

Ensayo

Un rancho para Fernando Birri: estrategias proyectuales para una arquitectura de resistencia

A ranch for Fernando Birri: project strategies for an architecture of resistance

Diego Martín Fiscarelli*

Universidad Nacional de Avellaneda, Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
dfiscarelli@undav.edu.ar

Nathalie Goldwaser Yankelevich**

Universidad Nacional de Avellaneda, Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
ngoldwaser@undav.edu.ar

Fecha de envío: 19 de diciembre de 2023
Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2024
Fecha de publicación: julio 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

* Doctor en Arquitectura y Urbanismo (FAU – UNLP). Es además Especialista en Investigación Proyectual orientación vivienda (FADU – UBA) Investigador de la Carrera de Investigación Científica (CONICET). Docente del área Tecnología e Historia de la Arquitectura (UNLP – UNDAV). Investigador del Centro de Estudios del Habitar Popular (CEHP – DADU – UNDAV).

** Licenciada en Ciencia Política, Magister en Comunicación y Cultura, y Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Es además Doctora en Ciencias del Arte (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne). Investigadora de la Carrera de Investigación Científica (CONICET). Profesora de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Directora del Centro de Estudios del Habitar Popular, Departamento de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (CEHP-DADU-UNDAV).

Resumen: Desde mediados del siglo XX, la teoría modernizadora estableció un modelo socio-económico en que lo tradicional se sitúe en las antípodas del progreso, sobre todo para la “subdesarrollada” Latinoamérica. Sin embargo, en arquitectura, una serie de exponentes captaron la esencia del habitar popular como un diálogo entre las condiciones del espacio moderno y los gestos de la tradición local en términos de usos, materiales y técnicas constructivas. La casa Sapukay para el cineasta Fernando Birri fue más que una transculturación en clave latinoamericana moderna. En el marco del regionalismo crítico, su proyecto -un manifiesto epistolar entre profesional y comitente- visibiliza los ideales de transformación social que la constituyen como *arquitectura de resistencia*. Para abordar este singular caso de estudio, el presente ensayo estructura el análisis de la documentación técnico-proyectual a partir de los seis puntos que propone Frampton en el marco de una crítica para la arquitectura regional.

Palabras claves: habitar popular, Fernando Birri, regionalismo crítico

Abstract: From the mid-twentieth century, modernising theory established a socio-economic model in which the traditional was placed at the antipodes of progress, especially for "underdeveloped" Latin America. In architecture, however, several exponents captured the essence of popular habitation as a dialogue between the conditions of modern space and the gestures of local tradition in terms of uses, materials and construction techniques. The Sapukay house for the filmmaker Fernando Birri was more than a transculturation in a modern Latin American key. Within the framework of critical regionalism, his project - an epistolary manifesto between professional and client - makes visible the ideals of social transformation that constitute it as an architecture of resistance. In order to approach this singular case study, this essay structures the analysis of the technical-project documentation on the basis of the six points proposed by Frampton in the framework of a critique of regional architecture.

Keywords: popular habitation, Fernando Birri, critical regionalism

Introducción: Proyecto de un “rancho genotípico, hermético e irradiante”

“[...] no olvidar tus artes de Constructor Popular, no olvidar que empezamos toda esta bella e increíble aventura hablando de un
«ranchito» (...)”

F. Birri. Carta del 30/9/96 al proyectista de Sapukay, Ariel González.

Fernando Birri (Santa Fe, 1925 – Roma, 2017) asumió para sí la idea de vivir en un exilio casi permanente. Es por ello que la documentación técnico-proyectual del Rancho Sapukay viajó en 1996 desde su provincia natal hacia uno de sus lugares de asilo: Roma. Esto significa que el equipo liderado por el ingeniero santafesino Ariel González había comenzado a bocetar unos años antes, las primeras indagaciones sobre la casa, reinterpretando tipologías regionales de vivienda. Pensaron en un pequeño rancho dispuesto en un lote de 20x30 metros en la localidad de San José del Rincón, una conurbación ubicada apenas a unos kilómetros al norte de la capital santafesina.

El proceso proyectual se motorizó a fuerza de un fluido intercambio epistolar entre Fernando Birri -ya en Europa- y González. Los bocetos enviados por fax, intervenidos por la mano siempre presente del comitente, sostuvieron la vitalidad de la ejecución de la obra y, posteriormente, animaron los detalles de terminación, muebles, luminarias y tratamiento del paisaje en las huertas y jardines. De este modo comenzó a adquirir forma una edificación habitable destinada no sólo a Birri, sino planificada para celebrar el ritual de la amistad que sostuvo a pesar del tiempo y la distancia. También se habilitaba un ámbito de producción artística, plástica, para el cine y la pintura en cuyo seno se organizarían talleres dictados por personalidades del arte visual y escrito. El propio “programa de necesidades” formulado de puño y letra por Birri, ya consagrado como mentor del Nuevo Cine Latinoamericano, fue el punto de partida de la empresa constructiva. El equipo proyectista finalmente decidió trabajar sobre un esquema que recuperaba la organización funcional de una tipología típica del litoral heredera de las comunidades originarias guaraníes. Se trata de la *Culata Yovai*, una construcción típica para la vivienda rural del Paraguay, que se extendió hacia una amplia zona guaraní en América del sur. (Figura N°1)

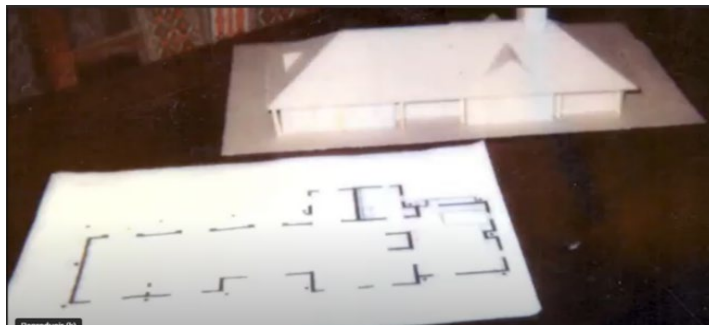
Figura N°1: Rancho rural tipo “culata Yovai”



Fuente: Ríos Cabrera, en Viñuales, 2013:100

En Argentina se hallaba en Corrientes, Chaco, Formosa, Misiones, Santa Fe y Entre Ríos, es decir el litoral y región noroeste de nuestro país. En términos de configuración, “la culata yovai es la vivienda de los cuartos enfrentados, una tipología que se caracteriza por dos cuartos separados por un espacio ubicado en el centro” (Ríos Cabrera, en Viñuales, 2013: 87). González completa la síntesis morfológica de la propuesta recuperando para el Rancho Birri: “una cobertura cerrada por sus extremos, con una galería central para aprovechar, como sucede en las construcciones isleras, las brisas”ⁱ (Figura N°2)

Figura N°2: Maqueta del Rancho Sapukai [imagen]

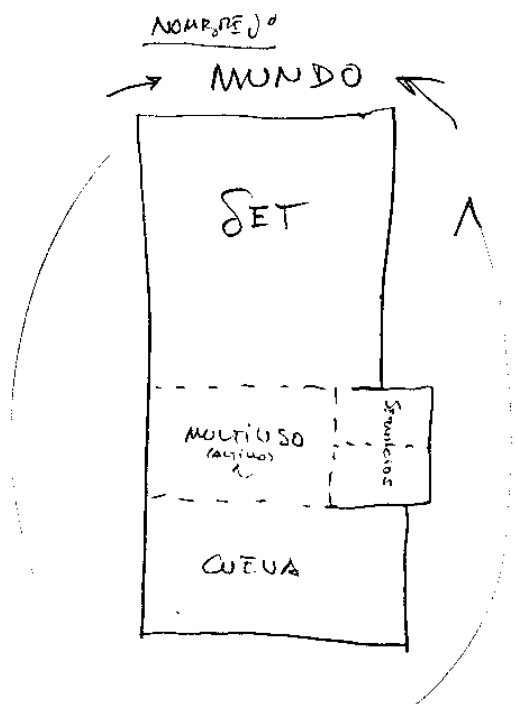


Fuente: archivo F. Birri. Min. Cultura. Sta. Fe.

Pero más allá del análisis tipológico, la obra “Rancho Sapukay” invita a recordar desde su primer esquema, que habitar -en términos heideggerianos-, remite a un ser y estar

en el mundo. Considerando el más genuino instinto animal, esta casa como interfase entre el cuerpo y el cosmos (una cueva) se constituye como un espacio para habitar-se. Esto se resume en un interesante boceto que hoy forma parte del archivo Birri. (Figura N°3)

Figura N°3: Sapukay (genotipo) [imagen]



Fuente: Birri, comunicación personal, 15/8/1996

Casa Sapukay se concibe como un esquema abierto que acepta mutaciones, tal como aparece en las advertencias que apunta el cineasta en su intercambio con el proyectista durante el año 1996, en donde se solicita un planteo “todo abierto a soluciones genotípicas y cósmicas” (Birri, comunicación personal, 30 de junio de 1996). Más que apelar a lo identitario, a las raíces de lo popular presente en las tradiciones constructivas locales; Birri se refirió al *genotipo*. Por definición, este concepto alude a los genes que existen en el núcleo celular de cada individuo. ¿Es esta la expresión con la que Birri calificaba sus expectativas respecto de las decisiones de proyecto? El cineasta aguardaba entonces, que se plasmaran en su propio hábitat, los rasgos distintivos de un hombre particular reconocidos en conjunto, como denominadores comunes de la humanidad toda. Lo particular como pieza esencial de

lo global. Una especie de muestra, que con sus argumentos proyectuales pretende explicar la totalidad del universo.

De este modo, es el espacio central -abierto en el tipo originario *Culata Yovai*- el que organiza la vivienda. En este ámbito multiuso, el fuego se hace protagonista de la composición, y se organiza como una sala de reuniones y otras actividades de encuentro. Se dispone allí el acceso principal, y lleva como un apéndice, el paquete de servicios (cocina y baño).ⁱⁱ (Figura N°4)

Figura N°4: boceto interior de González y espacio central construido y en uso [imagen]



Fuente: Birri, comunicación personal, 15/8/1996 y archivo Birri. Min. Cultura. Sta. Fe.

Hacia uno de los lados, el lugar del trabajo creativo: un espacio con dos tableros grandes, tableros, computadora, dibujo, y un pequeño estar para llevar a cabo reuniones de trabajo. En los bocetos que intercambiaron ingeniero y comitente, este ámbito recibía nombre de “set” y también de “hangar”. Birri solicitó al proyectista que considerara una hamaca paraguaya como parte del equipamiento de este sector.

Al referirse a “set”, el cineasta anticipaba el carácter productivo de la vivienda, un modo de entender una casa-taller donde el hacer (*praxis*) forma parte indisoluble del habitar.

Mientras que, en el extremo opuesto y valiéndose de las cualidades térmicas de la estufa hogar, se ubica “la cueva”: un dormitorio con un espacio de biblioteca y sitio de trabajo para las situaciones de invierno. Hibernar, leer, estar en soledad. En el intercambio epistolar, Birri especifica a González con qué madera debería estar construida la cama y el espacio de guardado destinado a la cantidad de sábanas y frazadas necesarias para sortear las bajas temperaturas. El resto es todo *mundo*. La galería es entonces ese espacio intermedio entre el interior doméstico y el entorno natural. Y el exterior en código Birri, es la pequeña porción de universo domesticada por el habitar cotidiano.

A partir del centro, Sapukay ofrece gradientes de privacidad desde el espacio flexible de carácter productivo hacia la privacidad de la cueva. González plasma en la obra una lógica que trasciende la cronicidad del día y de la noche para atender a las estaciones del año. Desde el ámbito central hacia el dormitorio, se configuró una célula básica para transitar el invierno. Apelando a un repliegue al mínimo, encontramos el hermetismo de un pequeño refugio. Para el resto de las estaciones del año, se dispone el ala taller, destinada a celebrar el encuentro con otros. Así la casa completa se abre gradualmente tal como las especies arbóreas del entorno hacen lo mismo en primavera. Sin embargo, como hemos visto, este no es el único gesto que remite a la organicidad de los seres vivos. Desde su concepción, la casa está predestinada a evolucionar al ritmo de lo que dictamine el ciclo vital de sus usuarios. Birri solicita al ingeniero particular atención a “[...] todo lo que implique cambios o expansiones formales y/o estructurales en el corpus orgánico del rancho” (Birri, comunicación personal, 30 de junio de 1996). Entonces, el rancho es “irradiante” por las expansiones (irradiaciones). Es decir, por las provisiones a futuro que atenderán al crecimiento orgánico de la casa.

Premisas para una arquitectura contemporánea y situada.

Delimitada una primera caracterización de la obra y sus premisas de proyecto, nos interesa describirla en el marco de lo que el historiador británico Frampton señaló como “regionalismo crítico”. En este sentido nos preguntamos, ¿qué expone la Casa Sapukay desde este enfoque historiográfico?, ¿y qué lineamientos ofrece para considerarla como parte de una arquitectura de resistencia? (Cfr. Frampton, 2010)

Tal vez como punto de partida sea válido señalar un primer apartado, en el que destacamos coherencia entre los extremos del proyecto arquitectónico como encargo. En este sentido, reconocemos un diálogo estrecho con el proyectista que se vale de la potestad de su obra para construir una oposición que contrarreste los efectos del mundo global frente a la cultura de la comunicación masiva de la década del '90 del siglo XX, y el posicionamiento de Fernando Birri con su producción cinematográfica. Cine y arquitectura como productos, aunque aceptan el impulso emancipatorio de la modernización, se resisten -desde sus campos particulares- a ser absorbidos totalmente por la enajenación de lo global. Se nos revelan así los problemas actuales en perspectiva histórica pasibles de indagación, bajo la advertencia consciente sobre las formas de dominación universal que atentan contra una cultura crítica regional.

Obras y mentores coinciden en el compromiso por la aspiración a la independencia cultural, económica y política desde cada una de sus esferas de actuación.

Por otro lado, recuperamos a Fernández Cox quien nos invita a pensar en una modernidad apropiada, en lugar de una arquitectura apropiada. Es decir, de qué forma hemos atravesado en Latinoamérica el proceso de modernización que nos fue impuesto, y que nos tocó vivir como sociedades no modernizadas. El historiador chileno señala algo muy particular en relación con el atractivo simbólico que provocan los modelos exógenos que representan la modernidad. “De estos modelos solamente conocemos someramente sus mecanismos básicos más aparentes y su éxito; pero no sabemos mucho acerca de la historicidad de su gestación, de su correspondencia a peculiaridades de la localidad en la que surgen, de la organicidad, de la oportunidad de su aplicación”. (Fernández Cox, 1991:45). En este sentido, afirmamos la renuncia del proyectista y del comitente a recurrir a configuraciones ajenas a los procesos locales. Por el contrario, la reinterpretación de la *Culata Yovai* bajo el registro emancipatorio de una modernidad apropiada, implicó recuperar usos, espacios, símbolos, técnicas constructivas y materiales para una arquitectura contemporánea y situada.

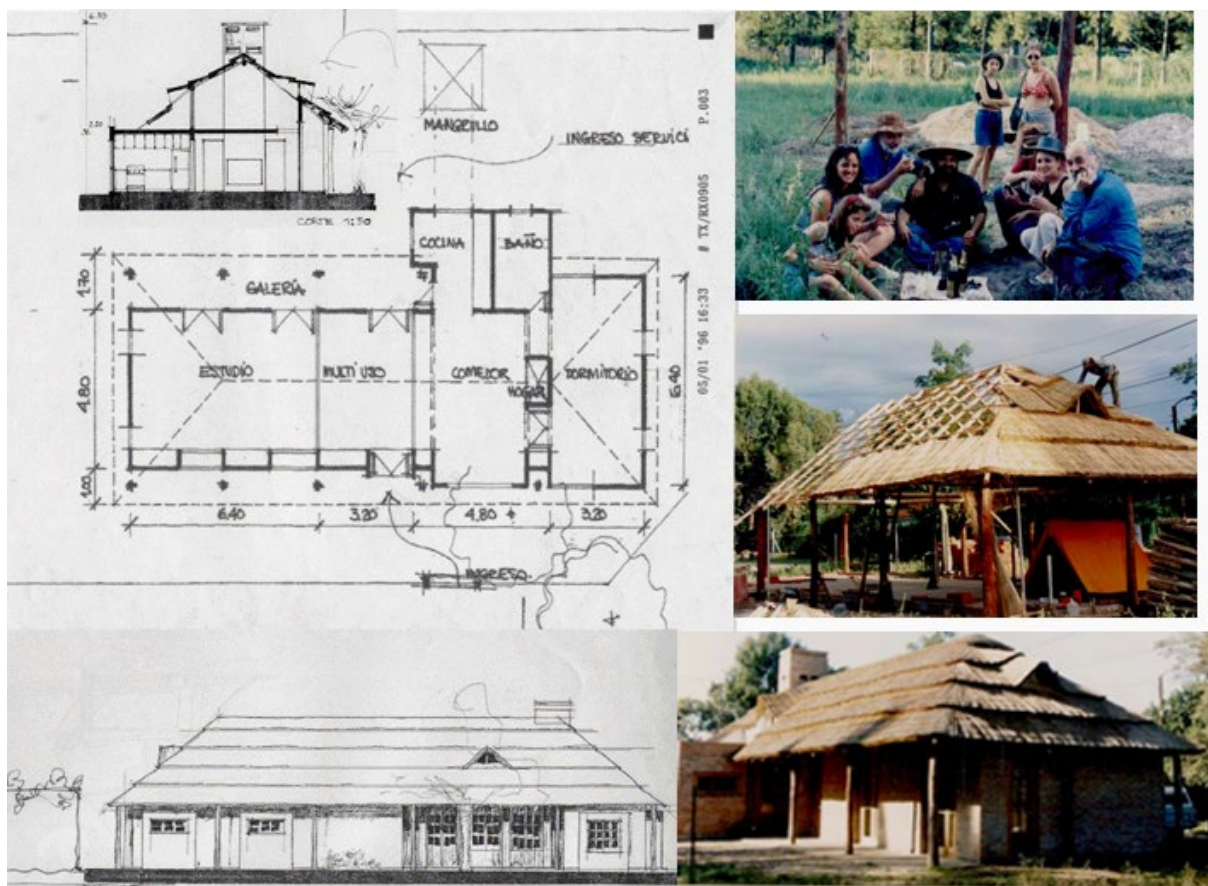
Desde aquí se puede hipotetizar que la Casa Sapukay para Fernando Birri se constituyó, en el marco del regionalismo crítico, como una obra arquitectónica de resistencia. Pero, ¿sobre qué decisiones proyectuales se ha configurado su estrategia? Para ensayar argumentos teóricos, se recurre a aquellas premisas que

Diego Martín Fiscarelli, Nathalie Goldwaser Yankelevich. Un rancho para Fernando Birri: estrategias proyectuales para una arquitectura de resistencia.

Frampton desarrolló en 1983 en su artículo titulado “Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia”.

Se discuten a continuación las decisiones proyectuales que dieron forma al rancho Birri, (Figura N°5) en relación a lo que expone cada uno de los puntos.

Figura N°5: Rancho Birri – documentación técnica y proceso constructivo [imagen]



Fuente: archivo F. Birri. Min. Cultura. Sta. Fe

Desarrollo: estrategias proyectuales para una arquitectura de resistencia.

Entre los tópicos que tendremos en cuenta se proponen: 1) la cultura y civilización; 2) el auge y caída de la vanguardia; 3) el regionalismo crítico y la cultura del mundo; 4) la resistencia del lugar y la forma; 5) la cultura contra naturaleza: topografía, contexto, clima, luz y tectónica; y, por último, 6) lo visual contra lo táctil.

En relación con el primer punto, Frampton señala: “Hace veinte años, la interacción dialéctica entre civilización y cultura todavía proporcionaba la posibilidad de mantener cierto control general de la forma y la significación de la estructura urbana” (Frampton, 1983 citado por Foster, 2010:45). Y luego agrega: “la construcción moderna está ahora tan condicionada universalmente por el perfeccionamiento de la tecnología que, la posibilidad de crear formas urbanas significativas, se ha visto en extremo limitada” (Frampton, 1983 citado por Foster, 2010:46). En este sentido, la decisión de recuperar prácticas constructivas locales -cubierta de paja sobre estructura de rollizos de madera, columnas independientes de troncos y muros de mampostería de adobe- para proyectar una vivienda rural típica para la región del litoral demuestra que es posible otorgar a la tecnología el rol de configurador de formas arquitectónicas significativas. Resistencia en este caso, queda asociado con renunciar a soluciones tecnológicas preestablecidas. Por el contrario, este rancho no reniega del impulso civilizador del espacio moderno, sino que verifica aquello que Ricoeur -citado por Frampton- señalaba como un desafío: “[...] cómo llegar a ser moderno y volver a las fuentes” (Frampton, 2010).

Respecto al segundo tópico, Frampton advierte acerca de considerar la modernización de manera simplista, es decir comprenderla como “modernizadora *per se*” (Frampton, 2010:48). En este sentido, el cine de Fernando Birri, se opuso radicalmente al proyecto moderno culturalmente liberador que implicaba transformar totalmente la realidad existente. Su propuesta fue tratar de visibilizarla en su verdadera dimensión. De igual modo, el ingeniero González se resistió a operar en términos proyectuales, con la tipificación funcionalista de unos modos básicos de habitar -comer, dormir, asearse.

El proyectista se propuso abordar sabiamente una arquitectura doméstica de raíces precolombinas. Además, atento a una cosmovisión que, lejos de la pretendida universalidad del movimiento moderno en arquitectura, indaga en la tradición. Aquí, al apropiarse de la *Culata Yovai* para ordenar su programa desde la relación forma-función de la modernidad, queda demostrado que es posible ampliar en clave local, las posibilidades del espacio moderno. Esto constituye una instancia de interés para reconocer la obra como una arquitectura de resistencia.

En tercer lugar, el historiador británico señala el carácter crítico de la arquitectura que proviene de asumir una posición de retaguardia. (Frampton, 2010). Esto implica

transitar una doble renuncia: alejarse del mito de la industrialización y la fe ciega en la ciencia y la técnica; como del impulso -por momentos reaccionario- de visitar formas arquitectónicas del pasado pre-industrial. Este distanciamiento consciente tiene la capacidad para cultivar una cultura resistente, “teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir discretamente a la técnica universal” (Frampton, 2010: 49). En este sentido, González no construyó un historicismo nostálgico o superficialmente decorativo sobre la tipología guaraní, sino que situó los elementos configuradores del espacio moderno -la estructura independiente, por ejemplo- para ofrecer una traducción regional de la vanguardia arquitectónica.

Respecto del cuarto tópico, Frampton (2010) se vale de Heidegger para demostrar que etimológicamente la palabra alemana correspondiente a la “construcción” se encuentra estrechamente unida a las formas arcaicas de *ser*, *cultivar* y *habitar*. Y que esta condición de *habitar* -y en última instancia, la de *ser*- sólo puede tener lugar en un dominio claramente delimitado por el lugar y la forma. ¿Existe acaso un lazo más directo entre construir la forma del rancho y reconocer las formas de habitar que propone su estructura, como elementos constitutivos del ser litoraleño?

Por su parte, a pesar de la importancia crítica de la topografía, la luz y el paisaje para asociar una obra al regionalismo, para Frampton (2010) el principio esencial de la resistencia arquitectónica reside en lo *tectónico* más que en lo escenográfico: “esta autonomía se encarna en los ligamientos revelados de la construcción y en la manera en que la forma sintáctica de la estructura resiste explícitamente la acción de la gravedad”. (49)

Este discurso no puede existir cuando la estructura se oculta. El proyectista, aun contando con la capacidad portante de la envolvente en ladrillo, decide visibilizar la estructura independiente de troncos soportando la cubierta de la pieza arquitectónica. Decide intencionalmente revelar la estereotomía modernizadora de las columnas, es decir, valerse de la expresión del esqueleto estructural como recurso de proyecto.

En el último tópico (“lo visual contra lo táctil”), vemos que Frampton colaboró con la noción de “regionalismo crítico” desde la que propone que la tiranía de la experiencia visual sobre la obra arquitectónica se complementa con la amplia gama de percepciones humanas. El autor señala: “La elasticidad táctil del lugar y la forma y la capacidad del cuerpo para interpretar el entorno con datos distintos a los aportados

por la vista, sugieren una estrategia potencial para presentar resistencia a la dominación de la tecnología universal” (Frampton, 2010: 50). Desde el inicio, y en virtud de la comunión entre comitente y proyectista, la obra arquitectónica se vio dotada de una infinidad de componentes sensoriales. La distancia en kilómetros obligó a ambos a recrear con detalles estas entidades espaciales que todavía no eran materia. Lo visual fue postergado por el imaginario, que palpaba realidades cada vez más precisas: los espesores, las alturas, la posición de las especies arbóreas, y sus formas, colores y aromas.

Reflexiones

El análisis que ha asociado en pares dialécticos, estrategias proyectuales y puntos de resistencia (Frampton) verifica que la obra desde su concepción, pone en juego una inteligente -y por lo tanto, sensible- adecuación de las constantes de la arquitectura modernaⁱⁱⁱ en clave local. Renunciando a todo carácter superfluo, supo captar lo esencial de una tipología de la cultura popular del habitar litoraleño sin caer en nostálgicos revisionismos. Por el contrario, la obra afirma el potencial “tercermundista o subdesarrollado” con la intención de no claudicar en lo subcultural, en los términos que Ricoeur plantea en su libro *Historia y verdad* (2015). Nos referimos a que para que exista modernidad se tiene que echar raíces sobre el suelo del pasado de un pueblo. Desde esta posición, que el proyecto Sapukay testifica, se resiste a la pretendida universalización colonialista por la que aboga la cultura de masas.

Casa Sapukay se sitúa conscientemente en esta paradoja: cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua y dormida cultura originaria y tomar posición crítica en esta civilización universal. En este sentido, la obra arquitectónica se inscribe en los ideales de la obra cinematográfica de Birri como totalidad. Sus películas han construido un análisis sobre la realidad social del país, valiéndose muchas veces de un tono sarcástico para relatar el proyecto político de modernización y progreso.

Si en el cine de Birri el progreso es una excusa para develar las inequidades que subyacen en su apoteosis, en su casa el impulso modernizador remite más que a una maquiánica transculturación, al diálogo -sabio y magnífico^{iv}- entre las condiciones del

espacio racionalista y los gestos de la tradición en términos de usos, materiales constructivos y técnicas artesanales.

Confrontando por otro lado las intenciones de resistencia que plantea Frampton, con aquella discusión que habilitara Fernandez Cox hacia finales de la década de 1980, la obra Sapukay -al igual que el cine Birri- se propuso la búsqueda de una arquitectura apropiada, en sus tres acepciones.

- Apropiada en cuanto *adecuada*, para responder a la demanda de una sociedad “aquí y ahora”. La obra cinematográfica y la obra arquitectónica encuentran argumentos materiales y poéticos en el compromiso con su tiempo presente.
- Apropiada en cuanto *hecha propia*, es decir tamizada por los límites y posibilidades de nuestra identidad.
- Apropiada en cuanto *propia*, peculiar y característico en pos de construir una línea de resistencia frente a la incompatibilidad de los modelos internacionales.

Las categorías teóricas framptonianas han resultado oportunas para argumentar la obra como arquitectura de resistencia. Sin embargo, no es intención de este recorte que las reflexiones sobre lo proyectual en nuestra región surjan exclusivamente de los discursos centrales -ni que los avalen. La validación del espíritu moderno en clave latinoamericana de la obra, queda demostrada por la calidad de la praxis constructiva y a la cantidad de significaciones sociales imaginarias que sintetiza, en un hacer *poiético* -fabricar con arte (Sarquis, 2007)- que disciplina a la técnica a partir del rigor, pero sin renunciar a sensibilidad como materia prima.

Referencias:

Fernández Cox, C. (1991) Modernidad y posmodernidad en América Latina: estado del debate. Escala.

Frampton, K. (2010) Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. En: H. Foster (Ed.) *La posmodernidad*. (7° ed., pp. 37-59). Kairos.

Ricoeur, P. (2015) Historia y verdad. Fondo de Cultura.

Sarquis, J. (2007) Itinerarios del proyecto. La Investigación Proyectual como forma de conocimiento en arquitectura. Nobuko.

Tomas, H. (1998) El lenguaje de la arquitectura moderna. Mc Print.

Viñuales, G. (2013) Arquitectura vernácula iberoamericana. Red AVI.

ⁱ Entrevista a Ariel González (2022) a cargo del equipo de profesionales del archivo Fernando Birri. Santa Fe, provincia de Santa Fe. (documental-video material inédito)

ⁱⁱ Además, sobre este centro nuclear se diseñó un entrepiso, con una expansión terraza en planta alta destinada a la contemplación de las estrellas. Fernando Birri le solicitaba al proyectista un “observatorio”. O mejor aún, lo refería como “planetario”.

ⁱⁱⁱ Ver: Tomas, H. (1998) El lenguaje de la arquitectura moderna. La Plata: Ed. Mc. Print.

^{iv} En relación con la frase de Le Corbusier “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”, que apareciera en su ensayo de 1923 que llevó por nombre “Hacia una arquitectura”.