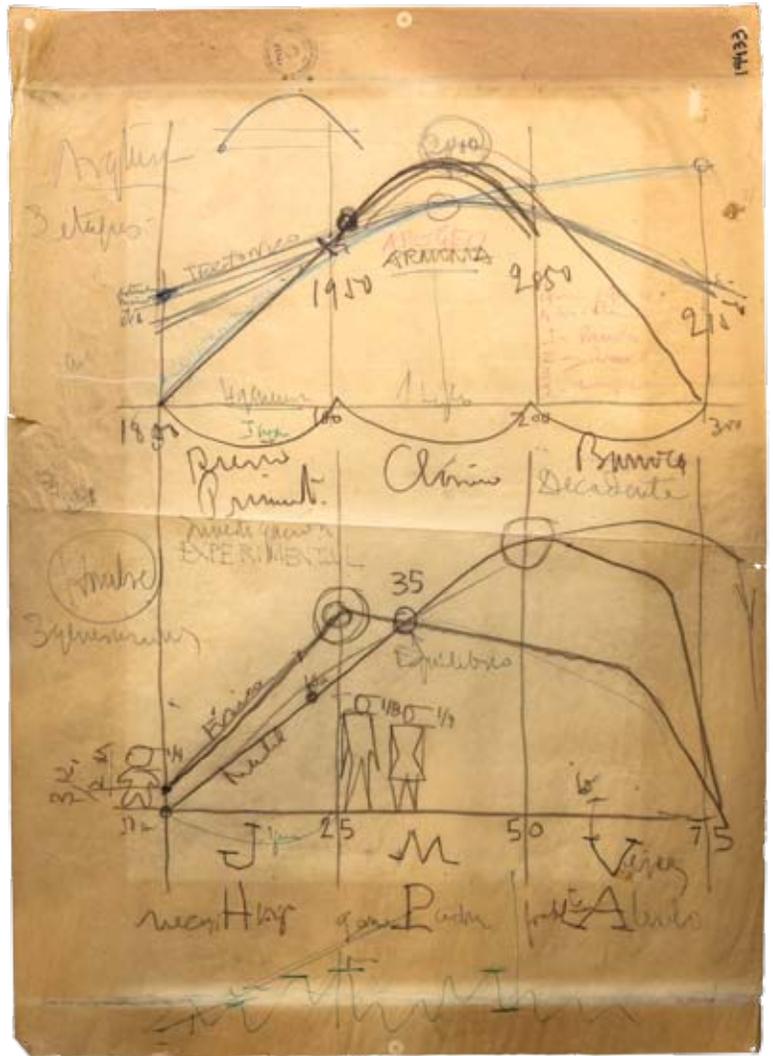
5. Sobre esta discusión ver el libro de Mazzini, E. y Méndez, M. *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Plural, 2012.

6. Recordemos aquí las violentas discusiones de la década del cincuenta que llevaron a la sanción del plan de estudios de 1952, la expulsión de varios

profesores y las renuncias de otros, entre ellos, la del propio Payssé, en 1956.



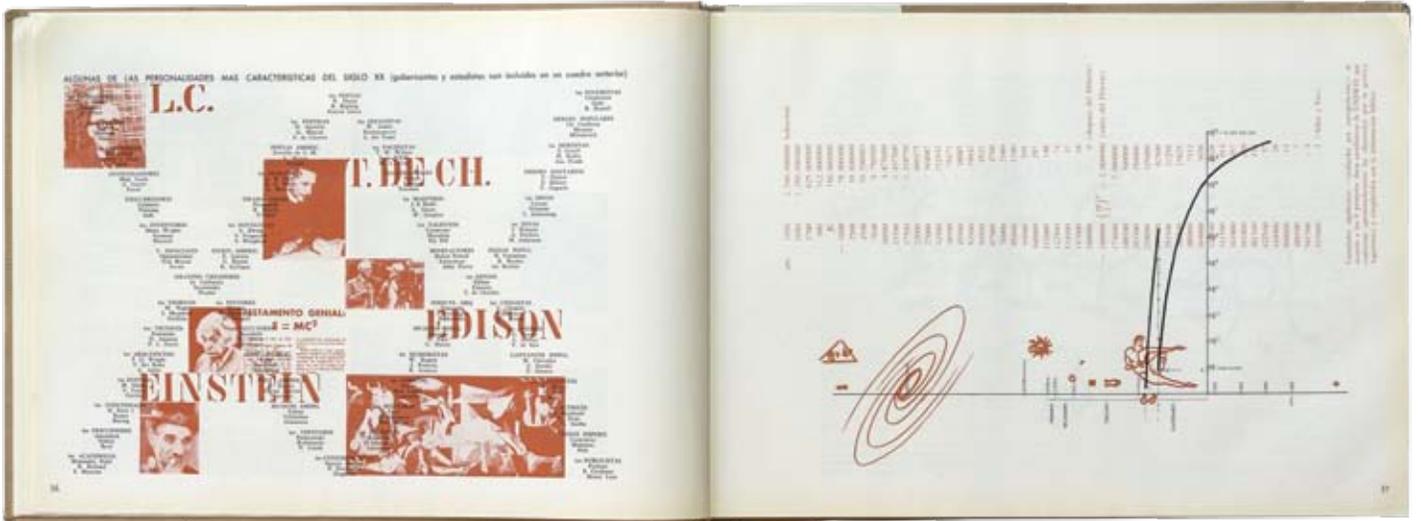
05-



05-
Etapas de la arquitectura,
croquis preparatorio. Lápiz y
lápiz color sobre papel,
81 x 59 cm.
IHA.PI.19433

06-
Páginas 36 y 37 del libro.
IHA. Biblioteca

06-





este capítulo el informe de la X Conferencia Panamericana organizada por el Consejo Interamericano Económico y Social, que tuvo lugar en Caracas en 1954.⁸

Cita también las normas de la vivienda de la Convención Internacional de Ginebra de 1961 y se refiere al ciclo organizado en la Sociedad de Arquitectos en noviembre de 1963.⁹ Tanto el tema que presentó en ese evento como la dedicatoria del capítulo ponen de manifiesto la importancia que tenía para él la resolución de la casa unifamiliar aislada, el programa en que desarrolló gran parte de su actividad profesional y con cuyas fotos ilustró el capítulo.

"Principios para una mejor arquitectura en Uruguay" es quizá la parte más pedagógica del libro. Está dedicada a Mies Van der Rohe, con citas del *Eupalinos* de Paul Valéry, Le Corbusier, Lewis Mumford y John Hudnut. En estas páginas presenta una proclama de lo que Payssé entiende debe ser el arquitecto: un profesional universitario que sirve a su país si logra realizar la mejor arquitectura posible. En el marco de las discusiones disciplinares de los años sesenta resulta difícil no interpretar sus palabras como un enfrentamiento con los defensores de la planificación social. Zapatero a tus zapatos es su consigna. Los problemas de los arquitectos son el clima, el asoleamiento, los sistemas constructivos y las técnicas disponibles, la creación de espacio y la expresión formal.

En este capítulo Payssé expone los principios de su teoría para realizar una mejor arquitectura en Uruguay. Señala que se de-

ben complementar los interiores con espacios abiertos y cubiertos, no se debe superar el 20 % de vanos en relación a las superficies, es de rigor respetar los colores, texturas y capacidades constructivas de los materiales, y la composición debe basarse en el rigor geométrico, los ritmos armónicos y las proporciones. El quinto principio, la "Integración con las otras artes plásticas", da nombre a la siguiente sección dedicada a Joaquín Torres García. Estas dos partes del libro están ilustradas con la residencia familiar de 1953 y el Seminario Arquidiocesano de Toledo de 1951, obras en las que aplica en su totalidad los cinco principios explicados.

Para Payssé, la integración de las artes determina el sentido plástico de la obra, el cual sumado al sentido espacial, otorga al edificio su fisonomía o, más precisamente, su carácter. La integración es posible gracias a la geometría, sobre la base matemática que gobierna la composición, pero con un significado bien distinto de la "síntesis" torresgarciana, a pesar de la dedicatoria. Payssé suponía que la arquitectura estaba más avanzada que las otras artes, era la única entre las artes mayores que había realmente empezado a "organizar todo desde cero" y sus formas eran las únicas que estaban realmente controladas por la proporción.

En consecuencia, afirmaba que la pintura y la escultura debían estar subordinadas a la arquitectura ya que lejos de ella "los artistas estarían como niños perdidos". La "integración" propuesta por Payssé suponía que todas las artes debían obedecer al "disciplinado y

viril espíritu de la Arquitectura" y, por ende, todos los artistas debían responder al arquitecto. En este sentido hay que interpretar su noción de arquitectura como obra colectiva, que es entonces lejanamente deudora de las enseñanzas de Torres.

En el capítulo 8, "Concursos de arquitectura", Payssé recoge los anteproyectos presentados a concursos públicos. Indica brevemente los valores de aquellos en los que obtuvo primeros premios y también los motivos por los cuales algunas de sus propuestas no fueron premiadas. En "Orientación vocacional arquitectónica" señala las habilidades y sentidos que debe tener un futuro arquitecto, destacando la innata capacidad creativa, apoyada en el sentido geométrico y el constructivo, y en las habilidades del dibujo, alimentadas por la imaginación y la sensibilidad artística.

El libro se cierra con "El arquitecto y el hombre", dedicado a Frank Lloyd Wright. Este capítulo constituye un mensaje vital y casi familiar para los lectores y clausura los temas desarrollados. La arquitectura es como la vida, estimulante, interesante, atractiva y apasionante. Frente a la ausencia de medios, el arquitecto debe oponer su voluntad transformadora, que comienza siempre con un deseo.

Mary Méndez

7. El *parkway* organizaba el Anteproyecto del Plan Regulador de 1930 y fue desarrollado en la propuesta para el Parkway Atlántico que debía unir Montevideo con Piriápolis entre 1932 y 1936; es la idea básica que organizó la

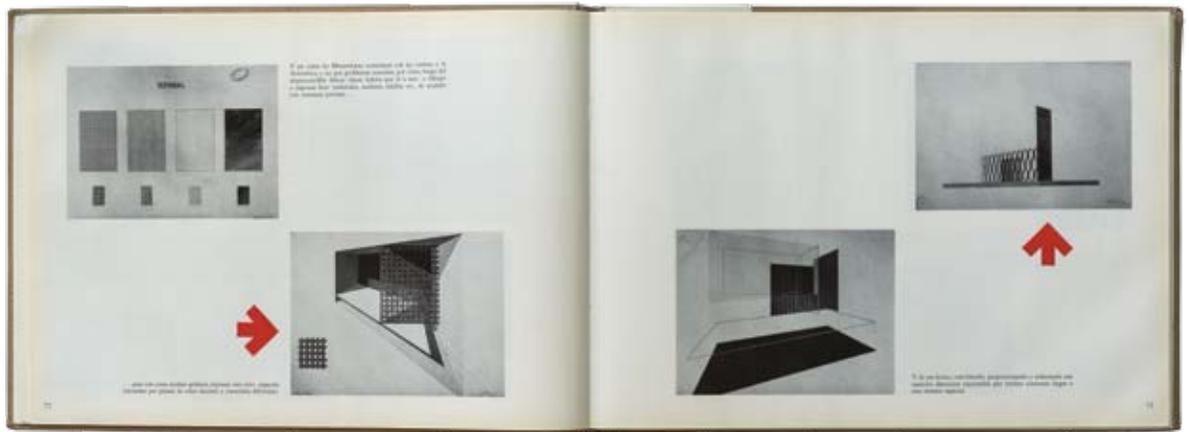
teoría de la Aldea Feliz, para la distribución de la población en el territorio uruguayo. Sobre este tema ver Méndez, M. "Aldea Feliz". En *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. Montevideo: 2014.

8. La conferencia tenía como uno de sus temas la vivienda de interés social y fue allí que se promovió para los estados de América Latina el desarrollo del movimiento cooperativista. Fue allí también que se escribió la

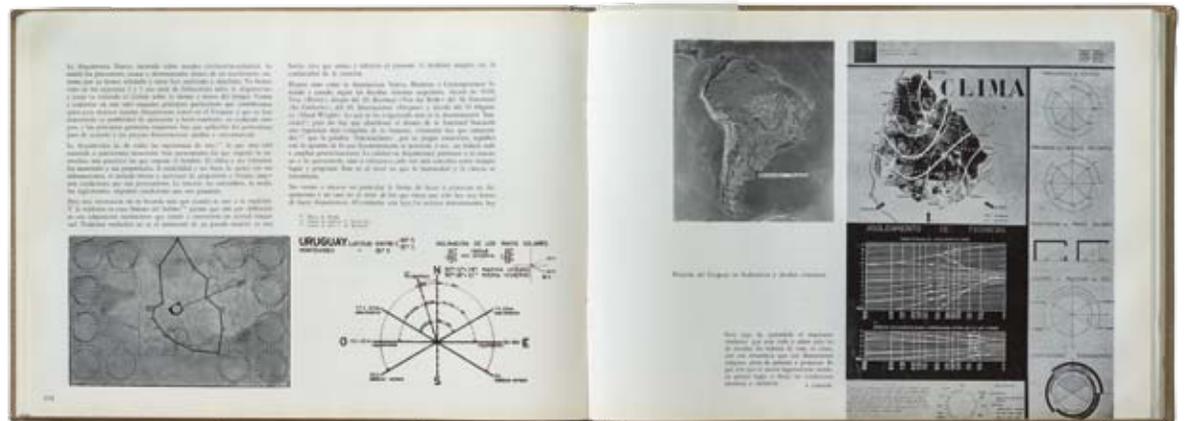
carta en contra de la Intervención del Comunismo Internacional en América Latina, apoyando en cambio las primeras acciones intervencionistas de Estados Unidos en el subcontinente.

9. Varias conferencias fueron publicadas en la revista *Arquitectura* n°238, Montevideo, 1964.

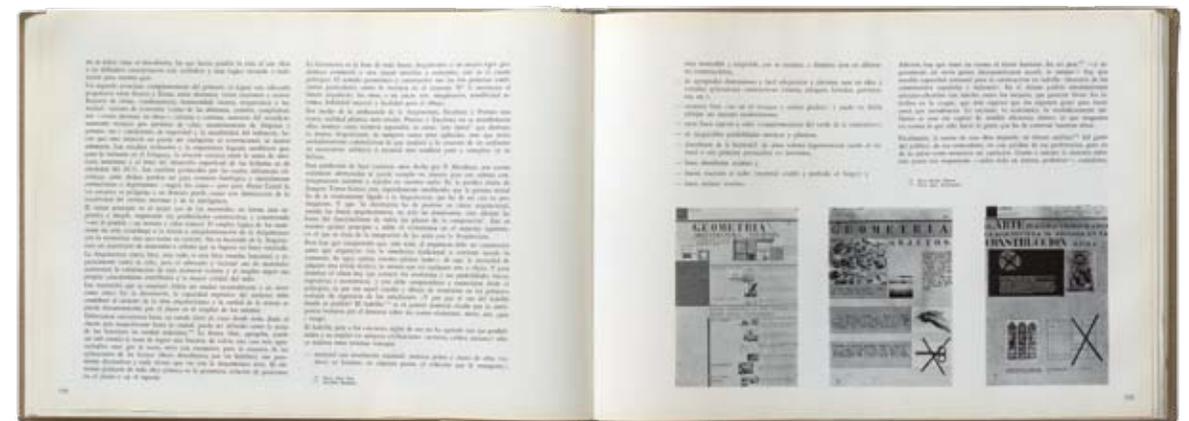




07-



08-



07-
 Páginas 72 y 73 del libro.
 IHA. Biblioteca

08-
 Páginas 154 y 155 del libro.
 IHA. Biblioteca

09-
 Páginas 158 y 158 del libro.
 IHA. Biblioteca

1969

● COLABORADORES:
Francisco Villegas
Perla Estable
Mario Harispe
Marcelo Payssé

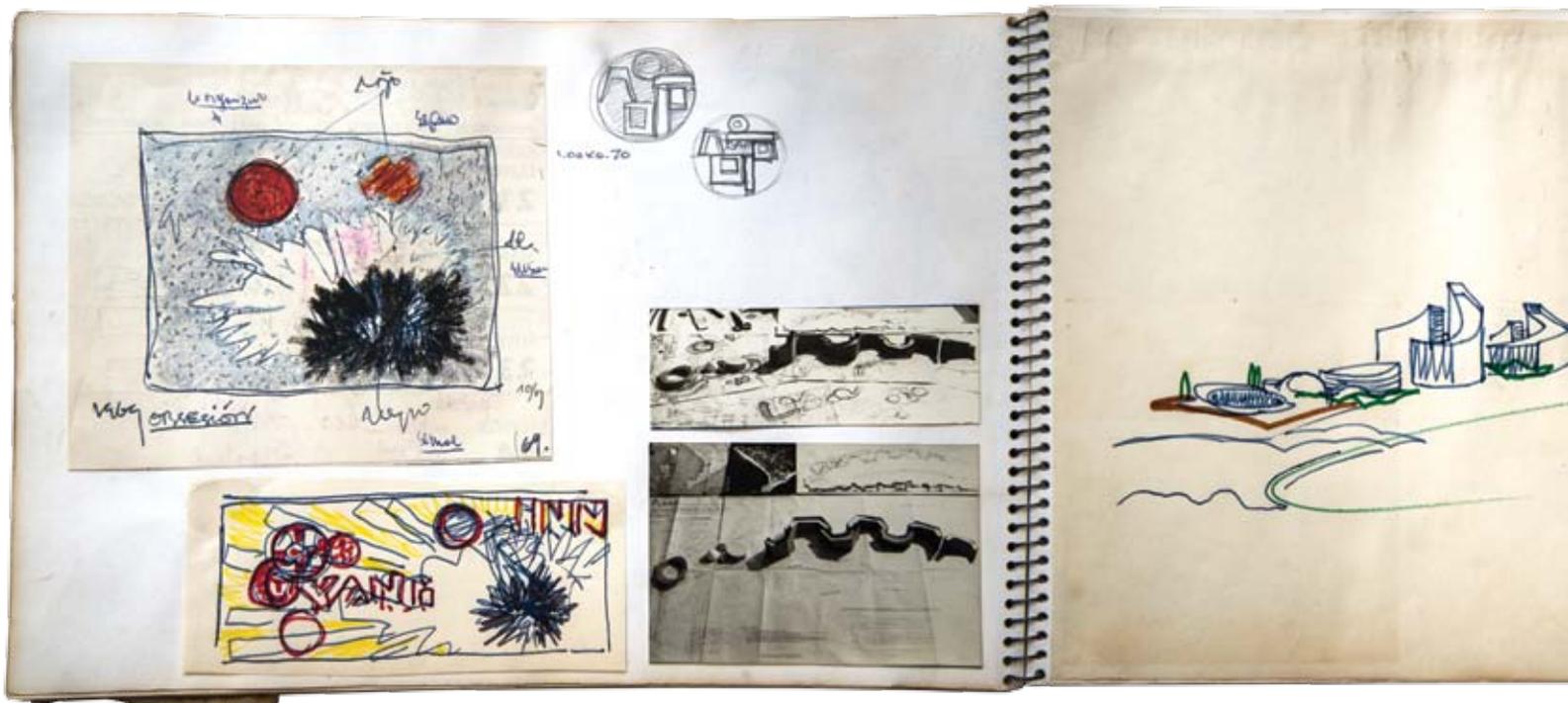


Complejo Turístico Habitacional Playa Brava

COMITENTE:
Dívora S.A.

UBICACIÓN:
Playa Brava,
Punta del Este,
Maldonado

INVENTARIO IHA:
PI.19099 a 19100
y 19652 a 19661





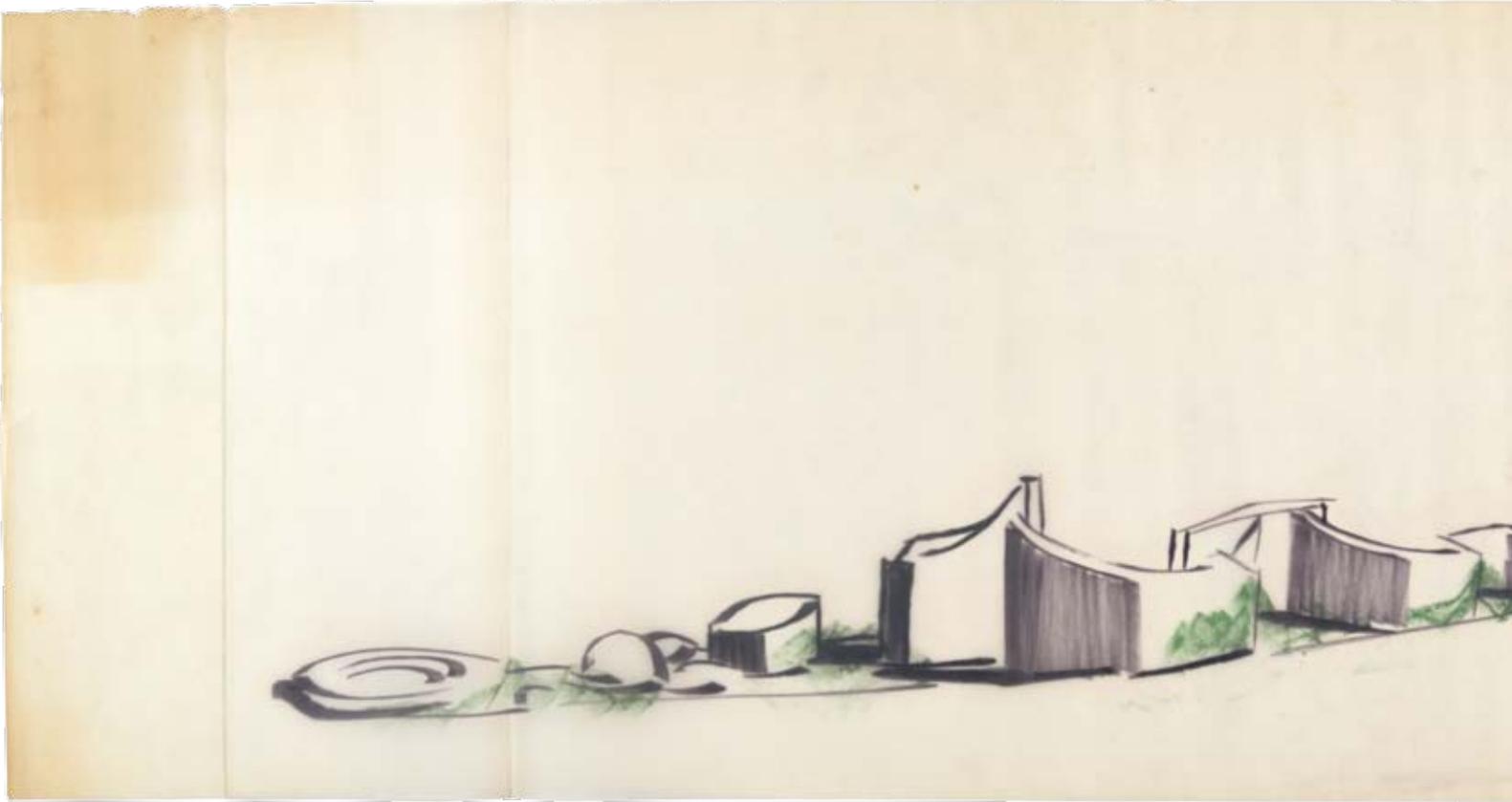
02-



01-

01-
Perspectivas. Libreta
pertenciente al archivo familiar
de Jorge Aramendía.

02-
Planta, lápiz y lápiz color sobre
papel, 102 x 45 cm.
IHA.PI.19656



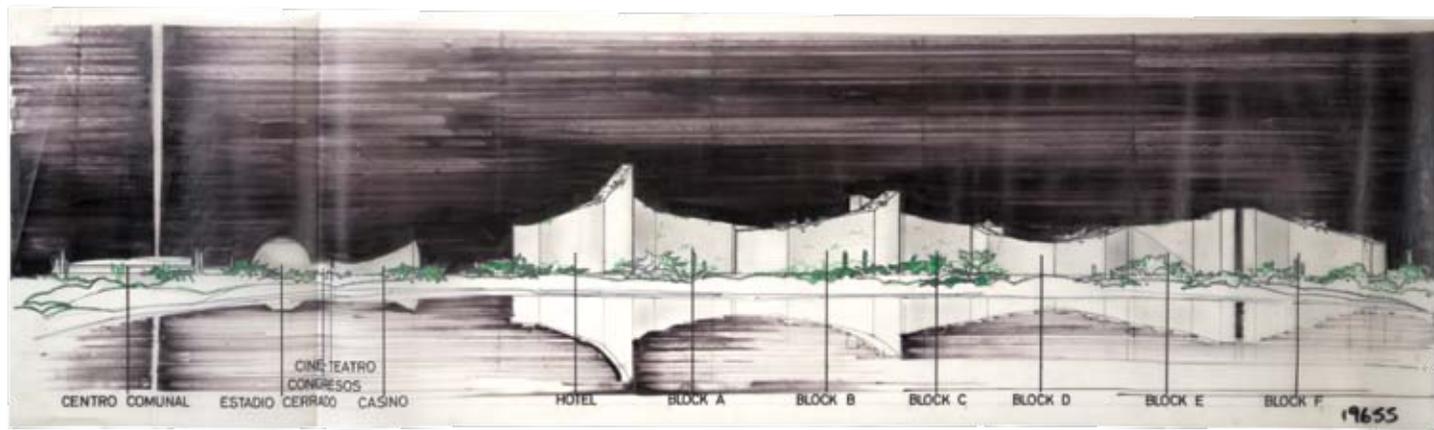


03-

03-
Perspectiva, lápiz y lápiz color
sobre papel, 108 x 42 cm.
IHA.PI.19652

04-
Fachada, tinta y tinta color
sobre calco, 100 x 29 cm.
IHA.PI.19655

04-



1969

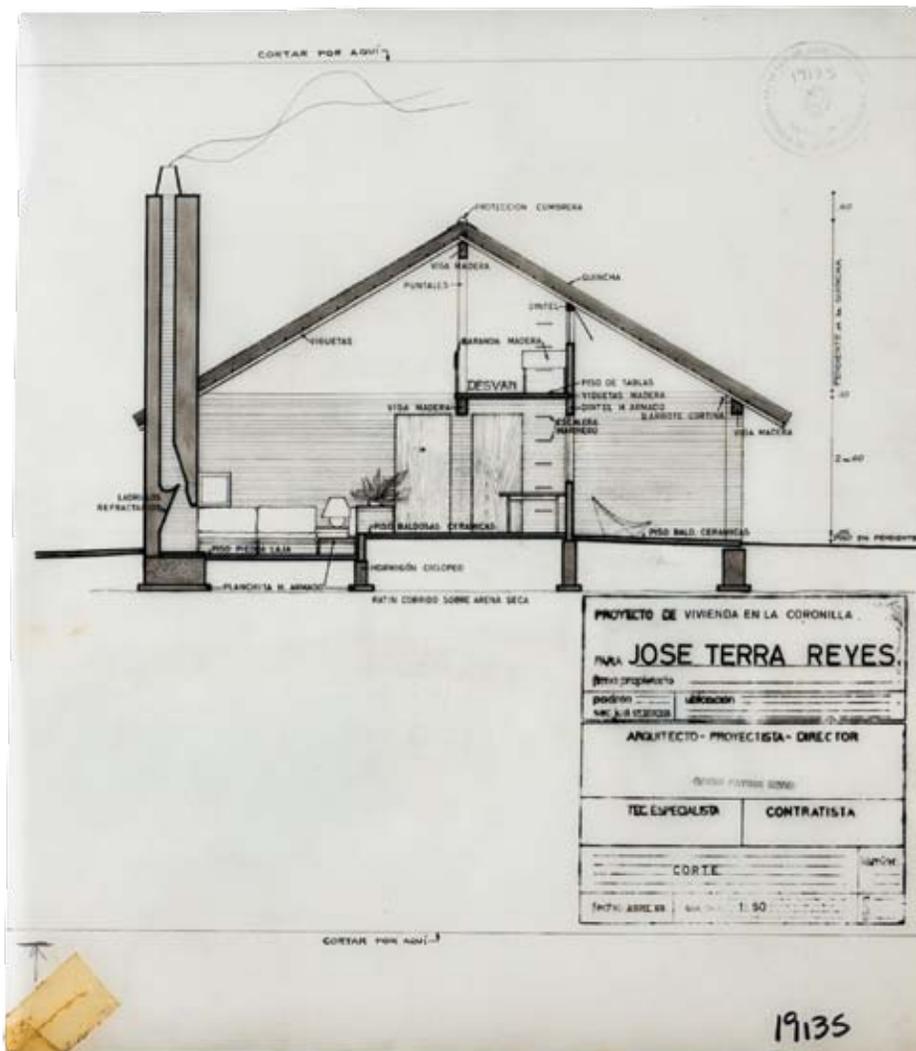
COMITENTE:
José Terra Reyes

UBICACIÓN:
La Coronilla,
Rocha

UBICACIÓN EN INVENTARIO IHA:
Pl.19131 a 19135



Casa Terra Reyes



01-
Corte, tinta sobre calco,
34 x 38 cm. IHA.PI.19135

02-
Planta y fachada, tinta y tinta
color sobre calco, 55 x 38 cm.
IHA.PI.19132

01-





1970 — 1980



1970



Casa Payssé — Cuñarro

● **COMITENTE:**
Nilda Cuñarro

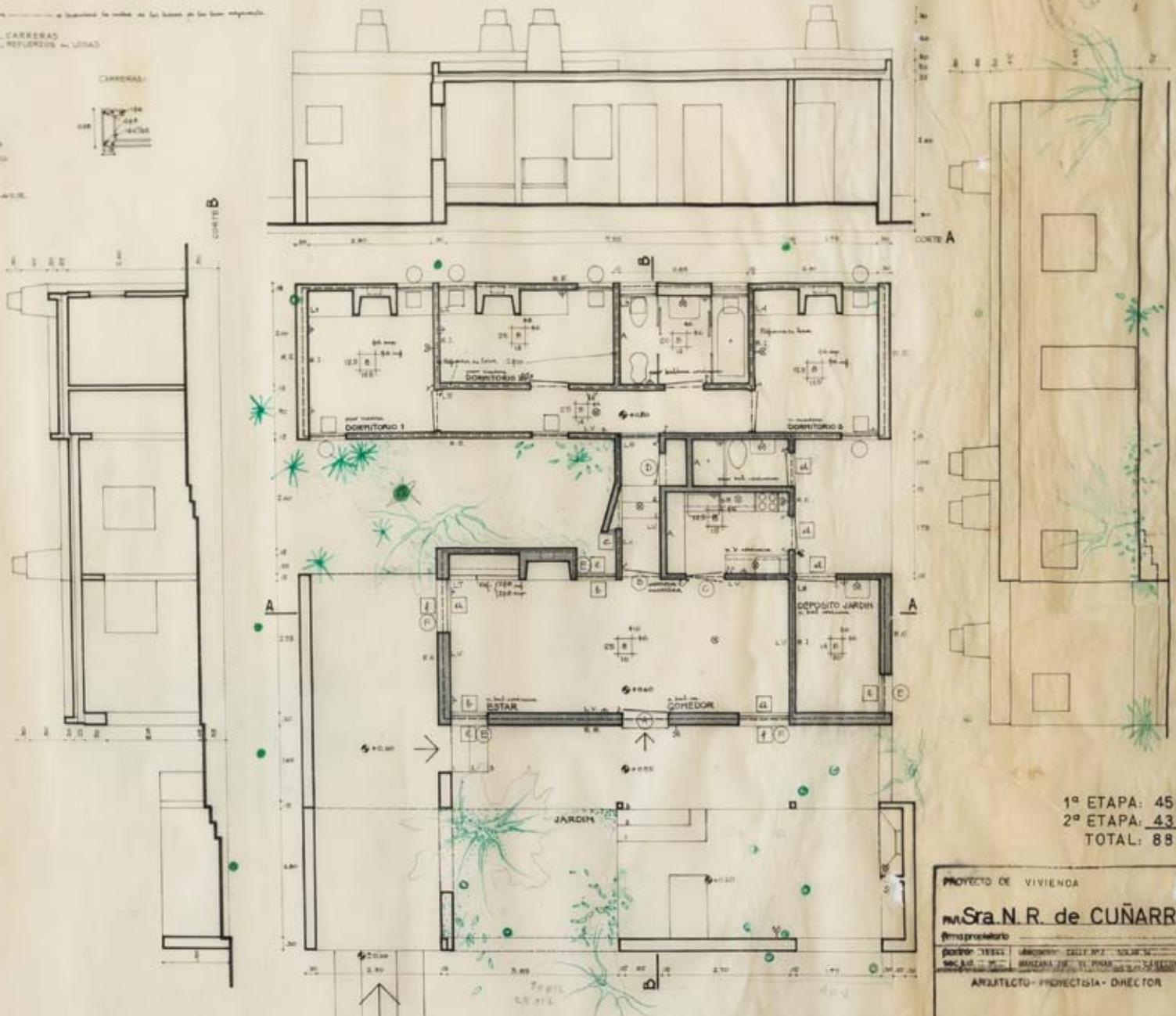
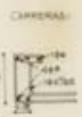
UBICACIÓN:
San Lucas esquina
Santa Rosa, El Pinar,
Canelones

INVENTARIO IHA:
PI.19142 a PI.19148

OBSERVACIONES:
El mismo proyecto aparece
indicado como Vivienda
Rafael Payssé, en la misma
ubicación pero fechado en
1968. IHA. PI. 19276.



CARRERAS:
REFUERZOS: LOSAS



1ª ETAPA: 45 m²
2ª ETAPA: 43 m²
TOTAL: 88 m²

PROYECTO DE VIVIENDA	
Srta. N. R. de CUÑARRO	
Firma proponente	
Fecha: 1954	Ubicación: CALLE N.º 2, SOLAR 14
Sec. 4.ª - 2.ª	Manzana 7.ª - EL PRADO
ARQUITECTO - PROYECTISTA - DIRECTOR	
1954 - 1955	
REC. ESPECIALISTA	CONTRATEJA
PLANTA, FACHADA	Y
CORTES	2
Fecha: 1954	Escala: 1:50
19148	

Planta y fachada, tinta y tinta color sobre calco, 63 x 54 cm. IHA.PI.19148

1970

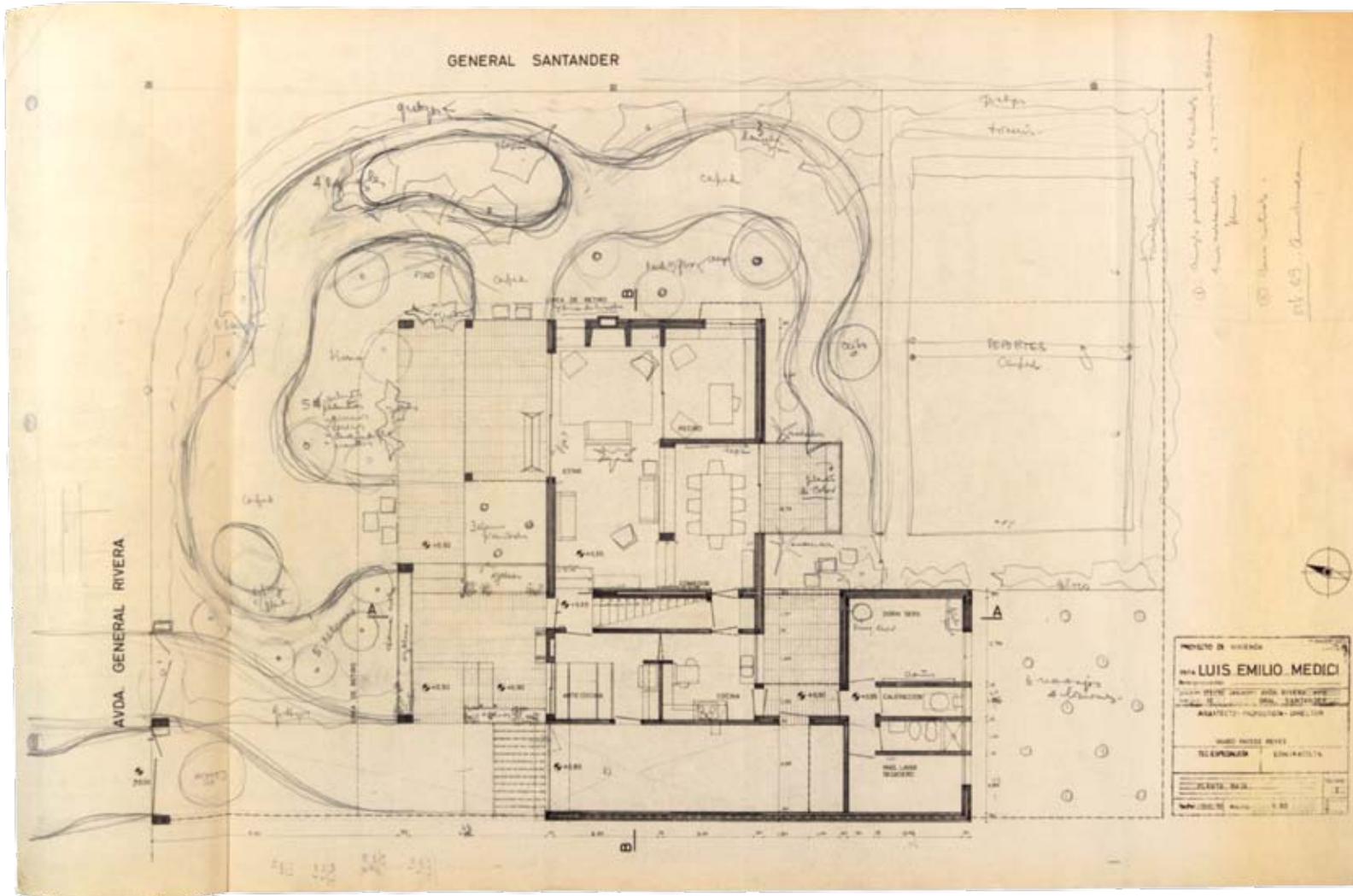
● COMITENTE:
Luis Emilio
Medici



UBICACIÓN:
Riviera 7088,
Montevideo

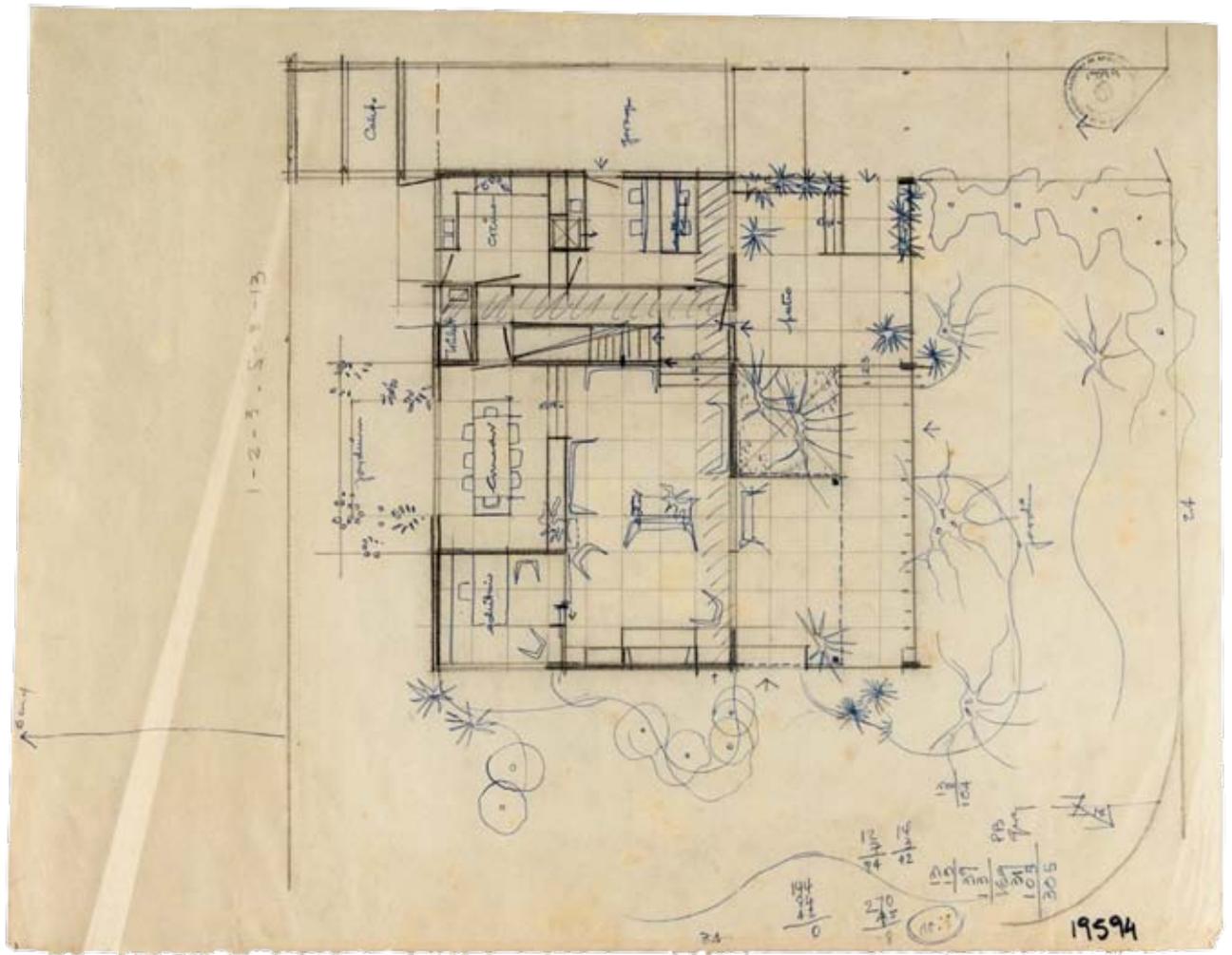
INVENTARIO IHA:
PI.19570 a 19585,
19619 a 19622
y 19651

Casa Medici



01-





02-

01-
Planta, tinta sobre calco, 100 x
59 cm. IHA.PI.19616

02-
Planta, lápiz y tinta sobre calco,
65 x 50 cm. IHA.PI.19594

1971

Terminal de autobuses ETOSICBA

● COAUTORES:
Guillermo
Gómez Platero
Alberto
Mejjide Lavignasse

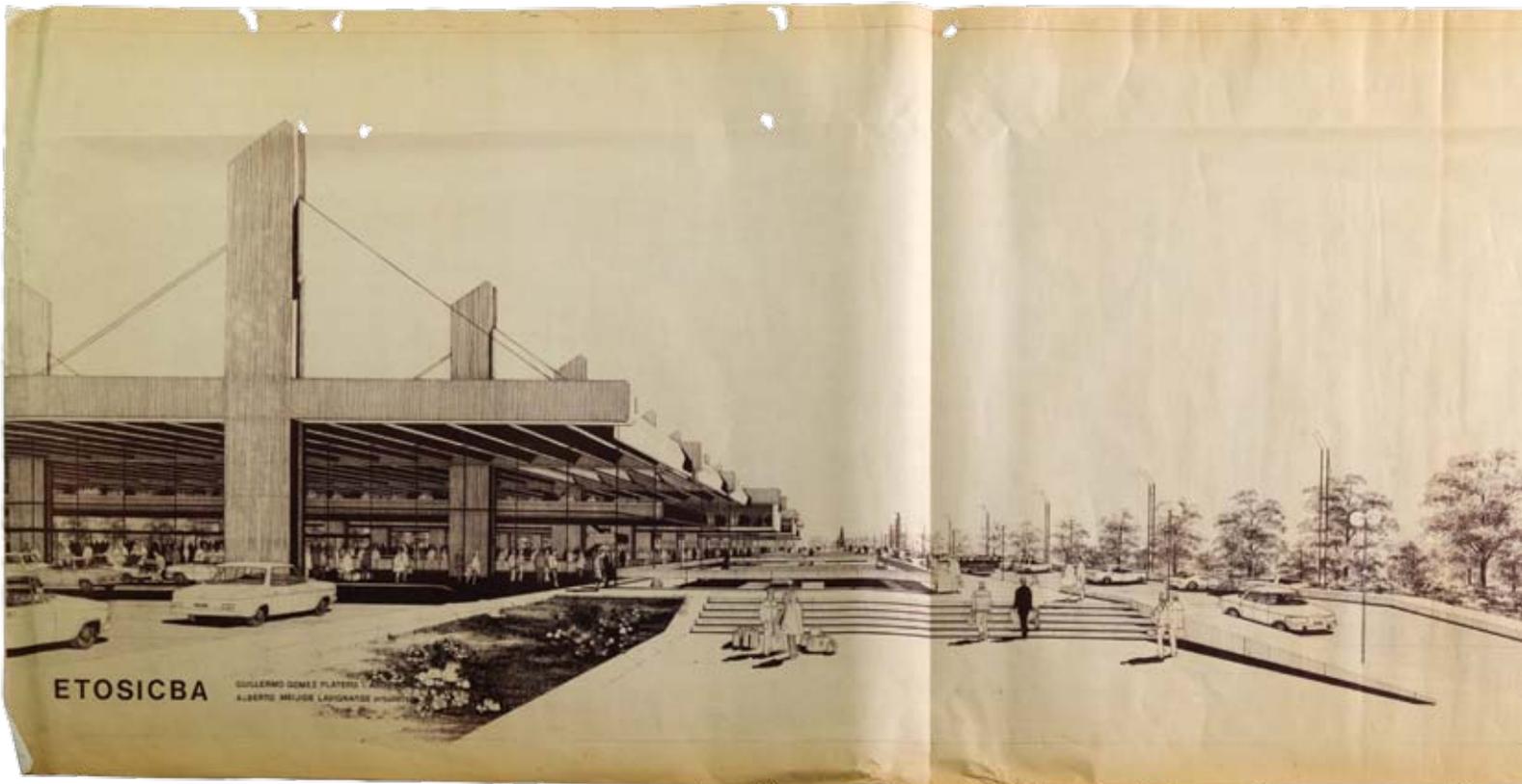
COLABORADORES:
Uruguay Herrán
Francisco
Villegas Berro
Mario Harispe
Perla Estable
Guillermo Lussich
Rodolfo López Rey
Erique Cohe

MODALIDAD:
Concurso público

COMITENTE:
Municipalidad de
Buenos Aires

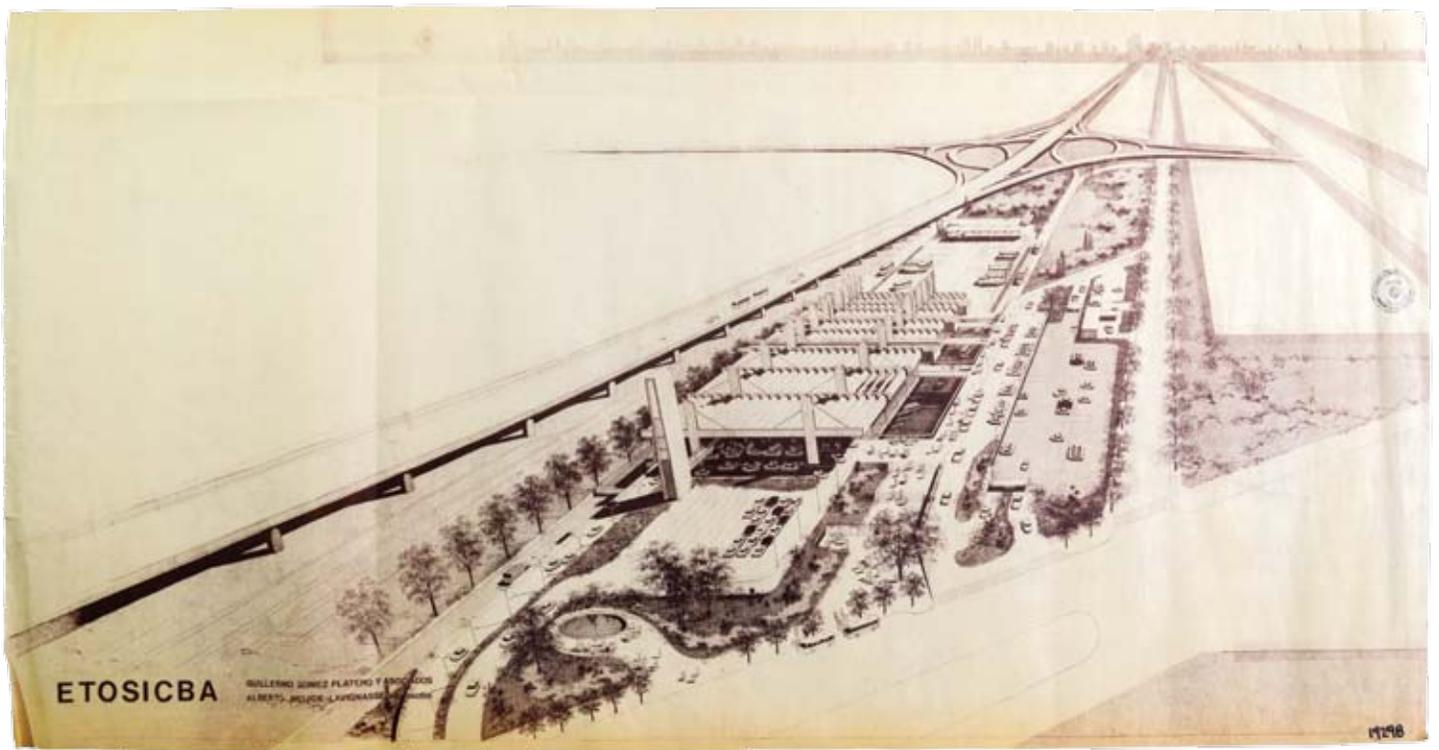
UBICACIÓN:
Retiro,
Buenos Aires

INVENTARIO IHA:
PI.19295 a 19299



01-





02-



01-
 Perspectiva, copia sobre papel,
 196 x 77 cm. IHA.PI.19299

02-
 Perspectiva aérea, copia sobre
 papel, 140 x 41 cm.
 IHA.PI.19298

1971

● UBICACIÓN:
Rambla Armenia
esquina Luis Alberto de
Herrera, Montevideo

INVENTARIO IHA:
PI.19740 a 19741



Montecarlo Center



01-

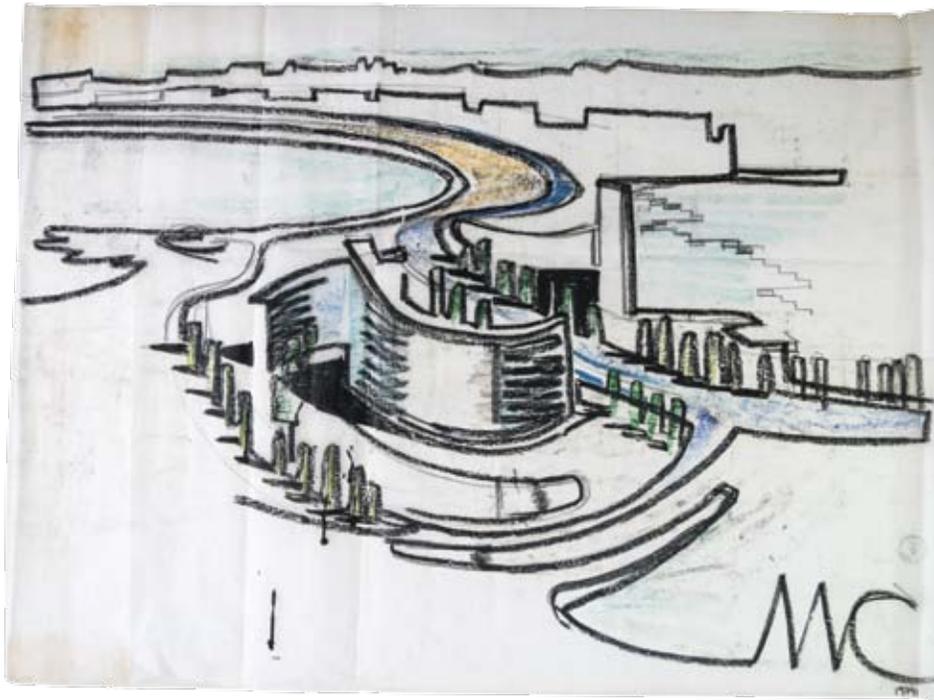


02-





03-



04-

- 01- Vistas de la maqueta. Negativo fotográfico, archivo SMA.
- 02- Vistas de la maqueta. Negativo fotográfico, archivo SMA.
- 03- Perspectivas del conjunto. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendia.
- 04- Perspectiva aérea, lápiz y lápiz color sobre papel, 137 x 98 cm. IHA.PI.19741

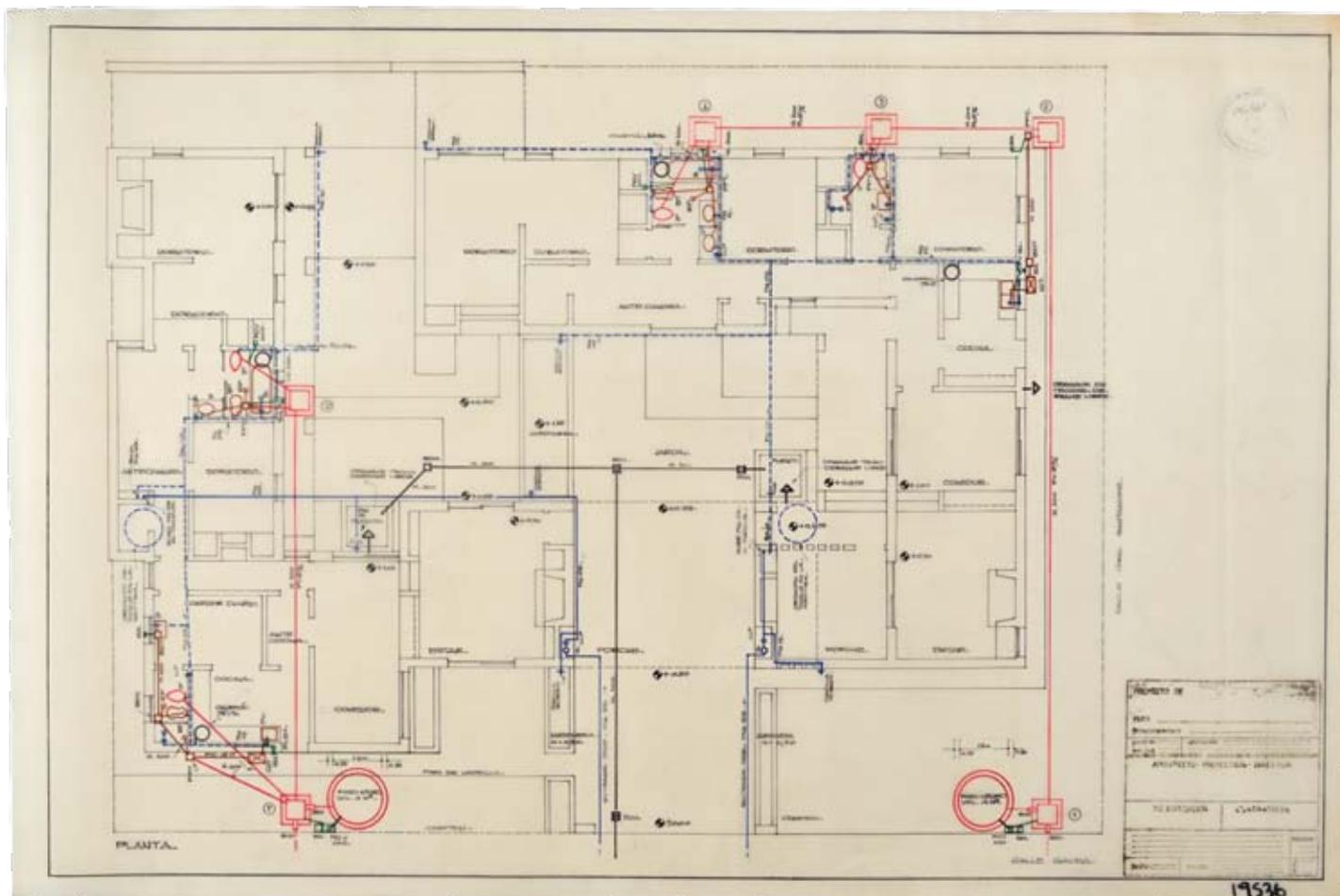
1971

● COMITENTE:
Marcos Payssé
Mónica Payssé

UBICACIÓN:
Gral. Santander esquina
Gavea, Montevideo

INVENTARIO IHA:
PI.19530 a 19539

Proyecto de dos viviendas



01-



02-

01-
Planta de sanitaria, tinta y tinta
color sobre calco, 82 x 54 cm.
IHA.PI.19536

02-
Fachada y cortes, tinta y tinta
color sobre calco, 81 x 50 cm.
IHA.PI.19538

1973

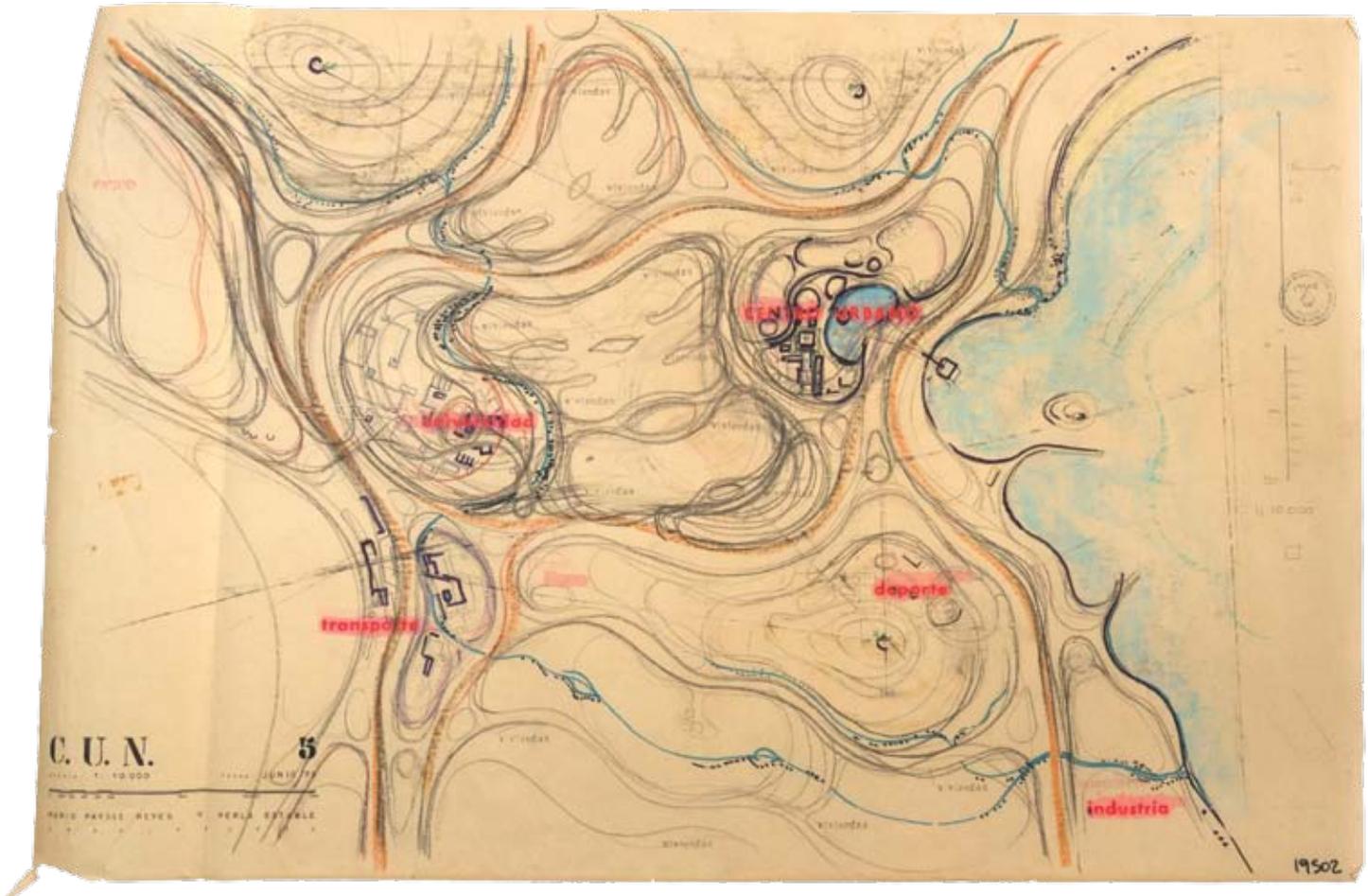
● COAUTORES:
Perla Estable

UBICACIÓN:
Sin Lugar

INVENTARIO IHA:
PI.19499 a 19509

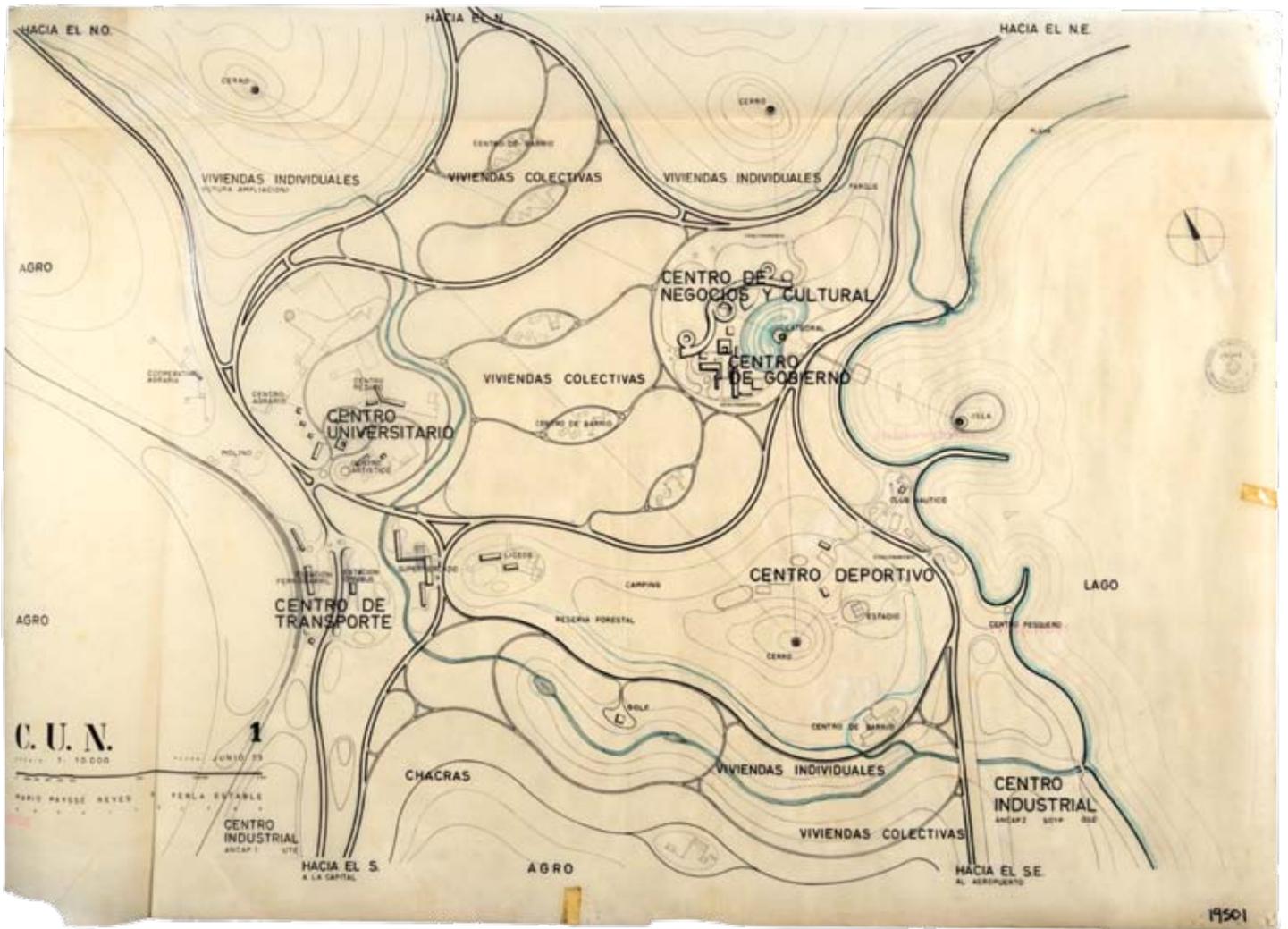


Centro Universitario del Norte



01-





02-

01-
Planta del conjunto, lápiz y lápiz
color sobre papel, 100 x 65 cm.
IHA.PI.19502

02-
Planta del conjunto, tinta y lápiz
color sobre calco, 100 x 71 cm.
IHA.PI.19501



Embajada de Uruguay en Brasilia

Es probable que Brasilia, entre todas las ciudades del planeta, sea aquella que exagera mejor —y al máximo grado— algunas condiciones de la *metrópoli* contemporánea. "Cien profundas soledades construyen juntas la ciudad de Venecia: este es su embrujo. Una imagen para los hombres del futuro", había escrito Nietzsche en sus papeles póstumos y esta imagen de la ciudad como un conjunto de fragmentos inconexos, de individuos completamente autónomos que flotan sobre aguas mansas de la laguna para formar un archipiélagos autista, parece resumir mejor que ninguna otra metáfora la condición metropolitana.

La capital del *planalto* está formada por grandes bloques de hormigón y vidrio lanzados a la deriva sobre una alfombra de pasto medio seco y tierra roja que la rigurosa geometría impuesta por Lúcio Costa intenta dominar en vano. Basta con observar las viejas fotografías tomadas por Marcel Gautherot durante los años heroicos de la construcción de Brasilia, las más recientes de Iwan Baan o las de tantos otros fotógrafos que a lo largo de medio siglo han disparado sus cámaras contra la capital brasileña, para constatar que frente a la escala gigantesca y

carente de límites, el trazado —esa mezcla de aeroplano con pájaro— permanece adherido contra la superficie del mapa sin alcanzar nunca la tercera dimensión.

Pero hay más. La falta de una conexión orgánica capaz de fundir los objetos arquitectónicos dentro de un sistema solidario, tiene una segunda consecuencia que consiste en acorralar los edificios contra los estrechos límites de su contorno y replegarlos sobre sí mismos. De esta manera, las arquitecturas resultan condenadas al máximo solipsismo o a intentar quebrar el silencio apelando a un lenguaje grandilocuente y a una estridencia incapaz de espabilar a los transeúntes adormecidos.

Si esta cualidad metropolitana parece ubicada en las antípodas de la arquitectura de Mario Payssé, cabe preguntarse en qué medida la estrategia proyectual desplegada por el arquitecto intenta romper el cerco del lenguaje. O si se prefiere: cómo se mide una arquitectura compuesta de pequeños diálogos con las condiciones de posibilidad impuestas por la *metrópoli*.

La embajada está ubicada en un sector destinado a albergar las representaciones di-

plomáticas. El área, perpendicular al eje monumental, está comprendida entre el sector de las *supercuadras* del sur y uno de los brazos del lago Paranoá. Sobre esta gran superficie abierta, poblada por algunos árboles esmirriados, Lúcio Costa trazó media docena de enormes manzanas de 900 por 250 metros divididas en lotes pasantes de 100 por 250 metros. Cada uno de estos grandes islotes está destinado a albergar 7 u 8 embajadas y a cada embajada le corresponde un terreno pasante. A diferencia de las *supercuadras*, ocupadas por largos bloques de vivienda, las manzanas destinadas a embajadas carecen de un perímetro claramente definido por la arquitectura. Como además, dentro de los islotes no se permite superar los dos niveles de altura, el resultado es una masa relativamente homogénea y poco arquitecturizada en la que predominan las vallas y los cercos de seguridad junto al verde de los árboles y jardines particulares, un telón de fondo completamente anodino capaz de engullir cualquier edificio de modo tal que ninguna representación extranjera logra interferir con la coreografía monumental reservada en exclusiva para el Estado brasileño.



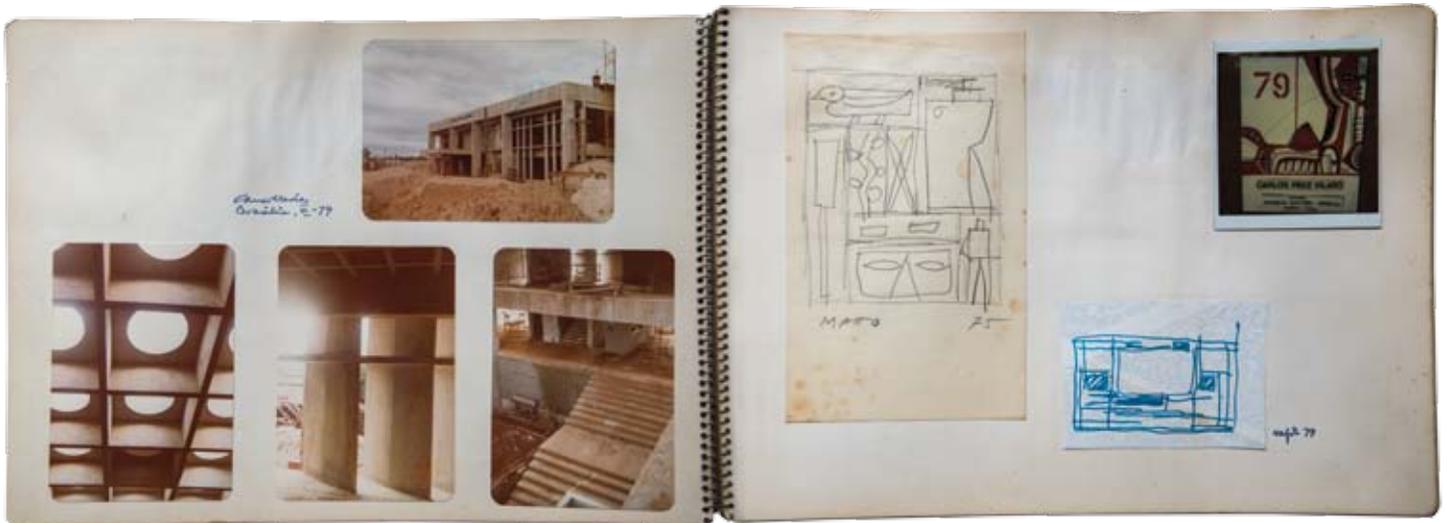


01-

01- Croquis y fotografía de la maqueta. Abajo, en página derecha, fotografía de la maqueta de la casa Paysé Reyes. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendia.

02- Fotografías de la Cancillería en construcción y bocetos para los murales. Libreta perteneciente al archivo familiar de Jorge Aramendia.

02-





La sede diplomática de Uruguay en Brasilia está formada por dos volúmenes principales que albergan la cancillería y la residencia del embajador, colocados en los extremos opuestos de un predio pasante y con acceso independiente por las calles perimetrales. Los dos cuerpos principales tienen planta casi cuadrada, con lados que varían entre los 26 y los 30 metros, una altura casi idéntica; sus exteriores están terminados en hormigón y piedra roja de Pirenópolis y ambos edificios tienen también un patio central, abierto para la residencia y techado en la cancillería, aunque en este último caso, el cerramiento está perforado por pequeñas cúpulas de fibra de vidrio. Además de los dos edificios principales el grupo se completa con algunos cuerpos secundarios encargados de alojar al personal de servicio, choferes y automóviles, una barbacoa, una

piscina, canchas y un parque poblado de árboles y caminos sinuosos.

Con fecha 24 de junio de 1970 el diario *Acción* publicó la noticia de la donación del predio por parte del gobierno brasileño y con ello, del compromiso asumido por la contraparte uruguaya. El contrato, declaraba el periódico batlista, implicaba tener “instalado el Cuerpo diplomático antes de setiembre de 1972” y por ese mismo motivo el Ministerio de Obras Públicas (M.O.P), a través de la Oficina de Arquitectura, tomaba cartas en el asunto y comenzaba la elaboración de las bases para un concurso de arquitectura. Sin embargo, la convocatoria recién se realizó en 1974.¹

Las bases fueron redactadas por Agustín Carlevaro en representación del M.O.P. y el jurado estuvo integrado por Luis García Pardo —propuesto por el ministerio—, Enrique Monestier —por la Sociedad de Arquitectos

del Uruguay— y Rafael Lorente Escudero por los concursantes. Según publica César Loustau en un artículo escrito para el *Suplemento Dominical de El Día*, el equipo ganador estuvo integrado por Mario Payssé Reyes junto a Perla Estable y participaron en calidad de colaboradores Carlos Pelufo, Nayla Laxalde de Pelufo, Guillermo Hughes y Marcelo Payssé Álvarez.²

En el mismo artículo Loustau destaca que Pelufo, Laxalde y Hughes, además de colaboradores eran discípulos directos de Payssé, igual que los autores del segundo premio: Luis E. Faget Purriel y Gualberto Molas. Y, aunque Loustau no lo menciona, él mismo y uno de los miembros del jurado, Monestier, también pertenecían al grupo de discípulos de Payssé que ya hacía años se destacaban por mérito propio en los concursos nacionales.

03—

04—



1. S/A. "Embajada en Brasilia". En *Acción*, Montevideo, 24 de junio de 1970.

2. Loustau, C. "El Concurso para la Embajada del Uruguay en Brasilia". *Suplemento Dominical de El Día* n° 2132 del 9 de junio de 1974.



El primer documento gráfico del que tenemos registro es una planta fechada el 26 de noviembre de 1973 perteneciente a la colección privada de la familia Payssé. En la pieza se puede ver con claridad que algunas decisiones ya habían sido tomadas para esa fecha y esto debería significar que nos encontramos frente a los primeros datos consistentes del problema. La primera decisión era la de desligar el conjunto de los edificios del perímetro colocando los caminos y un colchón vegetal sobre los bordes. Además, la masa verde y los senderos ya comenzaban a depender de un sistema de curvas muy libres —digamos, orgánico, o mejor, organicista— en contraste con los edificios, alineados a la geometría disciplinada de la línea recta. La segunda decisión fue colonizar todo el predio desarmando el programa en un grupo de edificios. La tercera, utilizar

una trama inclinada que nace de la pendiente del terreno y corre casi transversal al eje principal.

A esta altura de las decisiones la trama oblicua ya organizaba las dos canchas —tenis y fútbol— junto con el helipuerto ovalado, y también introducía una sutil disonancia en el brazo de uno de los edificios principales. Sin embargo, el lado izquierdo del conjunto todavía permanecía indeciso, arrinconado y ajeno al conjunto. Por último, la cuarta decisión consistía en afirmar el protagonismo de los volúmenes de la cancillería y residencia del embajador, otorgar idéntica jerarquía a cada uno de ellos, establecer un contrapunto, atrapar el espacio comprendido entre ambos edificios y, trabajar uno y otro como variaciones de un mismo tipo espacial: el edificio de patio central.

Está claro que la idea de realizar “variaciones sobre un mismo tema” ya había sido uti-

lizada por Payssé en diversas ocasiones. Entre ellas cabe recordar, a modo de ejemplo, las dos viviendas de la calle Santander: la suya de 1954 y la que ocupa el predio lindero, construida entre 1961 y 1962. Todo parece indicar que el uso de este recurso “musical” es perfectamente congruente con otros tantos artificios utilizados por el arquitecto a lo largo de su carrera. De hecho, la superposición de trazas y geometrías diferentes a la que antes se hizo referencia, es decir el uso de series y sistemas de ordenamiento de naturaleza diversa, parece aludir a una vocación polifónica que acabará por dar sus mejores frutos en la versión final del proyecto.

Sobre el empleo de los patios centrales no existen demasiados antecedentes en la obra de Payssé, pero sí algunas pistas. En el monográfico de 1968, el autor afirma que el uso de los espacios exteriores techados y abiertos en uno

03—
Informe sobre el fallo del concurso. *Suplemento Dominical de El Día* n°2132. IHA.Biblioteca.

04—
Informe sobre el fallo del concurso. *Suplemento Dominical de El Día* n°2132. IHA.Biblioteca.

05—
Planta del conjunto. Perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.

05—





de sus lados constituye una solución adecuada para el clima de Uruguay, en lugar de los “tradicionales patios cerrados lateralmente y descubiertos arriba”, convenientes para los climas cálidos y secos.³ Es decir, que si la incorporación de las amplias galerías en la arquitectura montevideana era una consecuencia lógica del clima, cabe suponer que el empleo del patio central en Brasilia podía tener como fundamento un motivo similar. De hecho, en el proyecto enviado al concurso para el Monte Olympus de 1964, en Hollywood, California, donde el clima es cálido y seco, el arquitecto había utilizado una solución análoga.⁴

El segundo documento, en orden cronológico, es el artículo de Loustau al que ya se hizo referencia. En “El Concurso para la Embajada del Uruguay en Brasilia” Loustau publicó dos perspectivas, una planta del conjunto y un par de fotografías de la maqueta del concurso.

El tercer y cuarto grupos de documentos se encuentran en el archivo del IHA. En este caso se trata de las plantas de la cancillería y de la residencia dibujadas en papel de calco a escala 1:100 y luego, un grupo grande de copias del proyecto ejecutivo realizado a 1:50. Entre estos dibujos y las imágenes publicadas por Loustau existen muy pocas diferencias cualitativas; en cambio, las distancias se amplían si los comparamos con la lámina de noviembre de 1973.

En la versión final del proyecto, el conjunto ganó unidad en la medida en que logró determinar con claridad la pertenencia de cada una de las partes a un sistema. Por un lado, la trama oblicua acabó por organizar todos los

elementos secundarios y artificiales y, por el otro, la cancillería migró hacia el borde oeste del terreno. De esta manera, el contrapunto entre los dos cuerpos principales y el espacio comprendido entre ellos, el *in between* de los Smithson, pasó a controlar la totalidad del terreno.

Pero existe otra consecuencia mucho más refinada que nace del mismo gesto de separar los dos volúmenes principales. En la lámina de noviembre de 1973 cancillería y residencia parecían quedar encerradas en un diálogo de patios enfrentados y alineados sobre la fachada principal. Es decir que la relación del conjunto con el paisaje quedaba restringida a la frontalidad de sus dos volúmenes principales. El terreno de la embajada tiene una pendiente pronunciada que corre de este a oeste y esa misma pendiente atraviesa el enorme páramo de un kilómetro surcado por autopistas hasta caer en el lago Paranoá y fundir la larga fuga perspectiva con el horizonte lejano. Por eso, al desplazar la cancillería, Payssé logró despejar el lado más bajo del terreno y trasladar el catalejo perspectivo al interior del predio. De esta manera el conjunto ya no quedó encerrado en los bordes del terreno y el diálogo se transformó en un coloquio ideal que debía saltar olímpicamente por encima del nudo de autopistas para comprender la inmensidad del paisaje planaltino.⁵

Pero mejor volvamos por un instante a la nota de Loustau para el suplemento de *El Día*. En ella el autor afirmaba —y detrás de sus palabras parece resonar la voz de Payssé— que:

el proyecto [...] se distingue por ser de gran simplicidad, de gran nobleza de proporciones y por, digamos, una humildad acorde con el tamaño y poderío económico de nuestro país: nada de materiales y soluciones constructivas onerosas, sino una arquitectura honesta, seria, armónica, cuya virtud principal radica en lo bien equilibrado de su diseño y en la sabia elección de sus materiales, que no tienen que ser necesariamente de carácter suntuario.

Del párrafo se desprende que la propuesta arquitectónica de Payssé no es completamente ajena a la búsqueda de un “carácter nacional” aunque, como ya se vio, tampoco renuncia al diálogo con algunas condiciones locales. Sin embargo estas condiciones locales no implican una alteración cualitativa de los instrumentos proyectuales decantados por el arquitecto a lo largo de los años, es decir, no suponen asumir el mensaje nietzscheano “para los hombres del futuro” que Brasilia lleva al exceso.

Tal vez por eso el coloquio de Payssé nunca deja de ser un coloquio ideal y, gracias a ello, Payssé puede ser considerado uno de los mayores herederos de Vilamajó y uno de los mejores exponentes, sino el mejor a secas, de una línea de “resistencia” que dio los mejores frutos de la arquitectura en Uruguay. Para Brasilia, en cambio, la embajada de Uruguay no es mucho más que una pieza dentro de la colección y, en todo caso, una muestra de la capacidad de la metrópoli para digerir cualquier heterotopía hasta triturar el aura por completo.

3- Payssé, M. *Mario Payssé 1937-1967*. Montevideo: Colombino, 1968, p. 157.

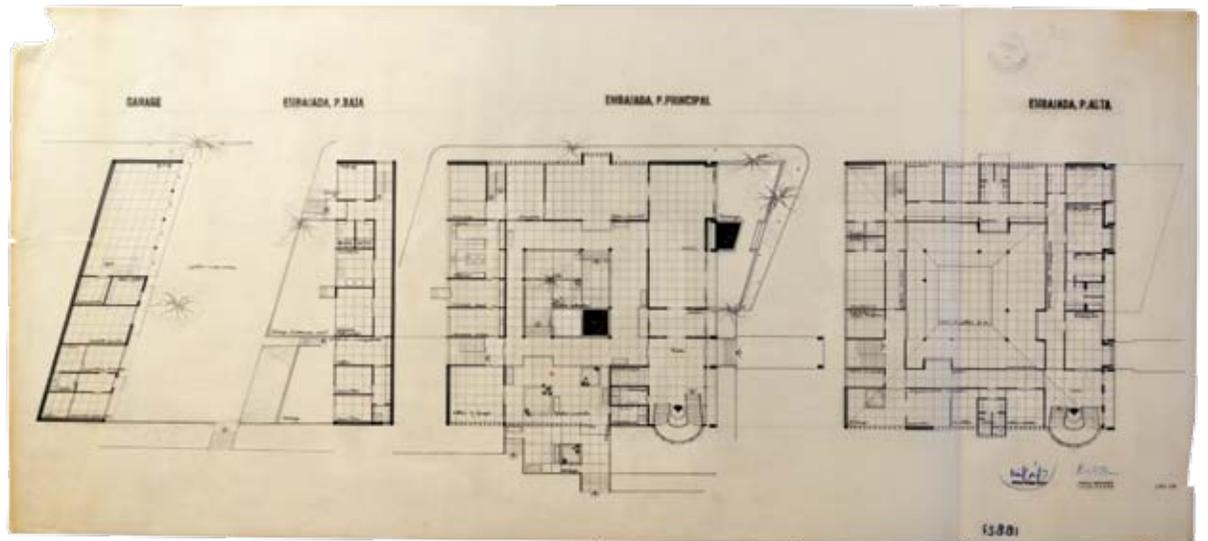
4. El discípulo de Le Corbusier Julián de la Fuente, chileno, y, en parte, Pier Luigi Nervi también recurrieron al patio central en sus proyectos respectivos para las embajadas de Francia e Italia.

5. Vale señalar que tanto en la embajada de Alemania, obra de Hans Scharoun realizada entre 1963 y 1971, como en el proyecto fallido de Alison & Peter Smithson para el Reino Unido de 1975, las visuales hacia el lago

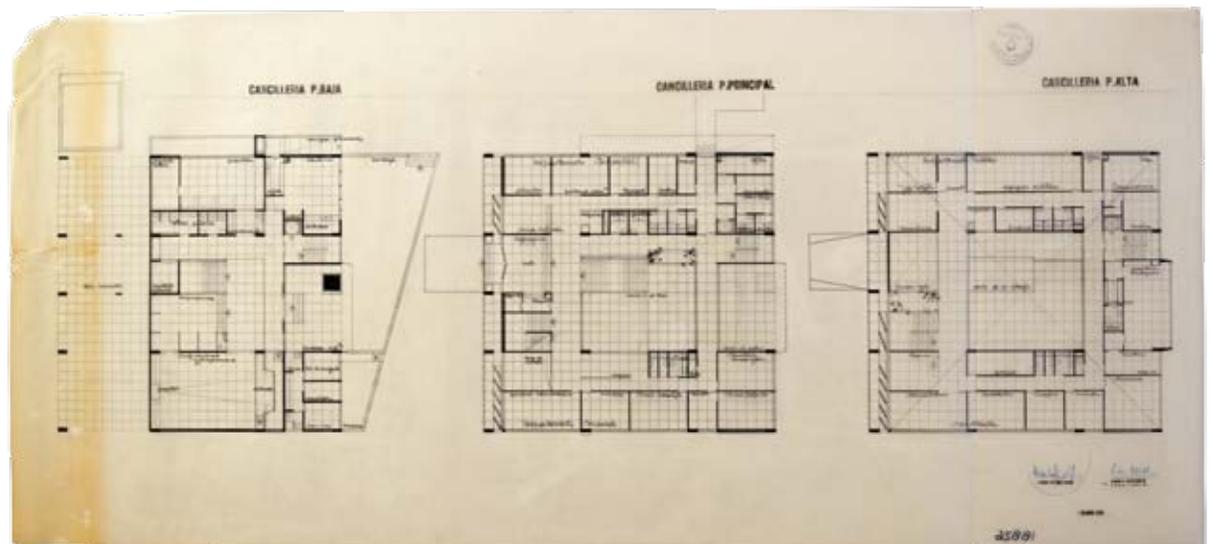
jugaron un papel determinante. También parece claro que entre tantas cercas, automóviles, edificios sueltos y grupos de árboles, la anhelada perspectiva quedó condenada a un diálogo ideal mucho más que real.



06-



07-

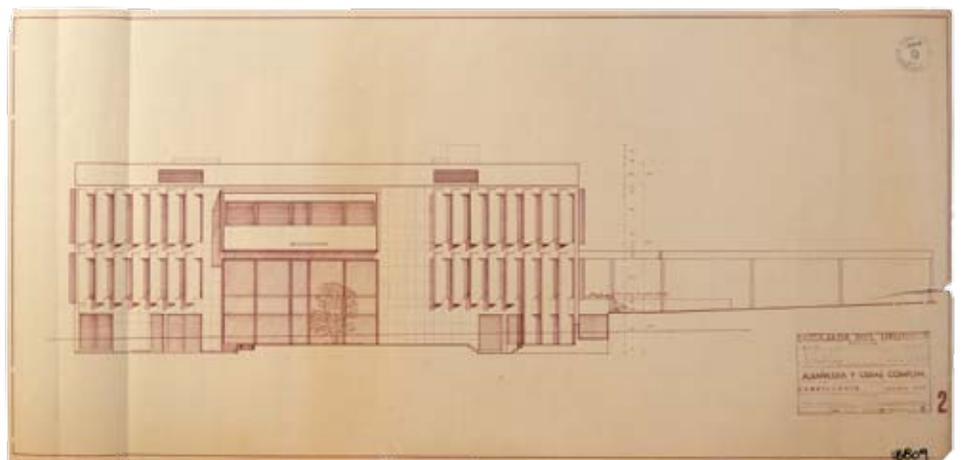


06-
Embajada, planta de garaje,
planta baja, principal y alta, tinta
sobre calco, 122 x 56 cm.
IHA.PI.18827

07-
Cancillería, planta baja, principal
y alta, tinta sobre calco,
121 x 55 cm. IHA.PI.18826

08-
Cancillería, fachada este, copia
sobre papel, 106 x 52 cm.
IHA.PI.18809

08-



1977

Cancillería Uruguay en Buenos Aires

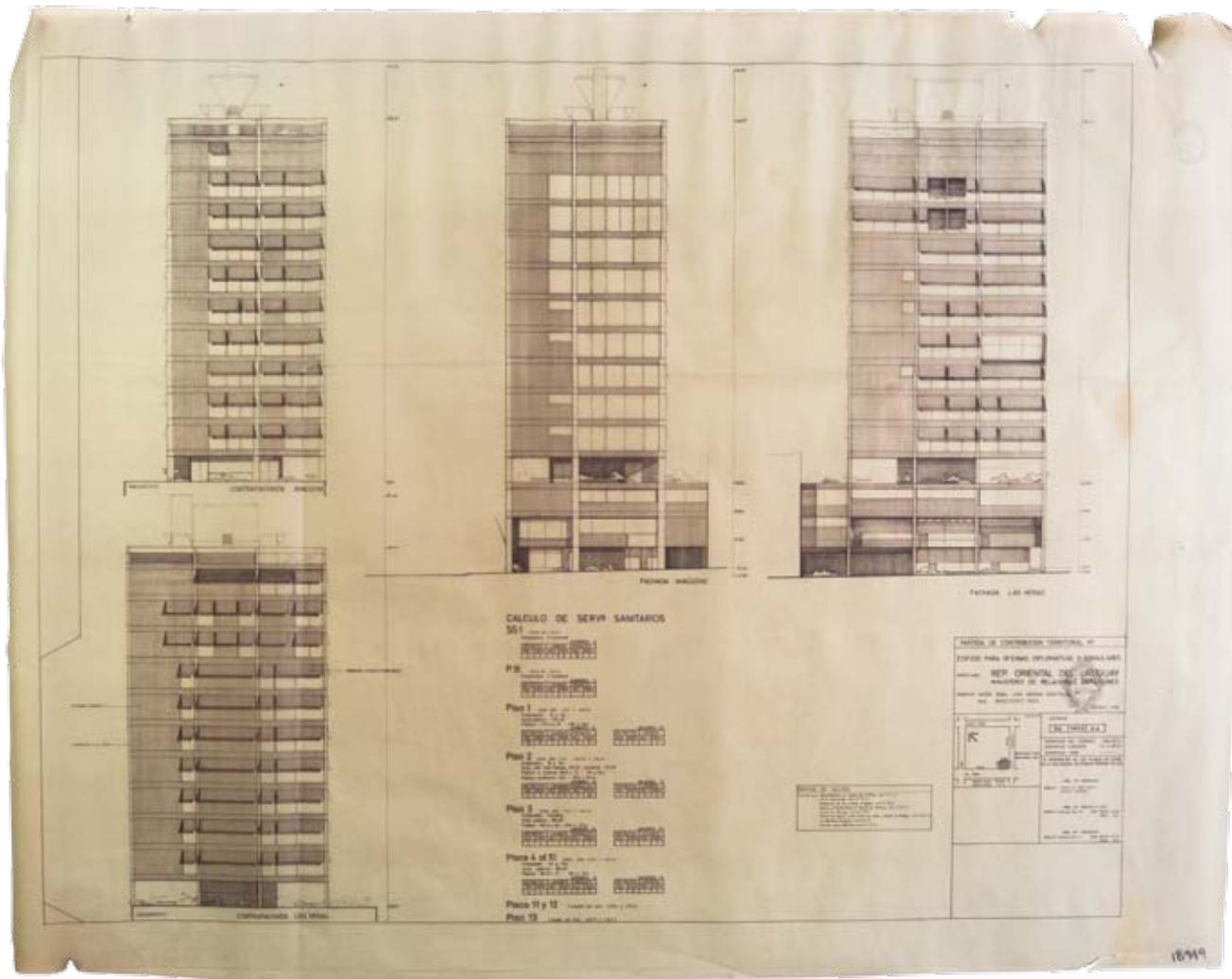
● COLABORADORES:
Nayla Laxalde
Carlos Pelufo
Perla Estable
Mario Harispe
Marcelo Payssé

INVENTARIO IHA:
PI.18854 a 19060 y
19702 a 19725

COMITENTE:
Ministerio de
Relaciones Exteriores

CONSTRUCCIÓN:
1978

UBICACIÓN:
Av. Gral. Las Heras
1907, Buenos Aires



01-



02-

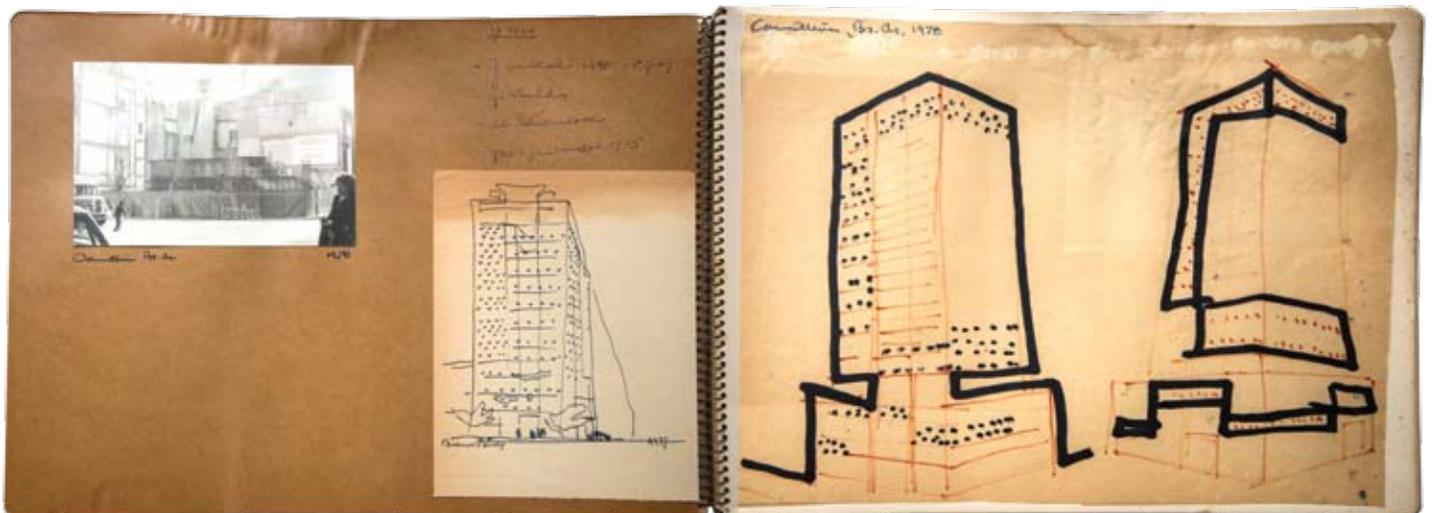


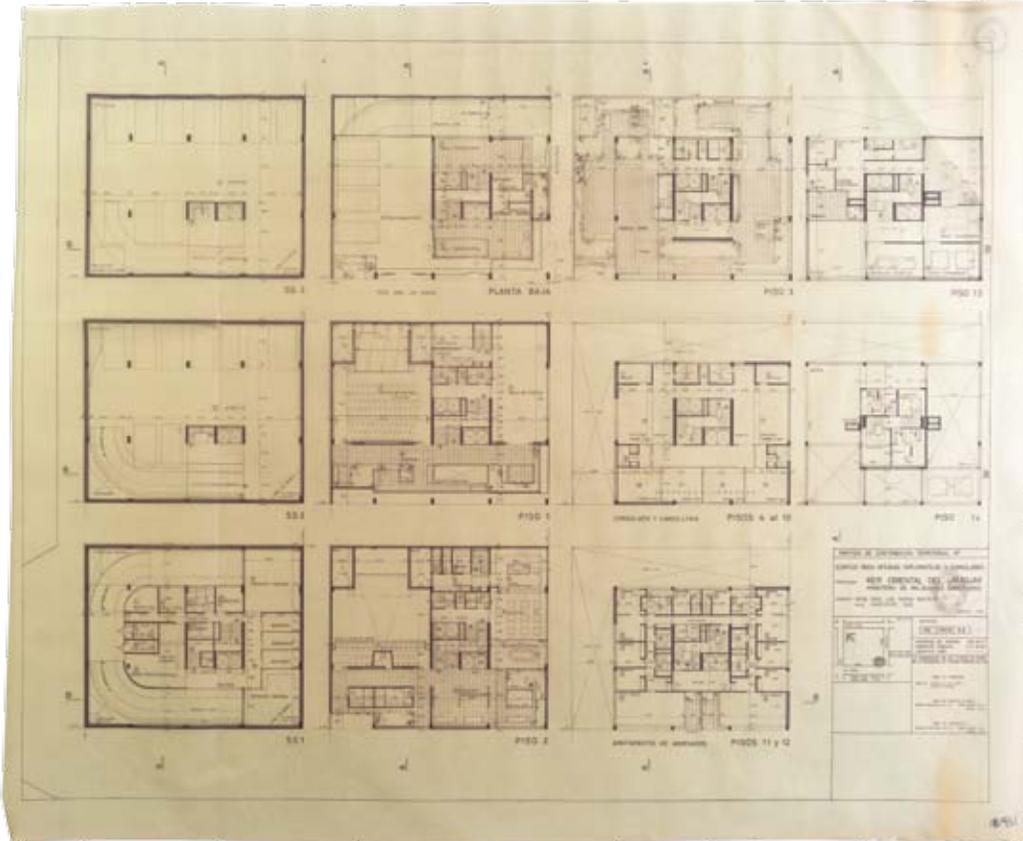
01-
Fachadas, copia sobre calco,
128 x 100 cm. IHA.PI.18949

02-
Perspectiva, tinta y lápiz color
sobre papel, 67 x 96 cm.
IHA.PI.18865

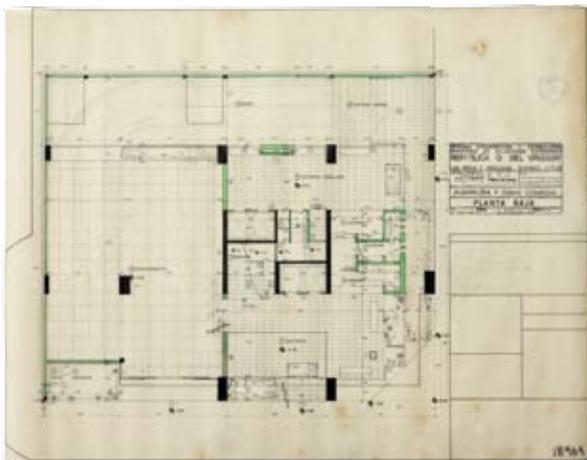
03-
Croquis. Libreta perteneciente
al archivo familiar de Jorge
Aramendía.

03-

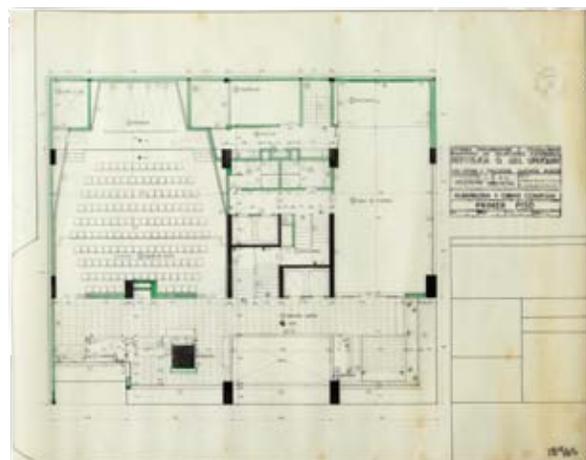




04-



05-



06-



04—
Plantas de subsuelo, pisos 1, 2,
4 a 10, 11, 12 y 14, copia sobre
papel, 120 x 97 cm.
IHA.PI.18951

05—
Planta del segundo piso, copia
sobre papel, 79 x 60 cm.
IHA.PI.18935

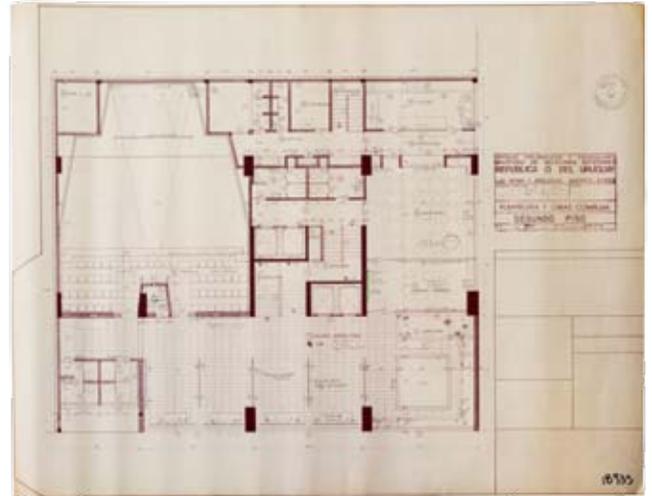
06—
Planta del piso catorce, tinta y
tinta color sobre calco, 78 x 59
cm. IHA.PI.18961

07—
Planta baja, tinta y tinta color
sobre calco, 78 x 59 cm.
IHA.PI.18964

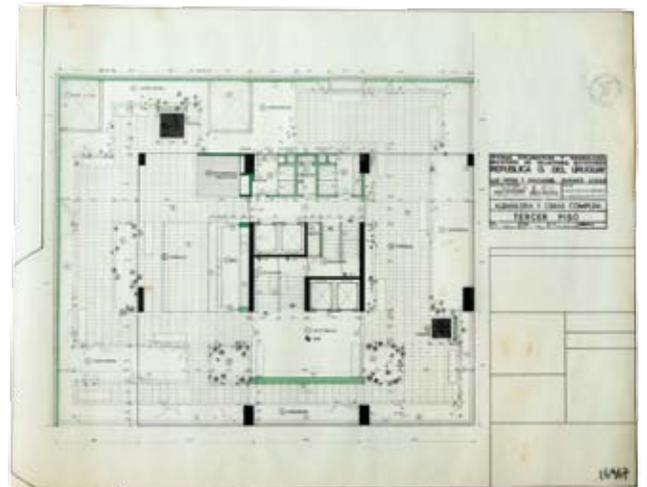
08—
Planta del primer piso, tinta y
tinta color sobre calco, 78 x 59
cm. IHA.PI.18965

09—
Planta del tercer piso, tinta y
tinta color sobre calco, 78 x 59
cm. IHA.PI.18967

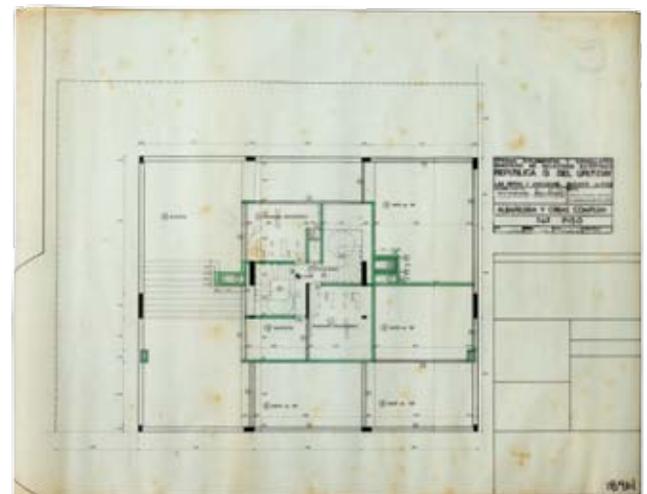
07—



08—



09—





1940 — 1980

Mario Payssé —

o el arte de construir



> Mario Payssé con su esposa Emma Álvarez. Fotografía perteneciente al archivo familiar de Marcelo Payssé.



Mario Payssé Reyes (Montevideo, 5 de marzo de 1913-13 de enero de 1988).

Cursó sus estudios de secundaria en el Colegio Sagrado Corazón de la Compañía de Jesús, hecho clave que explica buena parte de las coordenadas intelectuales del futuro arquitecto. En junio de 1932 ingresó a la Facultad de Arquitectura y egresó el 23 de octubre de 1937.

En 1938 realizó, junto con el arquitecto Guillermo Jones Odriozola, un viaje por Sudamérica, Europa y el norte de África. En este viaje los arquitectos pudieron sentir tanto el ajetreo de las grandes capitales europeas como la calma de los paisajes y pequeños poblados mediterráneos, todavía anclados en un mundo premoderno. Arquitecturas contemporáneas, clásicas y vernáculas fueron el objetivo de sus cámaras fotográficas cuyos resultados se publicaron en varias ediciones del *Suplemento dominical de El Día* durante 1939.

Luego de su viaje iniciático, Payssé ingresó como asistente honorario del Taller Vilamajó. Su vocación docente lo llevó también a dictar cursos en la Escuela de Artes Aplicadas y de Industria de la Construcción de la Universidad del Trabajo entre 1941 y 1957, y de Dibujo y Estudio de las Formas en el Preparatorio de Arquitectura del Liceo Francés entre 1944 y 1962. En la Facultad de Arquitectura ganó un cargo de profesor adjunto de Proyectos de Arquitectura de primero a tercer año en 1943.¹ A partir de entonces, dirigió su propio taller hasta 1956, fecha en la que renunció a su cargo. Durante la intervención (1973-1985) retornó a las tareas docentes, coordinando los talleres de Anteproyectos; en 1984 se le otorgó el título de doctor *honoris causa*.

Entre 1948 y 1949, en usufructo de una beca docente de la facultad, Payssé viajó a Estados Unidos para estudiar los

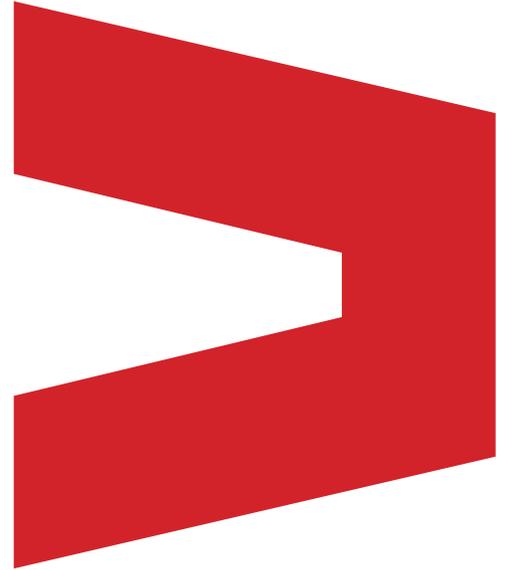
planes de estudio de instituciones prestigiosas. El objetivo de este viaje era encontrar referentes sobre los que apoyar la modificación del plan de estudios que regía desde 1937.

Estuvo en el Massachusetts Institute of Technology, en el Illinois Institute of Technology, cuyo Departamento de Arquitectura dirigía Mies van der Rohe, y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard, entonces a cargo de Walter Gropius. Además, visitó las oficinas de Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen y Richard Neutra.

En definitiva, se puede observar un Payssé ávido de contactos con aquellos representantes de la "vanguardia", que entonces y desde sus puestos de prestigio en la potencia del norte, comenzaban a afianzar el gran relato de la arquitectura moderna. El interés por los métodos formales herederos de la enseñanza de la Bauhaus se evidencia en la propia práctica del Taller Payssé. Los "estudios prearquitectónicos", por ejemplo, implicaban procesos de racionalización del diseño tan distanciados de la enseñanza *beaux-arts* como de los métodos de la nueva objetividad.

En 1939 y 1941 Payssé había concursado sin éxito por el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura. Sin embargo, su suerte cambiaría algunos años más tarde. En 1952 obtuvo el primer lugar en el concurso del Seminario Arquidiocesano. Luego seguirían la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles (1957), la Asociación Mutualista del Partido Nacional (1959) y la sucursal Punta del Este del Banco República (1960). En los años sesenta la fortuna volvería a dar un giro. Tras algunas decepciones, como el segundo lugar en el concurso para la sede de la Junta Departamental de Montevideo (1963) y la no consideración de su propuesta en el concurso para el complejo Euro-Kursaal en San Sebastián (1965), Payssé llegó a analizar la lógica de los concursos

1. "Concursos de Oposición en la Facultad". En *Anales de la Facultad de Arquitectura* n° 5, julio de 1944, p. 31. En el n° 11, de julio de 1949, Payssé ya aparece en la nómina de profesores titulares.



y a concluir que las posibilidades de éxito en los certámenes estaban íntimamente vinculadas a la juventud de los proyectistas. Sin embargo, esto no impidió que obtuviera un nuevo éxito en 1973, cuando ganó el concurso para la embajada de Uruguay en Brasilia.

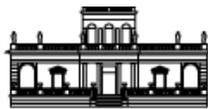
Parte de su actividad profesional transcurrió en oficinas públicas. Fue ayudante en la UTE entre 1933 y 1937 y arquitecto de la Oficina del Plan Regulador de la Intendencia Municipal de Montevideo entre 1941 y 1951. En su actividad privada se destacan por su calidad los proyectos de casas unifamiliares de gran tamaño; pero también realizó viviendas mínimas, edificios en propiedad horizontal, complejos turísticos y bancos. Dentro de este conjunto, es evidente que su casa propia en Carrasco (1953-55) cumplió un rol fundamental tanto para su propia trayectoria como en lo referente a su exposición mediática.

Fue responsable editor de tres números de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay entre 1951 y 1952 y escribió un libro sobre su pensamiento y su obra que apareció en 1968. Varios de sus artículos se publicaron en revistas locales e internacionales, como

Architectural Forum, *Home Furnishings Daily*, *L'Architecture d'aujourd'hui* y *Summa*. Asimismo, su interés en la divulgación de la cultura arquitectónica lo llevó a realizar exposiciones de croquis y arquitectura en diversas instituciones.

Desde su juventud, Payssé fue miembro de la Acción Católica. Concomitantemente, en el plano político perteneció al Partido Demócrata Cristiano, que abandonó en 1971 cuando este se unió a la coalición de izquierda Frente Amplio. En los años sesenta, integró, junto a Luis García Pardo y Eladio Dieste, la Comisión de Arte Sacro, cuyo objetivo era restaurar el espíritu cristiano mediante el arte, conforme a las directivas del papa Pío XII.

Además de destacarse como arquitecto, Mario Payssé fue pintor y escultor, y diseñó mobiliario, juguetes y pequeños objetos. Incursionó también en el cine, realizando el video *Eupalinos o El arte de construir* en 1962. Para Payssé, todas estas actividades —cine, arte, artesanía, arquitectura— eran una serie de técnicas cuyos resultados materiales y su devenir histórico formaban parte de una unidad. Ciertamente, esta forma de ver el mundo atravesaba todo su pensamiento y su obra.



MUSEO DE BELLAS ARTES
JUAN MANUEL BLANES



Montevideo
Cultura

**Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo**
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY





Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR

