

# **NUEVOS MODELOS EN EL CREPUSCULO DE LA ARQUITECTURA VERNACULA**

Iñaki Arzoz Karasusan

---

---

RIEV, Revista Internacional de los Estudios Vascos  
Año 43. Tomo XL. N.º 1 (1995), p. 97-117  
ISSN: 0212-7016  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*El final de/ siglo XX es también el final de la arquitectura vernácula. En este momento han surgido cinco modelos nuevos que transforman la arquitectura vernácula en una nueva versión neovernácula y moderna. Desde una perspectiva crítica y estética se comenta tanto el presente como el futuro del nuevo paradigma de esta arquitectura rural en Euskadi.*

*XX. mendearen amaiera bertako arkitekturaren amaiera ere bada. Une honetan bertako arkitektura eraldatzen duten bost eredu berri sortu dira, emaitza gisa bertakoa, berria eta modernoa den aldaera sortuz. Iruzkina egiten dira ikuspegi kritiko eta estetiko batetik Euskadiko nekazaritza giroko arkitektura horren paradigma berriaren orainaz eta etorkizunaz*

*The end of XXth Century is also the end of vernacular architecture. At this moment, five new models have arisen which transform vernacular architecture into a new modern and neovernacular version. From a critical and asthetical perspective, this paper remarks the present and future of the architectural new rural paradigm in Basque Country*

*Una casa muy vieja con viejos recuerdos y mucha vida almacenada en sus paredes. Dos mil años de vida. Había sido construida para durar y había durado. Había sido construida para ser un hogar; y lo era aún: un sitio sólido que lo abrazaba a uno y lo apretaba cálida, posesivamente (...) Una casa construida por hombres que la habían amado tanto como a aquellas tierras..*

Clifford D. Simak, "Ciudad"

*Contrataron un seguro tan bueno que cuando se quemó su casa de campo, pudieron construir una más antigua que aquella*

Jean Baudrillard, "Cool Memories"

Durante los últimos años he ido componiendo un cuaderno de notas con todas las reflexiones que el estudio de la arquitectura vernácula me iba sugiriendo, con el ánimo de esbozar una suerte de teoría sobre su decadencia y probable final. La primera versión materializada de esta teoría —apenas unos fragmentos inconexos y una colección de citas ilustrativas— se publicó en el monográfico de la revista alternativa "Textos de Estética Crítica", titulado 'Otras arquitecturas modernas', (Pamplona/1993), simple y un tanto irónicamente como 'Cuaderno rústico'. El presente artículo no ha de ser esa teoría definitiva, tan improbable como acaso prematura, sino una continuación y apéndice de aquel esbozo, pero dedicado íntegramente a profundizar en los nuevos fenómenos que este cambio de paradigma arquitectónico está provocando en las áreas rurales y en la cultura en general.

Fragmentos de pensamiento, otra vez, para explicar una arquitectura vernácula de la que ya sólo nos quedan fragmentos. Para mi generación, que nació justamente para asistir al comienzo del acelerado proceso de destrucción de nuestra arquitectura vernácula, le resultaría casi imposible teorizar sobre éste, quizá porque no llegó a contemplar si quiera un solo pueblo de nuestra geografía intacto y todavía libre de reglamentaciones urbanísticas y de grúas de construcción. También pudiera ser que, justamente el momento actual, que identifi-

camos como el del crepúsculo no únicamente de la arquitectura sino de la cultura vernácula, no nos permita la distancia necesaria para comprender globalmente el proceso con todas sus implicaciones. Sin embargo, cualquier estudioso de lo vernáculo, profesional o aficionado, para comprender el sentido y la magnitud de las transformaciones a las que se enfrenta, requiere una serie de claves o herramientas conceptuales que aún, provisionalmente, se las expliquen. Así, nuestro esbozo de una 'Teoría de las catástrofes' del mundo vernáculo —como literaria o incluso científicamente pudieramos llamarla—, por una de ambas razones, habría de esperar largos años de gestación, en detrimento de estos improvisados apuntes, aforismos o glosas que sirvan con urgencia al propósito de clarificarnos el fenómeno.

Han sido y son cada vez más numerosos los trabajos y monografías que se dedican a mostrarnos la magnífica arquitectura vernácula de las diferentes regiones. Pero lamentablemente son todavía muy escasos y tangenciales los intentos de desvelar o reflexionar sobre los cambios que está sufriendo. En el ámbito vasco somos privilegiados, y contamos desde tiempo atrás con libros clásicos que, dentro de sus limitaciones temáticas o conceptuales, nos han ofrecido una visión comparativamente amplia de nuestra arquitectura vernácula. No obstante, las publicaciones posteriores y más recientes, con buenas intenciones y méritos parciales, han seguido insistiendo en esa cierta imagen idílica de nuestra arquitectura -dejando ver tan sólo los pocos caseríos que quedan intactos-, o mostrándonos reconstruidos, pero obviando cualquier comentario sobre las drásticas modificaciones a los que se han visto sometidos. De esta manera, entre inocente y mixtificadora, hemos mantenido, al menos en el papel, la idea de nuestra poderosa arquitectura vernácula, como una entidad intemporal y ajena a los cambios, que sigue fundando las raíces tradicionales de nuestra cultura. Pero la realidad, para cualquier viajero atento de nuestras carreteras rurales, es bien distinta, y bajo cierta mirada, dramáticamente enemiga de nuestra nostalgia. Incluso en nuestras aldeas más recónditas han surgido cinco modelos de arquitectura rural que se alejan considerablemente de ese pasado todavía cercano que nos retrataban las fotografías de Baeschlin e Yrizar. Estos modelos, que intentaremos explicar y contextualizar\* ejemplifican, estableciendo una elemental pero definitiva taxonomía, los diferentes procesos, con múltiples variantes, en los que ha derivado nuestra arquitectura tradicional. Así tenemos: 1) El modelo de arquitectura vernácula (que como tal modelo, sólo ha surgido conceptualmente cuando aparecieron los otros), 2) El modelo de arquitectura vernácula restaurada o reconstruida, 3) El modelo de arquitectura neovernácula o neovasca, 4) El modelo de arquitectura urbana rural (que tiene características diferentes a las de la arquitectura urbana de ciudad) y, 4) El modelo -o anti-modelo- de la ruina vernácula. A grandes rasgos, toda nuestra arquitectura rural puede incluirse en uno de estos modelos, y al intento de explicar e interpretar cada uno de ellos dedicaremos su correspondiente apartado, añadiendo otros dos que, al principio y al final, con un carácter más teórico —desde el arte, la filosofía o la literatura—, los ubiquen en el complejo mundo de 'cambio de cultura' que estamos viviendo en este fin de siglo.

## METODO

¿Cuál es el mejor método para estudiar la arquitectura vernácula y su proceso de cambios? En un primer momento estaríamos tentados a pensar que esta es la pregunta previa e inicial de cualquier trabajo al respecto. Sin embargo, al menos en nuestro caso, ésta es una pregunta, formulada con cierto matiz retórico, que surge sólo al final. Con la torpeza e

\* Ilustrándolos con algunas fotografías, tomadas por el fotógrafo especializado en arquitectura, Alberto Arzo, en los pueblos de Aldaz y Arruiz del valle navarro de Larraun, y que forman parte de la serie 'Cinco modelos para la destrucción de una arquitectura vernácula'



Caserío semirestaurado (Aldaz).



Caserío abandonado (Arruiz).



Caserío en proceso de restauración (Aldaz).



Caserío restaurado (Aldaz).



Caserío vernáculo intacto (Aldaz).

imprevisión propias del entusiasmo de quien emprende una tarea nueva, resulta natural que apliquemos cualquier método de apariencia pseudocientífica que hayamos observado en trabajos precedentes, sobre esta materia u otras afines dentro de la etnografía. Sin embargo, bajo cierta mirada crítica y rigurosa —que evite la típica complacencia del investigador que estudia un tema inédito— el fruto obtenido, por muy sugerentes que sean las imágenes o datos aportados, resulta a todas luces insuficiente y problemático. De acuerdo con nuestra experiencia en este campo, basada en algunos trabajos realizados y en amplias lecturas, toda la diversidad de métodos empleados, que basculan entre el profesionalismo racionalista que copia a otras ciencias sociales y el amateurismo bienintencionado y desaliñado que improvisa, adolecen de un fundamento de coherencia y sentido. Los errores más graves de estos estudios, aquellos que afectan a la concepción interna y no a su deficiente aplicación, se traducen generalmente en una doble falta de contenido y profundidad. Nos estamos refiriendo al hecho de que su extensión es en alguna dirección —de contexto o de detalle— insuficiente para explicar completamente, desde todo ángulo e implicación, nuestro objeto de estudio, y que, por otra parte, esto deviene o es acompañado de una superficialidad interpretativa y valorativa que no puede remediarlo.

En el ámbito de los estudios de la arquitectura vernácula vasca, incluso en los mejores y pese a los notables medios y talentos empleados en su elaboración, se puede afirmar que todavía no se nos ha ofrecido una panorámica completa de ésta, ni mucho menos de sus alteraciones y nuevos modelos. Todavía desconocemos las variadas tipologías de caseríos de cada valle e ignoramos casi por completo todo lo referente a sus diversas partes y detalles, y en consecuencia, no podemos si quiera plantearnos saber como se han transformado en los últimos tiempos. Añadamos a estas graves lagunas, la práctica inexistencia de un marco teórico de referencia general que contextualice cada objeto arquitectónico o cada proceso transformativo, y que a su vez los integre en la cultura vernácula de hombres, labores y costumbres que les dan sentido. Es obvio que si nada de esto aparece en nuestros estudios (o sólo muy parcialmente) nunca llegaremos a tener una idea cabalmente aproximada de nuestra arquitectura vernácula, que como ya hemos dicho, ha completado su ciclo y está a punto de desaparecer, sepultada por la avalancha de cambios. Finalmente, y como consecuencia directa del talante racionalista de la mayoría de estudios más prestigiosos, se halla completamente ausente en todos ellos cualquier valoración crítica, desde la posición que sea, que profundizando en el sentido de nuestra arquitectura vernácula y en las causas de su fin y degradación, nos muestre si no soluciones, si al menos una visión fielmente ‘representativa’ de esta realidad.

Los caminos que podemos seguir tras estas reflexiones son pocos y plagados de nuevos obstáculos metodológicos, pero quizá representen un salto cualitativo en la búsqueda de una forma definitivamente mejor de enfocar nuestros esfuerzos. En este sentido, el caso más extraordinario que conozco es el del pintor e investigador vasco Xabier Morrás. como pintor con una larga y sólida trayectoria dentro de lo que se ha dado en llamar ‘realismo crítico’ se interesó muy tempranamente por la arquitectura vernácula del país. A través de grandes cuadros xerografiados y exquisitos dibujos con diversas técnicas, retrató dramáticamente el proceso de cambio y decadencia de nuestra cultura vernácula, contraponiendo las fachadas de caseríos en ruinas con las desoladas y solitarias figuras de ancianos campesinos que todavía los habitan. Desde una visión nacionalista, pero profundamente arraigada en su propia biografía (su infancia rural en un pueblo navarro) y en una exacerbada sensibilidad moderna por los valores plásticos y humanos de esta arquitectura, nos abrió en su serie “Euskadi” una perspectiva inédita sobre el pasado inmediato de nuestro mundo rural, con toda su escondida e íntima belleza antropológica, pero siempre junto a la amenaza inexorable -apuntada por las sucesivas alteraciones y versiones de sus imágenes obsesivas- de una inminente y completa aniquilación. Toda esta carga estética y afectiva de la pintura hizo patente que la etnografía había ignorado un aspecto fundamental de la arquitectura vernácula, y que ésta era probablemente la causa de los problemas mencionados. De esta manera, si la etnografía era incapaz de comprender la arquitectura vernácula como algo intensamente vivo y estético, tal como nos mostraba Xabier Morrás, era inevitable que ésta se confundiera con una rudimentaria e incoherente arqueología del pasado inmediato. En un intento de corregir una visión que ningún ‘experto’ estaba capacitado para entender, el propio pintor hubo de convertirse en etnógrafo o antropólogo estético y emprender la titánica tarea de catalogación y análisis de la arquitectura vernácula de Navarra (ampliando y profundizando la tarea de Urabayan y Caro Baroja), justamente para poder abordar con cierto rigor el problema del contraste con los cambios y transformaciones. Para ello hubo de abarcar toda la geografía —casi pueblo a pueblo— y detenerse en todas las partes y modelos, realizando cientos de viajes y entrevistas orales, millares de fotografías —para realizar posteriormente una ardua y compleja clasificación— y dibujos, y finalmente, una interpretación comparativa, detalle a detalle, del pasado y del presente de cada elemento arquitectónico. El método empleado, mil veces rectificado

durante la elaboración del trabajo, pese a su desmedida ambición conceptual y práctica (que nos recuerda la de ciertos personajes borgianos), como es comprensible, tiene sus limitaciones humanas y temporales. Exactamente las mismas que afectan al extraordinario proyecto de la 'Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World', dirigida por el especialista Paul Oliver desde la Universidad de Oxford, que ha de aplazar su publicación ante la afluencia constante de nuevos temas desde todo el mundo; ningún estudio, por exhaustivo que sea, puede abarcar completamente, en extensión y detalle, la arquitectura vernácula, ya sea la de una región o la del mundo (es decir, el mapa no podrá superponerse nunca al territorio). De esta manera, siendo deliberadamente conscientes de la humana limitación del método 'extensivo-intensivo' emprendido por X. Morras, el problema planteado o aplazado es el del fracaso de una definitiva cientificidad, que teóricamente era posible. El artista convertido en etnógrafo, y casi transfigurado en entomólogo que cataloga y compara cada elemento arquitectónico para descubrir las mutaciones evolutivas, se nos presenta como una bella figura, pero no resuelve aunque profundiza en ellos, los problemas metodológicos iniciales.

Siendo este investigador plenamente consciente de este verdadero problema teórico, ya que nunca podría demostrar una tesis virtualmente válida, se resigna sensatamente a ofrecernos 'la más amplia y documentada exploración posible' sobre el fenómeno de las transformaciones de la arquitectura rural. Y para paliar en alguna medida estas limitaciones, guiado por el historiador del arte Joaquín Dols, ha optado últimamente por reducir provisionalmente el área de estudio (a la puerta y su entorno inmediato; como elemento máximamente simbólico y representativo de los cambios en la casa vernácula), además de añadir una serie de porcentajes sobre los cambios, que revelan la magnitud de la transformación de forma incuestionable. Sin embargo, es en su aspiración de basarse en este elaborado estudio para realizar posteriormente una libre interpretación plástica, a través de dibujos, fotografías, collages, grabados e infografía (directamente emparentada con su obra pictórica) donde sospecho que puede hallarse un atisbo de verdadera solución.

Como vemos, la pregunta sobre el método no es vana ni sencillas las respuestas, ya que gracias al caso expuesto comprendemos que ésta es en parte la cosa misma y parte del problema. Si nuestro objetivo ha de ser, no pasearnos por la arquitectura vernácula o falsificarla mutilándola, sino descubrirla y mostrarla, para transmitir su belleza y denunciar su degradación, nuestra interrogación metodológica se halla implícitamente resuelta: no estamos buscando un método etnográfico, buscamos un método artístico, acaso con aportaciones etnográficas, pero un método conscientemente artístico, porque artísticos y no científicos son nuestros propósitos últimos, esto es, mostrar (en sentido wittgenstaniano), conmover, criticar, y aún, secretamente y bajo un sentido moderno, transformar (si no arquitecturas, si conciencias). Así, ahora que ya sabemos lo que queremos, debemos olvidarnos de la etnografía y otras ciencias humanas —sin perderlas nunca de vista, compartiendo los criterios de C. Geertz—, y volcarnos en la tarea, tanto de buscar nuestras propias referencias en el arte, el cine, la literatura o la filosofía, como de experimentar nuevos métodos y formatos artísticos (entre los que las nuevas tecnologías ocupan un lugar privilegiado) que den cumplida respuesta a nuestras aspiraciones.

En en este punto, tras las dudas y las reflexiones, debiera comenzar la exposición de los métodos concretos que proponemos. No obstante, como ya hemos advertido, nuestra actual precariedad teórica nos impide de momento apostar por alguna de las vías que estamos considerando. Nuestro única recomendación relevante para elaborar un método antropológico-estético se refiere al aspecto fundamental de la calidad de los textos. Este aspecto, que en la experiencia anterior de X. Morras no había sido convenientemente considerado, se re-

vela al cabo como uno de los dos pilares —junto a la calidad de la documentación gráfica— de cualquier estudio sobre la arquitectura u otras parcelas de la cultura vernácula. Tanto si seguimos como modelo la prosa de los narradores que han sondeado la cultura vernácula (Torga, Berger, Antoñana, etc), los poetas (Rilke, Claudio Rodríguez, etc), o los ensayistas (Da Cunha, Tanizaki, etc), comprobaremos la gran variedad de registros para elegir y la extraordinaria eficacia comunicativa y sugestiva de todos ellos. Como ejemplo de lo que proponemos, transcribiremos simplemente un fragmento de ese hermoso y extraño libro, entre el ensayo y la narración, que escribió el norteamericano James Agee, en colaboración con el fotógrafo Walker Evans (cuyas fotografías servirían paralelamente para demostrar lo mismo en la parte gráfica), titulado, como homenaje a las anónimas generaciones de campesinos-creadores vernáculos del empobrecido sur rural de Estados Unidos, “Elogiemos ahora a los hombres famosos”: *“Aquí debo decir, someramente, por lo menos, lo que no puedo dejar fuera del informe: que una casa de gente sencilla que está vacía y silenciosa en la vasta mañana soleada del sur rural, y todo lo que contiene por casualidad esta mañana en el espacio eterno, abandonada así, abierta e indefensa a un espía reverente, frío en su trabajo, irradia tal grandeza, tan triste santidad de sus exactitudes en la existencia, que ninguna conciencia humana podrá percibirla nunca correctamente ni mucho menos comunicarla a otro: que puede haber más belleza y más profunda maravilla en las posiciones e intervalos de muebles mudos sobre un suelo vacío entre los límites cuadrados de las paredes que en cualquier música jamás creada: que esta casa cuadrada, tal como se levanta en la tierra sin sombra entre los años sinuosos del cielo, es, no para mí, sino por sí misma, una de las bellezas serenas de la existencia: que esta belleza se ha hecho entre la naturaleza herida pero invencible y las crueldades y necesidades más simples de la existencia en este tiempo sin cuidados y está inextricablemente unida a ellas y es imposible sin ellas como un santo nacido en el paraíso.”*

Si aspirar a la alta calidad literaria de James Agee, este y otros fragmentos nos sirven de inspiración y modelo, y al menos han de inclinarnos definitivamente por el cuidado y calidad literaria de cualquier texto que aspire sinceramente a llegar al corazón de cada lector. Incluso en el caso de que debamos elaborar y formalizar nuestras abstrusas especulaciones con el propósito de elaborar un ensayo metodológico (quizá un “Discurso sobre el método antropológico-estético”) o esa aplazada ‘Teoría Vernácula’ tan necesaria, debiéramos, precisamente por razón de su compleja novedad, insistir en la calidad de una prosa que ha de ser a la vez, clara y sugestiva.

## VERNACULO

La primera consecuencia del interés por la arquitectura vernácula se manifiesta en la propia conceptualización de la misma como una realidad formalizable digna de estudio. En el pasado, se entendía por ‘arquitectura’ invariablemente arquitectura culta o académica, y lo que hoy denominamos ‘arquitectura vernácula’ era vagamente aludida como construcción o vivienda. La principal virtud de los estudios etnográficos decimonónicos a este respecto fue llamar la atención sobre el complejo económico, social, constructivo y simbólico de la arquitectura vernácula. Primero en culturas exóticas y lejanas, y progresivamente en el entorno civilizado, merced a relatos descriptivos y sobre todo a dibujos y fotografías, fuimos descubriendo la variedad y riqueza de las respuestas constructivas y su cotidiana densidad simbólica. Las modernas ciencias sociales -etnografía y antropología- han heredado la fascinación científica por este nuevo campo de estudio, en su afán de reconstruir íntegramente el complejo cultural de cada pueblo. Bajo este enfoque racionalista no caben determinados aspectos, fundamentales para comprender la esencia de lo vernáculo que sin embargo si estaban presentes en aquella primera etnografía, realizada por no profesionales tales como

pintores, arquitectos, ingenieros, o simples viajeros. Incluso en las más recientes publicaciones, que ya asumen los valores estéticos de la literatura popular o vernácula, ni si quiera se menciona que la arquitectura vernácula pudiera tener, para el propio investigador, un mínimo interés puramente estético. Lo que para una sensibilidad romántica —pensemos en Victor Hugo como escritor y en David Roberts como dibujante, que reflejaron la arquitectura vernácula vasca— era un misterioso microuniverso de belleza sensorial donde olores, colores, formas, texturas y sonidos se fundían de manera turbadora y sensual, para los modernos etnógrafos tan sólo representa una serie de datos con los que rellenar encuestas previas. En nuestro caso vasco, los etnógrafos aficionados, que participando de una difusa atmósfera nacionalista, emprendieron estudios sobre arquitectura vernácula, destacaron de manera muy tenue y un tanto vergonzante ciertos valores estéticos sobre lo rústico y lo pintoresco, de algunas manifestaciones que se asemejaban a la arquitectura culta. Únicamente los creadores, aunque generalmente de manera secundaria o anecdótica, han seguido reflejando esa sensibilidad vernácula, sin llegar a sistematizarla o identificarla como tal. Según mi conocimiento de la materia, hasta la obra pictórica y primeros estudios del investigador Xabier Morrás, no ha existido ningún intento serio de estudiar esta realidad cultural como un fenómeno artístico, ni tampoco su proceso de transformación. A mi juicio, el hecho de considerar la arquitectura vernácula como un arte mayor, equiparable y relacionado con la arquitectura culta, constituye un suceso artístico e intelectual sin precedentes. Las implicaciones, para nuestra visión del arte y la cultura, debieran extenderse al ámbito académico además de modificar la sensibilidad general sobre nuestra arquitectura. Entender el edificio vernáculo, con todo el arte vernáculo que contiene, como el máximo objeto artístico de cada cultura, puede revolucionar —si es tenido en cuenta como merece— la antropología y la historia del arte, al tiempo que se equipara como propuesta transartística al espiritualismo antropológico y político de figuras como Oteiza y Beuys. De esta manera, la revalorización artística de la cultura vernácula pudiera entenderse como uno de los frutos maduros del arte de la modernidad, que sintetizando y superando los opuestos del realismo y el conceptualismo, nos ofrece una salida posible y legítima al fin del arte.

No obstante, pese a nuestro entusiasmo por la revelación de lo vernáculo como arte, no perdemos de vista las raíces del problema de su marginación o mera incompreensión. Y este no es otro que el del falso pero engañoso problema de la consciencia artística. Así, para nuestros rígidos patrones occidentales la arquitectura vernácula no es arte porque sencillamente sus artífices no lo consideraban como tal. A este argumento respondemos fácilmente que en ese caso gran parte del arte del pasado y de otras latitudes tampoco lo sería. Pero resultaría más útil e ilustrativo, no sólo para refutar sino también para convencer, que intentáramos la recomposición de la historia y sus categorías artísticas. Si preguntáramos debidamente a los creadores anónimos del pueblo (y recogiéramos diversos testimonios escritos en nuestra literatura), descubriríamos una inconsciente y subterránea sensibilidad vernácula hasta en el más humilde y analfabeto de nuestros labradores. Esta sensibilidad, oculta y reprimida por la tiranía —clasistamente etnocéntrica—, de la civilización ilustrada, sólo ha podido aflorar, pero de manera distorsionada, precisamente en las alteraciones restauradoras de los últimos tiempos. Resulta cruelmente paradójico que esta (in)consciente sensibilidad étnica y artística haya surgido como negación y rechazo de sus valores más genuinos y profundos. Nuestra cultura vernácula, centrada como en ninguna otra en la casa solariega, ha debido renunciar por la presión de la ideología del progreso tecnológico y de la arquitectura racionalista a su más pura esencia, aquello que Tanizaki en "El elogio de la sombra" identificaba en la suya, afirmando que *"bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida"*.

Lo más dramático de la revelación de lo vernáculo como arte, es que de ésta sólo obtendremos la conciencia de pérdida irreparable. Nuestro arte y nuestra etnografía, al menos en nuestra cultura, sólo ha llegado a tiempo para levantar, como un apenado y sentimental forense, acta de defunción y para ordenar una rápida autopsia. La herencia intelectual y estética que nos quedará, se halla contenida en las pinturas y estudios de Xabier Morrás, pero también en las reflexiones filosóficas de autores como Heidegger, que nos recordó admonitoriamente en “Construir-Habitar-Pensar” que *“sólo si somos capaces de habitar podemos construir”* y sobre todo en ese verdadero manifiesto vernáculo-místico en clave poética que son las “Elegías del Duino” (que ya estudiamos en “El ángel invisible de la arquitectura vernácula”, incluido en el monográfico aludido al principio).

Hace ya un par de décadas que se dejó de construir arquitectura vernácula en tierra vasca, perdiendo por ello ese extraordinario impulso creativo que como pueblo nos caracterizaba, y ahora proliferan los nuevos modelos arquitectónicos que analizaremos. La singular experiencia del caso vasco, en el que había de reunirse la circunstancia de conservar hasta hace poco una vigorosa cultura étnica y vernácula, junto al idioma autóctono, con la revelación de lo vernáculo como arte (la labor del investigador Xabier Morrás adquiriría así, casi el carácter de destino cultural de un pueblo), ha de servir también de ejemplo y reflexión a otras culturas vernáculas amenazadas. Puesto que si en alguna región del mundo llegara a conservarse, aún parcialmente, la creatividad vernácula de su arquitectura, en cierta manera, se conservaría y transmitiría vivo el espíritu de la nuestra, y al fin y al cabo, la de todas.

## RESTAURACION

Resulta cuando menos curioso que, en las numerosas encuestas gráficas que he realizado con niños y adultos proponiéndoles que pintaran una casa de pueblo o su vivienda ideal, siempre obtuviera la misma imagen: un edificio de planta cuadrada, blancos muros con sillares destacados, tejado a dos aguas con antena (parabólica) incorporada y un amplio jardín con piscina y garaje. Lo que esta general coincidencia nos revela es el arquetipo arquitectónico que actualmente subyace en nuestra cultura, a saber, una antigua construcción vernácula, restaurada y modernizada según nuevos usos. Y este ideal responde claramente a una sintonía con la moda restauradora, dominante en nuestra geografía desde hace tres décadas, que ha convertido nuestra original arquitectura vernácula en una versión falsificada de sí misma.

Es cierto que la introducción de nuevos materiales artificiales a comienzos de siglo (hierro fundido, cemento, cristal, etc) supuso la primera agresión a la arquitectura tradicional, inalterada hasta entonces en su armónica utilización de materiales naturales. Más adelante, en torno a las décadas de los veinte y treinta, la aparición en ciertas regiones turísticas del modelo nevasco (que trataremos en otro apartado) y la promulgación de leyes de supuesta higienización masiva (como el enjabelgado regular de interiores y exteriores) constituyeron el primer impulso serio de la marea restauradora. Sin embargo, fue ya a partir de los sesenta cuando, a través de ‘concursos de embellecimiento’ (como los estudiados en Navarra por Xabier Morrás), se estableció el modelo definitivo —muros encalados o piedra ‘recogida’, destaque de sillares en esquinas, puertas y ventanas, pintado de la carpintería, tejas de fábrica, renovación completa del interior, etc—, que se extendió imparable hasta el más remoto caserío y transformó, aproximadamente, hasta un 75% de nuestra arquitectura vernácula.

La revolución tecnológica del campo y su consiguiente despoblación también influyeron en la nueva mentalidad restauradora, pero el factor más grave fue sin duda la rapidez y brusquedad de estos cambios sociales y económicos. A diferencia de lo ocurrido en otros países

europeos, donde la revolución agraria fue más lenta y las restauraciones más sensibles, en nuestro país atrasado y sometido al franquismo, la transformación fue tan radical y completa que nuestra arquitectura vernácula es prácticamente irreconocible, y como nos demuestran las encuestas, se halla casi olvidada. Las necesarias y legítimas renovaciones que los propietarios hubieron de realizar en sus viviendas, debieran haberse efectuado según criterios respetuosos con la estética vernácula —al menos, como en otros países o regiones turísticas—, y bajo un ferreo control de las autoridades competentes. De esta manera, se habría mitigado el devastador efecto de las inevitables modas restauradoras y habríamos conservado una muestra intacta y representativa de nuestra verdadera arquitectura.

Si no profundizáramos más en los testimonios y documentos de las campañas restauradoras, se podría llegar a pensar que el conjunto del fenómeno, con sus particularidades locales, obedece a una corriente universal de progreso y modernización a la que el mundo vernáculo estaba abocado. Pero, sólo exhumando los polvorientos documentos de los planes restauradores y consultando las hemerotecas, alcanzamos a comprender las ocultas razones y estafalorios criterios que guiaron a sus responsables e ideólogos. Así, a través de compensaciones económicas, reglamentaciones y propaganda patriótica, y directas órdenes y maniobras políticas, se pretendió transformar en pocos años un país pobre, campesino y sucio, en otro, rico, turístico y limpio. Para convertir al país de la posguerra franquista -y en especial sus regiones más pintorescas- en un inmenso parque turístico, había que convencer a nuestros civilizados vecinos de que Franco había acabado con la ‘España negra’. Gracias a diversos testimonios de ciertos escritores-funcionarios (de cuyo nombre no quiero acordarme), dirigidos personalmente a Franco y a algunos de sus ministros, sabemos que se avergonzaban de la apariencia vernácula de nuestra arquitectura, porque a su juicio, atrayendo a los primeros y románticos turistas extranjeros, ofrecía una imagen de atraso y descuido que perjudicaba su imagen política internacional y sus macrocampañas turísticas. Como en un gigantesco y comunitario “Bienvenido Mister Marshall” (en el que un pueblo aragonés se convierte en un pueblo andaluz postizo) los entusiastas alcaldes falangistas pretendieron convertir la región vasca en la versión norteña de la Costa del Sol (cuyo paradigma rústico-moderno/blanqueado-limpio, sería el pueblo malagueño de Mijas). Se pavimentaron —asfaltándolas— las calles empedradas o de tierra, se blanquearon las fachadas frente a las carreteras, se colocaron maceteros con flores y ridículos adornos folklóricos (como ruedas de carro pintadas), se prohibió tender la ropa en los balcones y la presencia de gitanos merodeadores...todo con el objetivo de falsificar nuestra arquitectura vernácula y convertirla en una idílica y grotesca caricatura, apta para el consumo masivo.

No vamos a pretender que la ‘fiebre restauradora’ de los últimos tiempos fue únicamente una invención perversa de la política franquista. Ya desde el siglo pasado podemos rastrear ese intento de arquitectos y propietarios por ‘dignificar’ sus viviendas rurales, eliminando todo rastro de su estética vernácula para sustituirla por una falsa e impostada, de referencias históricas y cultas (como podemos comprobar en la reconstrucción que el Marqués de Cubas realizó de la Casa-Torre de Butrón, en Vizcaya, al estilo de un castillo bávaro). Siempre ha existido un prejuicio anti-vernáculo en nuestras élites intelectuales y artísticas, pero sólo en nuestra época se ha cometido el crimen (¿el etnicidio?) de adoctrinar a la población rural en los valores de una estética neovernácula o racionalista, en contra de los suyos propios. Se ha obligado a nuestros campesinos —nuestros padres o abuelos— a avergonzarse de su condición, de sus ‘casas negras’ de sillarejo o de sus casas miserables y africanas de adobe (todavía me estremece recordar la repugnancia con la que los ideólogos restauradores tratan éstas en particular, recomendando gruesos revoques y pinturas), y junto a ello, de su innata brutalidad, ignorancia secular, falta de higiene, y hasta de su incomprensible e inútil idioma

materno. Unas veces, de manera directa y coactiva, otras, más sutilmente, a través de comentarios despectivos o propaganda televisiva, nos hemos ido ganando a estos bárbaros aldeanos para la causa del progreso y de la cultura. A cambio de una estética vernácula, que con sobria e intensa belleza expresaba su modo de ser, les hemos ofrecido una pseudoestética kitsch, entre una rusticidad idealizada y foranea y un racionalismo grosero e insensible, que representa nuestra idea de lo que debían ser, e inexorablemente acabarán siendo.

Cuando no sólo nuestros niños sino también nuestros mayores -aquellos que participaron en la construcción de viviendas vernáculas-, han rechazado el modelo vernáculo por el restaurado, se ha consumado un ciclo cultural y ha comenzado otro muy distinto y conflictivo, pues nace bajo el signo de la ocultación y de la vergüenza. Por ello, nuestras viejas casas, remozadas y maquilladas de blancos afeites y folklóricos oropeles, sorprenden tanto a nuestros emigrantes americanos cuando regresan al final de sus días. Aquella visión de su aldea natal, mil veces soñada como un nido vernáculo en la naturaleza, se ha convertido en una pesadilla falsificada y urbanizada, definitivamente, en otro lugar habitado por otras gentes.

## NEOVERNACULO

Para apreciar el aspecto y la extensión de la arquitectura neovernacula no tenemos más que hacer un breve recorrido por la costa vasco-francesa. Como un monstruoso cáncer se ha ido propagando en torno a los núcleos originales ese modelo de modesta casita blanca a dos aguas, vanos triangulares de palomeras y falsos entramados de madera. Y fue precisamente en esa zona, gracias al atractivo turístico de Biarritz, donde se engendró el modelo neovernáculo/neovasco que tanto éxito ha tenido en toda Euskadi. Ideado por arquitectos urbanos o extranjeros (Gorbadge y otros), en plena reacción revivalista e influidos por el nacionalismo emergente, se obtuvo como una síntesis estilizada del caserío vasco-francés de la región. Lo que en principio sirvió como modelo para lujosas fincas burguesas y grandes hoteles veraniegos, luego se extendió como modelo de prestigio al otro lado de la frontera. De esta manera, el estilo idealizado de una región se convirtió en el referente de las restauraciones de todas las demás regiones; ignorando los estilos locales, se optó por sepultarlos bajo el encalado de los muros —con destaque de sillares—, el pintado de rojo o verde de la carpintería externa, la impostación de listones de madera imitando entramados, e incluso la alteración de la forma de la fachada o el tejado. Hasta la llegada de la moda ‘conservacionista’, supuestamente respetuosa con los estilos locales, en la que se permite dejar la piedra descubierta, convenientemente recogida o cercada de cemento (y que podríamos asimilar al estilo-fortaleza, característico del Parador Nacional), este fue y todavía es el modelo estético imperante de cualquier restauración vernácula. Siendo así, también había de ser desde entonces el modelo de las nuevas casas rurales. Estos nuevos edificios -escuelas, ayuntamientos, casas parroquiales, fábricas, villas de indianos, etc- irán surgiendo como objetos extraños y ajenos a los pueblos que seducirán con su rígida y depurada estética a los aldeanos pudientes. Tras una inicial marea restauradora, y ante la necesidad o el capricho, se relegará la opción restauradora por la construcción de nuevas viviendas, ya diseñadas por arquitectos profesionales según la estética neovasca. Incluso se ha llegado últimamente al absurdo de abandonar a su ruina o utilizar como pajares las viviendas nucleares, arguyendo que son muy caras de reformar, para construir a continuación, en el extrarradio del pueblo, faraónicos caserones de un lamentable estilo neovasco-posmoderno que mezclan el mármol, el roble, el cristal y el bloque de cemento pretensado, y hasta incluyen frontones y columnas griegas,

El capítulo más oscuro del modelo neovasco lo constituye su genealogía nacionalista. Pues aunque, como vimos al principio, su origen obedece a otras causas, muy pronto se confunde con una cierta reivindicación nacionalista en el ámbito arquitectónico. El fundamento de

esta reivindicación nacionalista del estilo neovasco se halla en la creencia de que este modelo sintetizado y depurado de prestigio, aplicado tanto a las restauraciones como a las nuevas viviendas, unificaría estética y culturalmente el paisaje arquitectónico de los diversos territorios vascos. El efecto causado no ha podido ser más devastador y absurdo; al menos durante cierta época, se ‘renacionalizó’ el país según el modelo elegido, negando los estilos locales, genuinamente vascos, y difundiendo en las ‘zonas irredentas’ del sur o de las capitales, con la construcción de chalets o bloques neovascos. A pesar de que el rendimiento político de tamaño despropósito no resulta fácilmente cuantificable, si podemos apreciar el enorme perjuicio que causó en la consideración de la arquitectura vernácula vasca como una realidad rica y diversa. Podríamos establecer además un paralelo entre la adopción nacionalista del neovasco y la creación del euskera batua, que explicaría el fenómeno desde una perspectiva inédita. La normalización de un código unificado, ya sea lingüístico o arquitectónico, que sustituya a los dialectos o estilos locales, parece ser la única vía de salvación de la imaginaria esencia original de una comunidad humana específica. La paradoja de semejantes experimentos de ingeniería étnica, por bienintencionados (e inevitablemente útiles en el caso del euskera) que estos sean, aparece cuando comprobamos que hemos salvado una única y monstruosa caricatura ‘frankensteiniana’, a cambio de perder los retratos originales.

Todavía se hace más evidente la peligrosa naturaleza de los modelos neovernáculos nacionales cuando advertimos la semejanza entre nuestro neovasco y el neolemán que propuso el nazismo. A diferencia de otras arquitecturas totalitarias de la época —el futurismo fascista y el constructivismo ruso—, y en conexión con el franquismo español (que se sirvió del neovasco previo para sus propios intereses), el nazismo alemán buscó en el estilo neovernáculo la manifestación del ‘volkgeist’ arquitectónico. Las viviendas populares —como las de Hitlerdorf—, los albergues juveniles, los cuarteles y centros de entrenamiento de las SS, los palacetes y casas de campo de los jefes nazis —como el Berghof bávaro, diseñado por el propio Hitler—, etc, se construyeron de acuerdo a un pastiche de la arquitectura alemana meridional. Este falso neovernáculo alemán (tejadados rústicos, gruesos revoques blancos, falsos entramados, zócalos de piedra chapeada, balcones de roble, etc) pretendía sintetizar el alma vernácula alemana, para reeducar arquitectónicamente al habitante de la ciudad e inducirle a un estilo de vida tradicional, arraigado en *“la tierra y la sangre”*. El resultado estético fue grotesco y su aspecto, curiosamente, en muchos casos, casi idéntico al neovasco. Y esto es así, porque al final, todos los modelos neovernáculos se parecen, pues lo que rescatan estilizando son las formas estructurales básicas y los rasgos anecdóticos, depurados por el funcionalismo de los nuevos materiales, y no los infinitos matices particulares que confieren entidad a un verdadero estilo vernáculo.

El éxito de los estilos neovernáculos es también un fenómeno explicable desde el desarraigo del hombre contemporáneo, que busca en el repertorio de la historia de la arquitectura unas señas de identidad que ignora, que ya no posee. Por ello no nos extraña encontrar viviendas neovascas en la antigua Guinea española ni chalets neosuecos de abeto en nuestros pueblos; nuestra confusa nostalgia del pasado vernáculo (que denomino ‘el síndrome de la aldea perdida’) en todas sus manifestaciones, y especialmente en la arquitectura, ha sido interpretado más como la manifestación por excelencia del confort burgués, cumpliendo el adorno rústico la función de amparo o justificación estética, que como una vuelta o respeto a las fuentes originales.

## URBANO

Todavía es demasiado pronto para saberlo, pero las últimas tendencias arquitectónicas parecen confirmarlo; el neovernáculo era un modelo de mera transición hacia el modelo ur-

bano. En la mayoría de pueblos pequeños y en todos los pueblos medios, que ya habían sufrido el impacto del estilo neovernáculo, se está extendiendo la construcción de viviendas unifamiliares de diseño urbano e inspiración anglosajona. Los nuevos chalets de las urbanizaciones rurales, ya no conservan connotaciones rústicas o éstas se hallan muy diluidas según los patrones funcionales propios de los módulos prefabricados. La aparición en nuestro ámbito de ‘zonas rururbanas’ —feo pero expresivo neologismo— que acogen a la población activa de las ciudades, ha consolidado este fenómeno como el tipo de poblamiento de nuestro futuro. Como ya ha ocurrido en otros países europeos del norte, los núcleos vernáculos, debidamente restaurados para establecer comercios y restaurantes (en un proceso que los ingleses bautizaron como ‘gentrification’), se verán rodeados de inmensos suburbios concéntricos de viviendas seriadas y diseño racionalista. Será el fin de la arquitectura vernácula y a la vez del campo, ya industrializado y reducido, y finalmente de la vida rural y campesina tal como la hemos conocido.

A este fenómeno, todavía naciente en estas latitudes, esta contribuyendo significativamente el éxodo temporal de las vacaciones veraniegas y los fines de semana que desde las ciudades se orienta hacia determinadas zonas rurales próximas. En este aspecto, las viviendas restauradas del ‘agroturismo’ y los pequeños chalets autoconstruidos representan la vanguardia del mal gusto y las soluciones prácticas. Junto a esto, las villas agresivamente racionalistas diseñadas por jóvenes arquitectos, con sus materiales artificiales y su concepción geométrica, están imponiendo cada vez más abiertamente la tendencia urbana frente a la neovernácula. Esa poderosa llamada del hombre moderno por la naturaleza primigenia, tan complacientemente analizada por Witold Rybczynsky en “Esperando el fin de semana” se está convirtiendo, también en términos arquitectónicos, en una verdadera colonización urbana de los bárbaros campesinos. Aquel regreso al seno de la madre tierra que inició Plinio en su célebre villa “Laurentum” —diseñada lujosamente para un urbanita sin intención de convertirse en granja campesina— parece haber concluido en el fenómeno de la ‘segunda vivienda’, paradójicamente, con una destrucción de la esencia rural y vernácula que tanto nos atraía (y quizá dando lugar en el futuro al fenómeno contrario de vuelta a la jungla de asfalto...).

En nuestro caso, el precedente más inmediato lo constituyen las barriadas urbanas de obreros rurales y reubicados de las cuevas que se construyeron desde principio de siglo, de acuerdo a modelos previos para todo el territorio nacional. Estas tristes barriadas urbanizadas de modestas e impersonales casitas de ladrillo hueco y cemento, a menudo construidas por sus propios habitantes (que en la Ribera navarra recibieron popularmente el irónico nombre de ‘Katanga’) marcan el comienzo desestructurador y alienante de la cultura vernácula. Cuando la vida campesina todavía era un sólido tejido socioeconómico se introdujo forzosamente el nuevo modelo urbano, que como en el caso de la racionalización urbanística de los pueblos amazónicos, acabó por romper la unidad integrada y natural de las comunidades vernáculas originales, introduciendo concepciones, materiales, usos, costumbres y oficios ajenos. La culminación de este proceso se llevó a cabo en plena euforia reformadora del franquismo (a imitación de las colonizaciones italianas del fascismo en Italia y Etiopía), con la construcción de nuevos pueblos para emigrantes. Estos desolados poblachos de casas anónimas como barracones y míseros jardines, calles rectas y vacías, —habitados por gentes heterogéneas y desvinculadas—, y presididos por extrañas iglesias brutalistas con torres de hormigón, son la muestra sintomática del espectro de arquitectura y de vida que nos aguarda.

Cuando ese intangible ambiente vernáculo que apreciaba Alexander en los rincones apartados de la arquitectura tradicional desaparezca por completo, también habremos perdido aquello que inconscientemente buscamos y que nuestros campesinos construyeron sin

saberlo: un sereno modo de estar ahí viviendo sin tiempo. Y la armonía constructiva que lo hacía posible, y que el mismo Loos, el padre de la arquitectura moderna, apreciaba en la arquitectura vernácula, ha sido destruida, precisamente, por estos alumnos poco aplicados del racionalismo.

## RUINA

En casi todos los pueblos de nuestra geografía, junto a los modelos comentados, encontramos el antimodelo de la casa en ruinas. Y en ciertas regiones de tierras malas y escarpadas son pueblos enteros, los abandonados a la incuria del tiempo. Nuestro ya escaso patrimonio vernáculo se desmorona por momentos: antiguas viviendas convertidas en pajares o almacenes, viejas casas alquiladas que se agrietan y no se reparan, magníficas casonas de piedra y roble que se venden como materiales de derribo, miles de bordas y caseríos aislados, devorados por las zarzas... Pero últimamente, incluso este antimodelo, que con su sola y amenazante presencia física —los muros abiertos por oscuros huecos, el interior destripado en un caos de vigas carcomidas, ladrillos rotos y aperos olvidados— va desapareciendo, porque ofende la vista y necesitamos su valioso solar para nuevas viviendas o bloques de pisos. Ni los concejos ni las autoridades parecen preocuparse por otras ruinas que las arqueológicas o históricas; las casas de nuestros abuelos, definitivamente, no merecen conservarse si quiera como tales ruinas, acaso porque nos recuerdan de donde venimos y quienes somos en realidad.

En cada cultura la destrucción y la ruina de la arquitectura vernácula tiene un sentido ligeramente diferente, pero en todas se hace causa común contra el pasado étnico: los serbios bombardean las aldeas bosnias para arrasar la cultura enemiga, los israelitas dinamitan las casas palestinas como castigo ejemplarizante para el pueblo, Ceausescu enviaba sus excavadoras contra los pueblos húngaros para construirles bloques de hormigón comunitarios, y nosotros, acostumbrados desde las guerras carlistas a arruinar la casa del vecino, ahora nos hemos puesto de acuerdo, civilizadamente, en dejar que nuestras viejas casas se caigan en pedazos, mientras soñamos en las pintorescas mansiones que construiremos en su lugar.

Nuestra arquitectura vernácula, sabiamente construida con materiales naturales, sabe envejecer y arruinarse con desoladora belleza, para finalmente acabar disolviéndose en la naturaleza de la que nació. Sin embargo, de nuestra arquitectura neorural, basada en el cemento y el acero, no sabemos cuanto durará (según los especialistas quizá mucho menos que el roble y la piedra), aunque si tenemos alguna constancia de que no sabe envejecer con dignidad y que sus ruinas sólo son algo menos espantosas que cuando eran casas nuevas y refulgentes.

## FUTURO

El proceso de transformación de lo vernáculo es tan vertiginoso que muy pronto habrá desaparecido todo vestigio auténtico y genuino. Aparte del tercer mundo, donde es posible que resista marginalmente la creatividad vernácula en la arquitectura (a través incluso de fenómenos híbridos como el de la 'favela' y similares), en el mundo hipercivilizado en que vivimos se habrá reconvertido en nuevos y extraños fenómenos constructivos. La cultura del bricolaje y del autodiseño virtual serán sus más directos y prácticos herederos. Y en un sentido más amplio se iniciará un gigantesco proceso de museificación, que a caballo entre la nostalgia sentimental y el afán científico, intentará conservar nuestro pasado antropológico para la memoria de las generaciones futuras. El éxito de parques temáticos basados en ficciones populares —Disneyworld, Asterix—, en los que se reconstruye imaginariamente una arquitectura

vernácula periclitada (con una notable aunque exagerada fidelidad) ya incide actualmente en esta tendencia. Con un carácter más científico, han surgido en diferentes países —Suecia, Rumanía, Estados Unidos—, museos etnográficos al aire libre en los se muestran al visitante diferentes modelos históricos y regionales de la arquitectura vernácula nacional. En nuestro país, sin haber llegado todavía a esos extremos, contamos con el caso del llamado ‘Pueblo español’ de Barcelona, que reúne en un mismo espacio edificios representativos de las diferentes regiones españolas (como las versiones debidamente restauradas y encaladas de caseríos de Baztán). También en este sentido, y más importante todavía que los museos etnográficos (Arteta, Iratxe, etc) son los miles de minimuseos etnográficos familiares que nuestros propios campesinos han montado en los zaguanes de sus caseríos. Yugos, hoces, arcones, sardes, cencerros, y un sinfín de objetos y herramientas en desuso convierten el conjunto de toda la vivienda en museos particulares del propio pasado vernáculo y a sus habitantes en una suerte de improvisados cicerones o entusiastas etnógrafos, o acaso en piezas vivas de su misma colección. Por todo esto, ya podemos certificar que, en este momento, nuestra arquitectura vernácula vasca es tan sólo una ficción/falsificación museificada, y como lo demuestra éste y otros artículos, pura materia de especulación académica o de evocación artística.

Con la certeza de que la arquitectura vernácula renacerá de sus ruinas, ya que la creatividad vernácula es connatural al hombre, ofreceremos unos breves vistazos de lo que algunos escritores de ciencia ficción imaginan que puede ser su incierto futuro. Clifford D. Simak en su acertada y sensible premonición del final de las ciudades americanas de suburbios ajardinados “Ciudad” (1953) ya auguró la conservación de ciertas partes en museos en las que *“los artistas ocuparán su tiempo en trasladar estas viejas casas a sus lienzos. Los autores de novelas históricas vendrán aquí a respirar autenticidad”*. Norman Spinrad, en “Jinetes de la antorcha” (1974), su epopeya de una humanidad que viaja por el espacio en busca de un nuevo planeta habitable prevee el nacimiento de un arte virtual, equivalente a nuestro cibespacio, que recrea escenarios ‘terroristas’ caracterizados por sus regreso a la imaginería de la arquitectura vernácula americana. Sin embargo, su escepticismo estadístico respecto a la posibilidad de encontrar otro planeta ‘terrestre’ —valorada como muy improbable por algunos científicos— le lleva a considerar *“el primitivismo sintético”* como un *“sueño vano y patético que jamás se convertiría en realidad”*. En conexión con su célebre “Crónicas marcianas” (1950), y más específicamente con la idea de convertir a los antiguos terrícolas en los nuevos marcianos del relato “El picnic de un millón de años”, Ray Bradbury, el poeta de la nostalgia de la ciencia-ficción, nos muestra dos opciones contrapuestas sobre la actitud humana hacia un futuro vernáculo. El relato “El cristal fresa” de “Cuentos del futuro” (1962) nos cuenta como una familia recién afincada en Marte decide transportar su vieja casa de madera desde la tierra porque *“tiene que haber vivido mucha gente en una casa para que madure”* y con la actitud positiva de que *“hace falta algo viejo para empezar algo nuevo”* En el relato “Eran oscuros y de ojos dorados” de “Cuentos espaciales” (1966) una familia también incurablemente nostálgica acaba siendo seducida por las magníficas villas de mármol azul de los extinguidos marcianos, e incluso adoptando su aspecto y su olvidado idioma. Cuando se despiden de su vieja vivienda declaran *“Qué casas raras, qué casas ridículas construía la gente de la tierra”* y llegan a transformarse tan completamente que los visitantes terrestres los confunden con marcianos auténticos.

Lo que nos muestran con su imaginación estos fabuladores del futuro son las diversas posibilidades de la arquitectura vernácula del futuro, desde la extrema nostalgia hasta la adaptación profunda a las nuevas condiciones. Y esto es lo importante para nosotros; apenas en el plazo de una generación, ya sea por una catástrofe (Ballard) o por el arraiga-

miento en un nuevo entorno (Scott Card) la creatividad vernácula puede volver a aflorar. Esa extraña pero fascinante capacidad —que compartimos también en parte con ciertos animales, de construir una belleza natural, inconsciente y útil a la vez, es en realidad la unión de sentido estético e inteligencia adaptativa que nos funda como humanos, esto es, como creadores de una cultura que, a diferencia de la actual, puede ser integrada y armónica.

Esta secreta convicción —la inmanencia humana de la creatividad vernácula— es la que nos anima a estudiar con un interés especial los nuevos fenómenos arquitectónicos en el crepúsculo de la cultura vernácula. Todos ellos son una manifestación, distorsionada por el mundo moderno, de esa creatividad vernácula que puede resurgir. Y aunque nuestra arquitectura vernácula vasca esté condenada a desaparecer como tal, el instinto vernáculo que compartimos con todos los pueblos sigue latente —enterrado, censurado y confundido— en nuestros sueños arquetípicos.

En cualquier caso, la historia primigenia del pionero que busca un lugar en el que construir su hogar vernáculo, aunque sea un Robinson futurista en las rojas arenas de otro planeta, siempre atraerá nuestra mirada, porque también es nuestra historia.