

LA RAZON DEL PAISAJE
Glenn Murcutt y la modernidad de final abierto
Matías Beccar Varela¹

Adoro la ciencia. Adoro la inevitabilidad de todas las cosas.
Glenn Murcutt²

I

En la casa de Chareau yo había visto un futuro para mí, dice Glenn Murcutt, en tono confesional –casi bíblico–, mirando hacia atrás después de una larga carrera.³ Y si nos remitimos a sus palabras, aquél primer encuentro con la *Maison de Verre*, en el año '73, fue probablemente el hecho decisivo de su persistente relación con el diseño. Como un niño que abre una caja de música y se queda obnubilado con sus sonidos, un Murcutt que ya rondaba los 37 años permaneció largas horas inspeccionando cada detalle, sus posibles razones, extasiado, registrando todo y, sin duda, habilitando mecanismos hasta ahora desconocidos en su propia maquinaria creativa.

Como un violoncello o un velero, la casa de Chareau se adaptaba para mejorar su *performance*: respondía con precisión exquisita a las demandas de cada contexto. Cuando regresó a Australia, Murcutt ya no era el mismo. El mundo de la arquitectura era mucho más amplio y generoso: admitía el juego, la invención, la escenificación de problemas casi matemáticos, por eminentemente técnicos, y –esto era lo maravilloso– en ellos se podía cifrar la potencia imperecedera de una obra. Todas aquellas exploraciones que, bajo el manto de la razón, se resolvieran de una manera rigurosa, desembocarían como consecuencia en una forma apropiada, es decir: en buena arquitectura. Tal fue su revelación de entonces: al indagar el mundo con espíritu racional, científico, acaso también podíamos engendrar belleza –quizás, la más auténtica de las bellezas.

Pero esta historia ya había comenzado, aunque tímidamente, en una de sus primeras obras: la casa para Laurie Short (1972-73), que había construido justo antes de su viaje a París. En medio de una estructura resueltamente miesiana –con sus vigas de perfilería metálica vinculándose lateralmente a unas columnas de sección H– hacía su aparición una pérgola que dejaba pasar los rayos solares en invierno y los bloqueaba en verano. Se trataba de un dispositivo totalmente ajeno a la gramática miesiana y que parecía decir, en voz muy baja, *así se trabaja con Mies en Australia*. Murcutt había decidido orientar la casa perfectamente hacia el Norte, situación que le permitía aplicar con exactitud los principios de asoleamiento y sombra predicados por R.O. Phillips desde hacía décadas en Australia.⁴ Unas delgadas piezas de chapa plegada eran

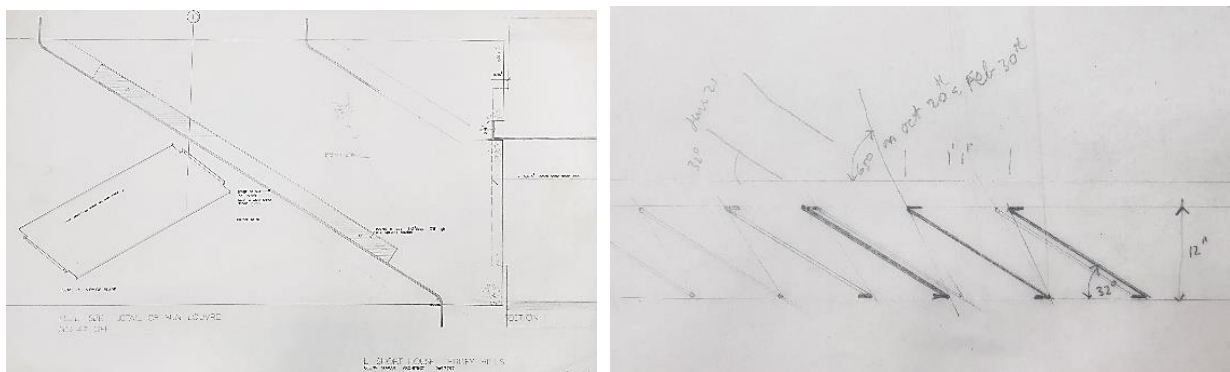
¹ Matías Beccar Varela es Arquitecto, Profesor Investigador en la Facultad de Arquitectura UAI Sede Buenos Aires y Doctorando DAR I.

² Glenn Murcutt, entrevista pública con Aleš Vodopivec, Ljubljana, 2012.

³ *Conversaciones con Glenn Murcutt*. TC-ART. Valencia, 2021. (p. 59).

⁴ Murcutt había tenido que aprender los preceptos del famoso libro de Phillips (*Sunshine and Shade in Australasia*) a la fuerza: el autor había sido su profesor en la Universidad y Murcutt fue el único estudiante que, irónicamente, reprobó su materia. Según sus propias palabras,

sujetadas en una angulación de 32 grados con respecto a la horizontal, es decir coincidiendo con la geometría de los rayos solares en el solsticio de invierno para Sydney. La estudiada superposición de las piezas (cubriendo desde los 78° hasta los 65° de ataque) permitía contar con un espacio exterior a la sombra –la tradicional *veranda* australiana– que se activaría en los meses más calurosos, pero dejaría ingresar el sol dentro de la casa en los meses fríos (entre los 65° y los 32°). A su vez, ningún elemento sobresalía, el dispositivo quedaba totalmente escondido en el espesor del esbelto techo plano de la casa. Mies: a salvo.



Imágenes 1A-1B

Casa *Laurie Short* (1972-73). Por primera vez aparecen los *parasoles-orientados*, por ahora inscriptos en el espesor de una cubierta plana. Croquis de geometrías solares (a) y detalle en escala 1:1 con pequeña axonometría (b).

Esta situación ambivalente no tardaría, sin embargo, en ser subsanada. En la casa que Murcutt proyecta en Kempsey para Marie Short (1973-74), apenas un año después de su visita a la *Maison de Verre*, los dispositivos de tratamiento solar quedan ahora sí completamente expuestos. Esta vez se trata de una serie de pequeñas lamas horizontales de madera que, montadas sobre el faldón Norte de los techos a dos aguas, protegen del sol unas lucarnas de vidrio que perforan los planos inclinados⁵. Ahora también la geometría que comanda la disposición de las piezas se desprende de la precisa angulación para dejar ingresar los rayos solares rasantes del invierno y bloquear los más verticales de los meses cálidos (con una corrección sutil: la angulación parteaguas será a partir de ahora la del equinoccio, 55°). El dispositivo se acerca al centro de la casa, se pega al vidrio que separa interior de exterior, transformándose en parte inescindible del propio cerramiento: la *piel* que, a partir de este proyecto, se empieza a engrosar con una cantidad creciente de capas y funciones.

ese fracaso terminó funcionando como motor, cosa que se evidencia con solo dar un vistazo a su obra.

⁵ Poco tiempo antes de empezar con la casa *Marie Short*, los techos con pendiente habían aparecido por primera vez en la casa *Cullen* (1972-74) –con la que aquella obra tiene mucho en común–, en la que los parasoles no se orientaban al Norte, sino que todavía buscaban el Sur como garantía de bloqueo total de los rayos solares. En cuanto al invierno, los parasoles dependían del movimiento para dejar entrar al sol, una complejidad que Murcutt trabajó para erradicar en sus siguientes proyectos.

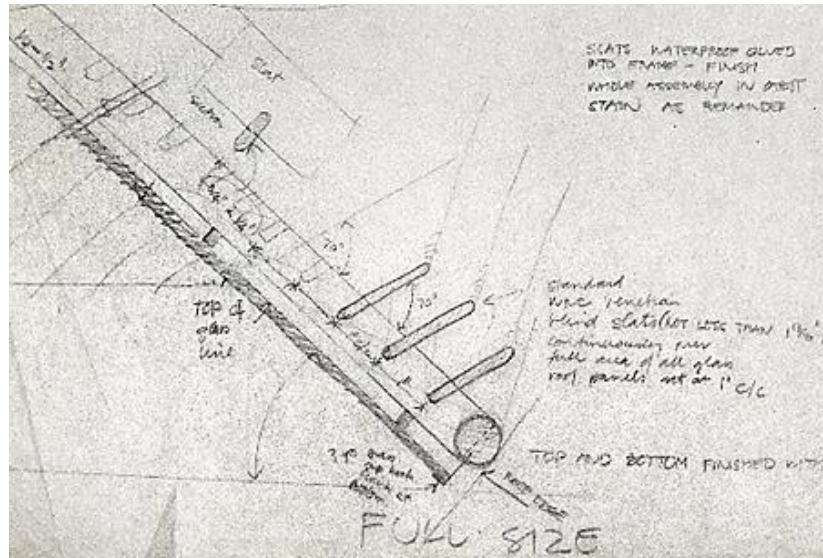


Imagen 2 Casa Marie Short (1964-75). El *parasol-orientado* pasa a exhibirse abiertamente sobre el plano inclinado de un techo a dos aguas. Croquis/detalle 1:1.

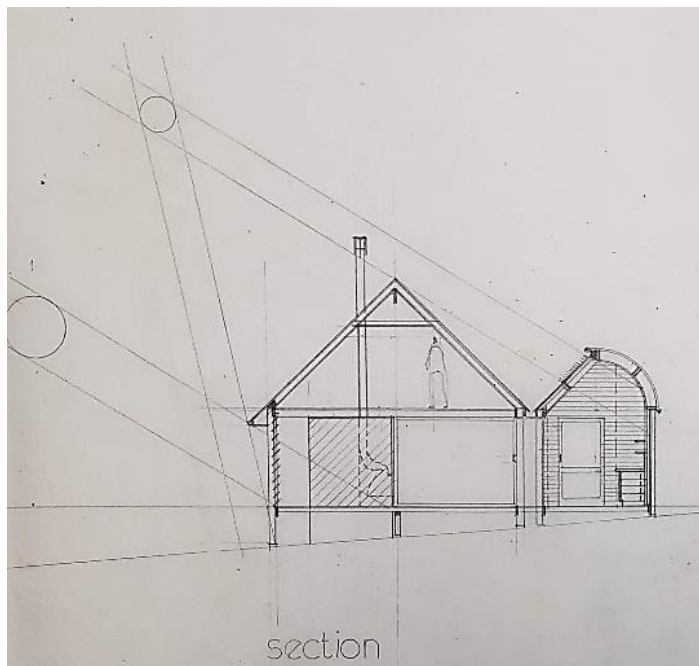
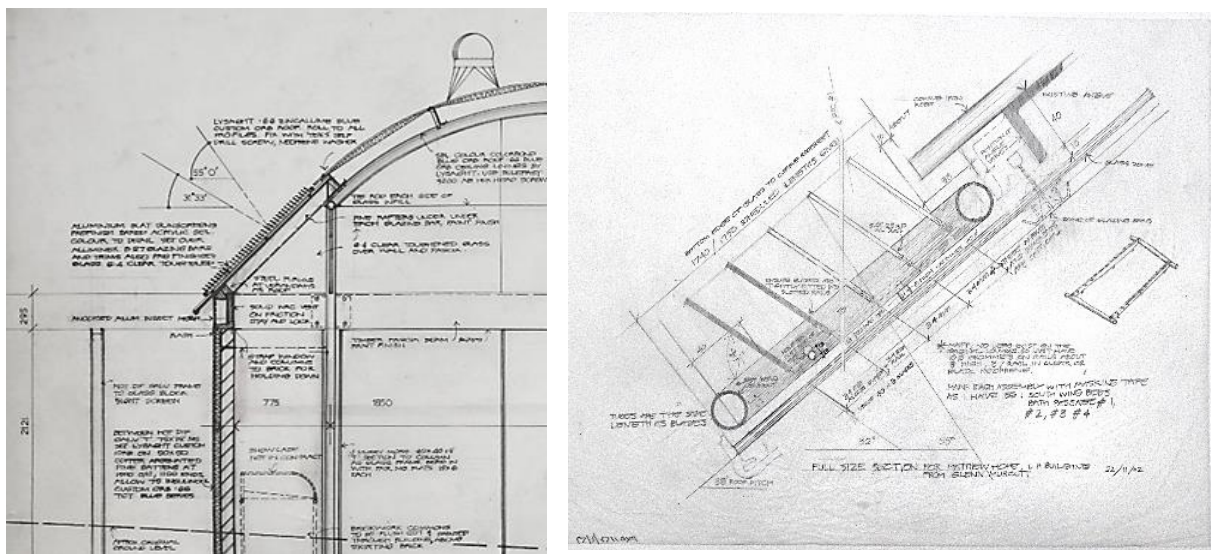


Imagen 3 Casa Nicholas (1977-78). Una porción del techo en el ala posterior de la casa se eleva buscando la incidencia solar de invierno, mientras su espalda se curva para enfrentar los vientos prevalentes.

Se hace patente así uno de los más antiguos artilugios⁶ del léxico murcuttiano, al que llamamos, para simplificar, *parasol-orientado*. El mismo elemento lo veremos

⁶ *Contraction* es la palabra inglesa que Murcutt usa para describir el tipo de dispositivos que gradualmente irán poblando sus obras.

reaparecer y tomar volumen en la casa *Nicholas* (1977-80), donde una porción del techo parece deformarse para alcanzar el sol de invierno y rebotarlo hacia adentro del espacio. La pequeña ala trasera de la casa, con la cocina, gana de esta forma atributos al mismo tiempo que logra cerrarse a los fuertes vientos prevalentes del Sur (además de actuar como pantalla interna para el sol, el techo curvo cumple exteriormente la función de deflector para esos vientos). Cada vez más, los dispositivos de Murcutt empiezan a cumplir varias funciones en uno, acumulación que le ayuda a decidir, por decirlo así, sobre su mayor o menor pertinencia.



Imágenes 4A-4B Museo de Historia Local de Kempsey (1979-82).

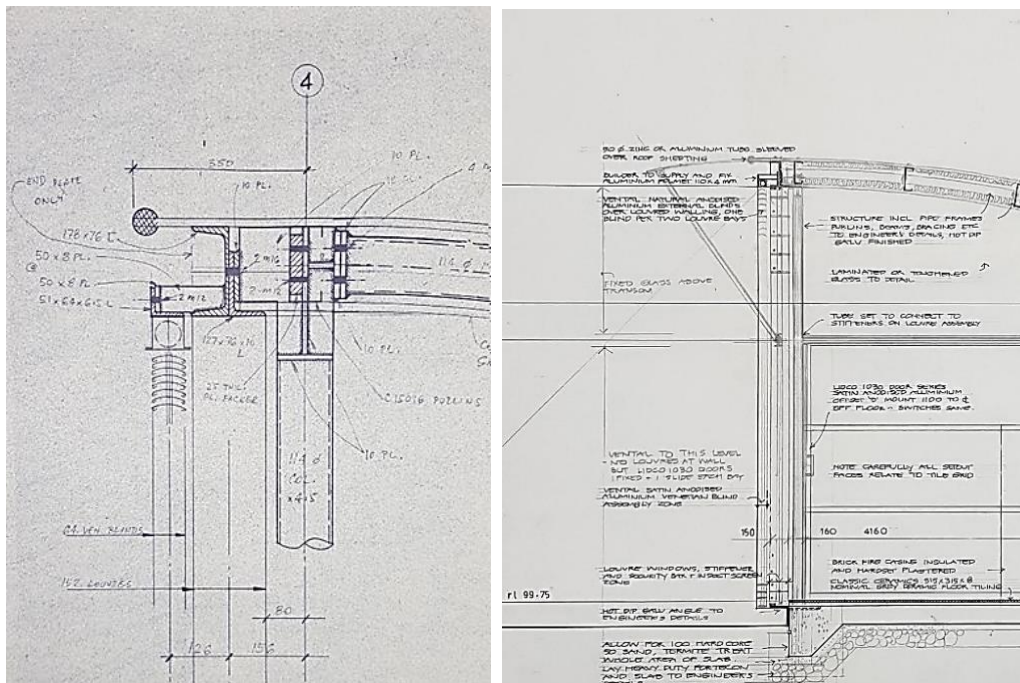
Las lucarnas, con sus *parasoles-orientados*, conforman la fuente primaria de luz del edificio (a). El nuevo sistema, en aluminio, será luego utilizado en la reforma de la casa *Marie Short* (b).

En el *Museo de Historia Local de Kempsey* (1979-82) nuestro artilugio se transforma en un elemento central del proyecto, ya que, al tratarse de un edificio conformado por naves paralelas, toda la luz que ingresa al interior lo hace a través suyo. Si en el *Museo Kimbell*, Louis Kahn hacía ingresar la luz a las distintas naves por el centro de su cubierta abovedada, aquí lo que Murcutt se asegura es, mediante el control asimétrico de la orientación, la penetración del sol hasta lo más profundo del edificio durante los meses fríos (algo por lo demás permitido por el tipo de obra exhibida). Las finas lamas de madera son reemplazadas por unas idénticas, pero de aluminio, que son más eficientes –al ser más delgadas, dejan pasar mucho más sol en invierno– y requieren nulo mantenimiento, además de fusionarse con el techo de chapa aluminizada⁷. La cara Sur, por otro lado, se abre a la luz indirecta mediante unos ventanales levemente

⁷ La propia casa en Kempsey verá reemplazados sus parasoles originales en madera por esta versión más sofisticada en aluminio cuando Murcutt compre la propiedad y la refaccione en el año 1982.

inclinados que permiten la aparición de unas finas compuertas horizontales de ventilación sin interrumpir los muros expositivos del museo.⁸

En la casa *Magney* (1982-84), emplazada en el sureño Bingie Point, nuestro dispositivo en cuestión da un vuelco inesperado. Por primera vez, la orientación Norte es tan definitiva que arrastra consigo la simetría de la sección: el techo ya no es a dos aguas, sino que se levanta francamente hacia la buena orientación, dejando el lado Sur más cerrado, bloqueando los fríos vientos provenientes del monte Kosciuszko. Esta decisión, sumada a una forzada reducción de costos en el arranque de la construcción, hace que sobre la elevada fachada Norte aparezca un alero con la proyección justa para bloquear los rayos solares a partir del equinoccio y hasta el solsticio de verano.



Imágenes 5A-5B Casa Magney (1982-84).

Dibujo del ingeniero con la terminación que estaba prevista (a). El alero-orientado aparece como un agregado en lápiz a los planos finales de proyecto (b).

Es decir que los mismos principios geométricos que antes se usaban para componer la inclinación y separación entre las lamas de los *parasoles-orientados*, ahora sirven para dimensionar un elemento a otra escala como es el alero general de la casa. Lo

⁸ En estos ventanales se hace evidente la referencia a uno de los pocos proyectos arquitectónicos de Chareau más allá de la *Maison de Verre*: la casa *Motherwell*, en Nueva York, que fuera su última obra antes de morir en el exilio y que fusionaba unas bóvedas prefabricadas de origen militar con unos grandes ventanales que se articulaban de una forma sutil con la estructura curva original. Las compuertas de ventilación, por otro lado, ya habían sido ensayadas en la casa Cullen y parecen ser reminiscentes de la obra de los hermanos Keck (también en Norteamérica), de quienes Murcutt es admirador confeso.

que en otros proyectos era el espacio libre entre piezas pequeñas de control solar, aquí se transforma en todo un sector de la fachada que queda así liberado del sistema de persianas exteriores. Este pasaje –que podríamos denominar *fractal*– logra al mismo tiempo economizar costos y, ya que las mismas funciones ambientales se siguen cumpliendo, una economía (a través de su coincidencia) de medios formales, estructurales y tecnológicos, que termina por plasmar una performance estética liminar.

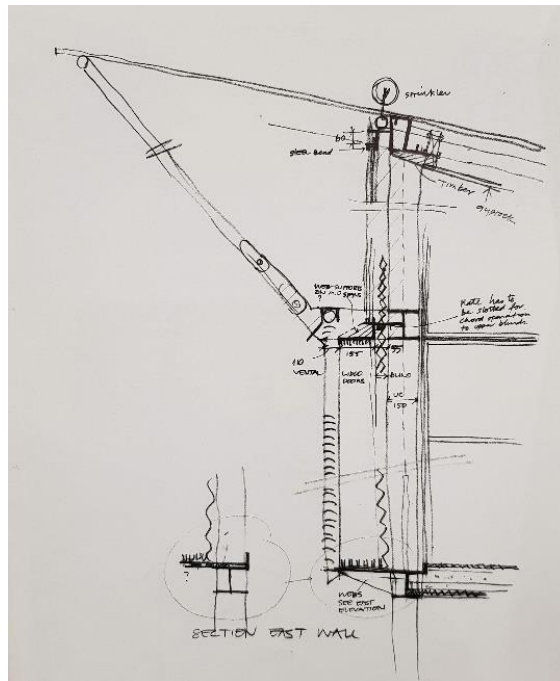
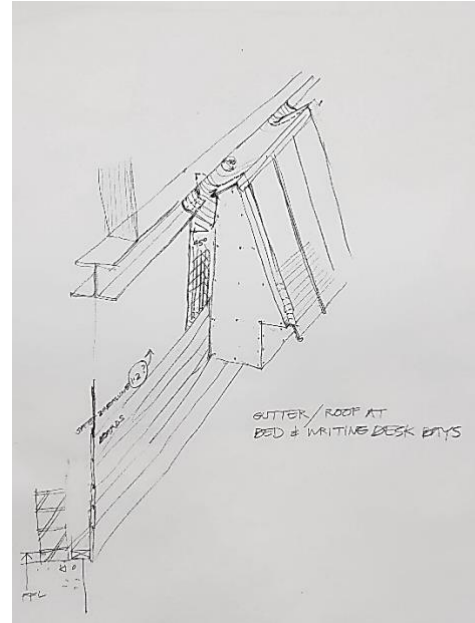
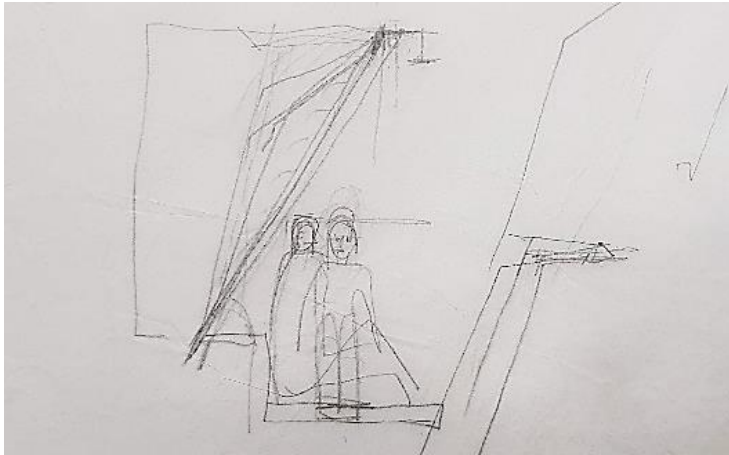


Imagen 6
Casa Simpson-Lee (1989-94). Croquis de fachada/alero orientado

La casa *Simpson-Lee* (1989-94), epítome del pabellón lineal con techo en pendiente a un agua, se ve beneficiada por un descubrimiento que el propio Murcutt acredita a sus clientes: luego de intentar por todos los medios de orientar la construcción hacia el Norte, la concertada orientación Este (hacia el valle) lo obliga a adoptar un alero muchísimo más profundo que el habitual, alero que deberá proteger el interior de los rayos más rasantes de las mañanas de verano.⁹ La puesta en escena de los parantes diagonales que sostienen la chapa y que a su vez son sostenidos por ella se vuelve exponencialmente dramática. La estructura portante es reducida a su más mínima expresión: el camino triangulado de las cargas es idéntico al de la casa *Magney*, pero ahora su relación de aspecto es incluso más llamativa, la esbeltez toca un límite –el material canta la melodía de las fuerzas naturales.

⁹ De hecho, una de las primeras versiones de la casa no contaba con ningún tipo de alero, sino que se cerraba por completo –con un frente de chapa corrugada– sobre la línea de dinteles. Esta cerrazón de la fachada se compensaba con un importante sector del techo realizado en vidrio, que era a su vez protegido mediante *parasoles-orientados*.

tanto tiempo han estado definiendo el núcleo de las decisiones proyectuales— a la experiencia sensorial más cotidiana. El sueño murcuttiano alcanza su clímax: la fachada-habitación, casi como una extensión de la piel biológica, una armadura sensible con filamentos tendidos hacia todos los aspectos significativos del paisaje.



Imágenes 8
Casa Walsh (2001-05).
La piel se vuelve habitación; el artilugio alcanza el máximo protagonismo.

Con cierta porfiada insistencia, lo que hemos intentado hacer en estos párrafos ha sido el seguimiento evolutivo no tanto de un elemento particular —notar que su forma fue mutando, incluso de escala y hasta cambiar radicalmente su configuración— sino de una función, es decir, una *función del edificio con respecto al paisaje*. Esta función — por decir, el control pasivo de la radiación solar de orientación Norte— en Murcutt se vuelve interesante por la forma en que determina las partes constitutivas de un proyecto. Aquello que en otras arquitecturas podría configurar elementos, dispositivos a aplicar como adminículos sobre un proyecto determinado, en Murcutt constituye la parte radicalmente central, el núcleo duro de sus procesos creativos. Al menos a partir de la casa *Marie Short*, todas sus obras se conciben como un conjunto de interpretaciones de la información latente en el sitio que van montando una suerte de *máquina-de-paisajear*, el gran proyecto-artilugio, del que esta función específica que hoy pusimos en foco conforma tan sólo uno de los engranajes (otras vetas exploran la relación con el suelo, el régimen de lluvias, los incendios, la física de los materiales y un largo etcétera). A partir de ese núcleo irrenunciable arraigado en el conocimiento — núcleo que Murcutt parece haber cristalizado en una visión durante su visita a la obra de Chareau— la forma arquitectónica se resuelve, a fuerza de trabajo, sudor y lágrimas, con mayor o menor precisión, con mayor o menor refinamiento.

II

Notemos la enorme distancia que ha recorrido el arte griego en aquellos doscientos años. [...] Praxíteles procuró mostrarnos los goznes, las junturas del cuerpo, poniéndolos de manifiesto con tanta claridad y precisión como le fue posible. Pudo realizar todo esto sin que resultara rígida y envarada su escultura; pudo mostrar los músculos y los huesos dilatándose y moviéndose bajo la piel suave. [...] Es necesario darse cuenta de que Praxíteles y otros artistas griegos llegaron a esta belleza merced al conocimiento.

Ernst Gombrich¹⁰

Vincent Van Gogh fue un poco más allá de Flaubert cuando, parafraseándolo, escribió: *El talento es una larga paciencia, y la originalidad, un esfuerzo de voluntad y observación intensas.*¹¹ La originalidad –o la autenticidad, si se prefiere– no es realmente nada que llevemos dentro: por el contrario, se trata de algo que podemos extraer de la realidad, que está latente allí, si la observamos con la intensidad suficiente. Observar es comprender: comprender cómo funcionan las cosas, qué hay detrás de la fachada del mundo, cómo todo fenómeno tiene una razón, una causa, una trama subyacente. Y todo lo que hace Murcutt es observar –también es todo lo que explícitamente recomienda¹²–; observar, entender las causas, desarmar los mecanismos. Aprender, de la mano del mundo, a razonar. En ese entendimiento de la naturaleza y de sus reglas parece estar cifrada no sólo la originalidad –que buscaba Van Gogh–, sino lo *absolutamente apropiado*¹³, en última instancia: la belleza.

Sabemos más sobre el planeta que en cualquier otro momento de la historia. Al menos en este sentido, tenemos argumentos para ser optimistas. La arquitectura tiene al alcance de la mano –cada vez más– la incorporación del conocimiento científico del mundo: ecología, climatología, física aplicada, por nombrar sólo tres, son campos cada vez más especializados y a la vez más integrados en la red del conocimiento global. Un tipo de conocimiento que en el caso particular de Glenn Murcutt tiene una explicación más bien personal o biográfica¹⁴, pero que en el común de los mortales implica una aproximación deliberada, idealmente colectiva. Increíblemente, como arquitectos no hemos siquiera empezado a dialogar con los saberes desplegados a partir de Darwin y sus ramificaciones en todos los ámbitos. Han existido, desde ya, flirteos indirectos, pero siempre en el reino de la alegoría: los maravillosos

¹⁰ Ernst Gombrich. *La historia del arte*. Phaidon. Londres, 2011. (p. 83)

¹¹ Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*. Barral. Barcelona, 1984. (p. 190)

¹² *Conversaciones con Glenn Murcutt*. TC-ART. Valencia, 2021. (p. 66)

¹³ *Glenn Murcutt hace la cosa absolutamente apropiada*. Francesco Dal Co, entrevista pública con Glenn Murcutt. Bologna, 2015.

¹⁴ Por nombrar los hechos más conocidos: una infancia al borde de lo salvaje en Papúa Nueva Guinea; un padre explorador e inventor, devoto de Thoreau, entre otra multitud de cosas; el encuentro universitario –plagado de consecuencias– con R.O. Phillips.

descubrimientos de la ciencia llegan a la disciplina como ecos en una caverna, apenas motivos de inspiración poética (si no es que son utilizados de manera irreflexiva como insumos tecnológicos intercambiables, desligados de la naturaleza intrínseca de los proyectos). La ciencia –como conocimiento permanentemente ampliado del mundo– raramente ha sido puesta en el centro del proceso creativo, como materia prima de información contrastable que nos acerca (aunque sea un poco) al entendimiento del funcionamiento de las cosas y con ello a la capacidad de producir objetos cada vez más razonables. Esta es, en nuestra disciplina, una extraña deuda de la modernidad.¹⁵ Como escribió Rilke: *Debería empezar a trabajar un poco, ahora que aprendo a ver. [...] Los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las flores al abrirse por la mañana.*¹⁶ De la misma manera, para hendir la cuchilla de la arquitectura en el mundo, primero puede ser conveniente conocerlo, interiorizarse con las leyes tácitas de su funcionamiento. De lo contrario, corremos el riesgo de que nuestra obra se pierda en el tiempo, devorada por la indiferencia cósmica hacia todo lo que no performa.

En Murcutt, ciertamente, las recomendaciones de Rilke son llevadas hasta el pasmo. Sus métodos de aproximación al proyecto son los del entomólogo, el biólogo, el astrónomo: la realidad no se agota nunca, su composición es fractal, y como en una *matrioshka*, cada nueva capa de profundidad esconde nuevos mundos, nuevos descubrimientos. No se trata ya de mirar a los costados en busca de “inspiración”, ni hacia atrás, a la Historia, sino hacia adentro y hacia afuera, microscopía y telescopía, intensidad de la mirada: lo mismo se vuelve distinto –siempre habrá una capa más sobre las anteriores, y su registro extensivo se convertirá en el cimiento auténtico del proyecto.

Decía Le Corbusier en *Hacia una arquitectura: Todo es posible con el cálculo y la invención cuando se dispone de herramientas suficientemente perfectas, y esas herramientas existen.*¹⁷ A lo que hoy podríamos sin duda agregar: ¡y cada vez existen más, y son más perfectas! No obstante, si tomamos otra cita del mismo libro, cuando afirmaba que *los primeros efectos de la Revolución Industrial en la construcción se manifiestan en el reemplazo de los materiales naturales por los artificiales, de los heterogéneos y dudosos, por los homogéneos y probados por ensayos de laboratorio*¹⁸, lo que Le Corbusier no tenía por qué saber es que cien años después el

¹⁵ Omitimos aquí algunas excepciones que confirman la regla: notablemente, la *Neue Sachlichkeit*, la breve *Bauhaus* de Meyer o en general las influencias del llamado *Círculo de Viena*; todas inclinadas hacia una suerte de racionalismo extremo que menospreciaba la subjetividad, y que en líneas generales no apuntaba a incluir las metodologías de la ciencia en la agenda de la arquitectura, sino por el contrario a transformar la arquitectura en una –inverosímil– rama de la ciencia.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Losada. Buenos Aires, 1979. (p. 30) Cita en deuda con Juhani Pallasmaa.

¹⁷ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*. Infinito. Buenos Aires, 2016. (p. 240)

¹⁸ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*. Infinito. Buenos Aires, 2016. (p. 194)

material de avanzada volvería a ser la rugosa y heterogénea madera. Es decir que la modernidad no se agota: muy por el contrario, recalcula sus metas sobre la base de sus innumerables errores; el progreso, al tiempo que habilita nuevas herramientas, se deja esclarecer por esas mismas herramientas que habilita. La modernidad es de *final abierto*¹⁹. Y así como el avance desaforado de la técnica moderna condujo a lo que algunos filósofos han llamado el *emplazamiento de la naturaleza* (es decir, a su total disponibilidad como material de descarte) es el propio espíritu científico el que, por una redoblada intensidad de su mirada, se pone en cuestión a sí mismo, en una comprensión tardía de las implicaciones profundas –ecosistémicas– de la más elemental pulsión de supervivencia.

En los albores del siglo XX, la discusión sobre lo moderno giraba todavía en torno a la irrupción de la industria mecanizada en el mundo de la arquitectura y las artes aplicadas. Una discusión que Mies –en la tradición de Schinkel y el *Baukunst*, que se remontaba hasta la Edad Media–, como buena parte de los modernos (Chareau incluido, claro, pero no por cierto el primer Le Corbusier) resolvieron en favor de una atención redoblada hacia el carácter constructivo de la arquitectura. Se trataba de una forma de digerir la modernidad en la que la mecanización de los procesos de producción no implicaría una capitulación técnica, sino que por el contrario requirió de la adquisición (e invención, en la mayoría de los casos) de un *know-how* que garantizara el control a niveles artesanales de los productos industrializados. Allí, y no en otros lados –como en el *espacio*, la *función* o la *composición*–, se escondía la belleza.

Murcutt, heredero pleno y consciente de este linaje²⁰, encuentra en Australia un campo de acción solapado, igualmente arraigado en el tiempo, en principio, e igualmente abordable mediante métodos científicos: la naturaleza, el paisaje. Como pasaba con los saberes de la construcción o de la artesanía, sus reglas son objetivas (o al menos producto del consenso de la razón, fruto de una larga discusión comunitaria): la física de los materiales, la ley de gravedad, el segundo principio de la termodinámica, son inamovibles –lo mismo que el sol, los estratos geológicos, la biología de las plantas o los regímenes estacionales de viento y agua. El punto de encuentro de todo ello, el elemento catalizador, es la obra de arquitectura: el proyecto-artilugio, que requerirá de tanta invención como profusos sean los campos indagados, llegando a establecer un tipo de funcionalidad distinto, que ya no depende de los vaivenes culturales del uso, sino que involucra al proyecto con los aspectos más perdurables de lo real.

En la resolución concreta, material y articulada de ese proyecto –como pasaba con Mies, Schinkel y los constructores de catedrales medievales– es donde Glenn Murcutt se jugará el advenimiento de lo bello. Estamos aquí en el meollo de lo que los griegos llamaban *tekné*, palabra que reunía al mismo tiempo lo artesanal y lo artístico, evocando una especie particular de saber: el *saber-hacer*, que es fundamentalmente

¹⁹ *Conversaciones con Glenn Murcutt*. TC-ART. Valencia, 2021. (p. 59)

²⁰ *Conversaciones con Glenn Murcutt*. TC-ART. Valencia, 2021. Toda la segunda parte de la entrevista –*Tekné*– está centrada en estas cuestiones.

un *saber-ver*²¹. La concentración, por lo tanto, se posa allí donde la mirada encuentra estructuras de causalidad –paisaje, clima, técnica–, jamás en lo bello o en la forma como motor. La belleza simplemente aparece, como un descubrimiento, un orden subterráneo y titilante. Es la buena noticia, el imparcial martillo de validación al final de un camino trabajoso de observación, análisis, innovación, calco sobre calco, prueba y error. Y esto funciona así en cada proceso de proyecto, pero también para la serie de todos los proyectos: las exploraciones a veces requieren de dos o tres obras fallidas para eclosionar en una completamente lograda, incuestionablemente bella. Como dice Philip Drew en *Leaves of Iron, La expresión arquitectónica [...] era más que nada el resultado del modo en que se hacía el trabajo. [...] Glenn Murcutt tiene un estilo propio, uno que es difícil de no ver, pero es importante entender que esas cualidades distintivas, por más atractivas que sean, no son nunca un fin en sí mismas.*²² Y la buena noticia llega siempre, a pesar de todo: si tras este proceso no se han alcanzado las cumbres de la belleza, si lo inefable se ha empeinado en su ocultamiento, al menos tendremos entre manos una obra decente, fundada en una interpretación lúcida del mundo.

Haciendo una paráfrasis libre del *dictum* de Louis Kahn: *Las formas exteriores deben esperar hasta que la naturaleza del espacio se despliegue.*²³ Forma, función, belleza, y también espacio, son el resultado de un camino plagado de decisiones humanas, más refinado cuanto más tortuoso, quizás, pero que no es nada más que la naturaleza observándose a sí misma, el paisaje *razonando*, en *una reflexión de totalidad*, como quería Humboldt²⁴. Somos eso, átomos de paisaje, inusualmente organizados, luchando contra la disolución como el resto, y nuestra arquitectura no sólo dialoga con la naturaleza sino que es una parte exacta de ella. Hacemos el mundo, al igual que la gravedad tejió las rocas, lo fabricamos torpemente, en busca de la elusiva belleza. Es por ello que este reencuentro obligado al que nos vemos lanzados por la emergencia del cambio climático y también, por qué no, por el progreso de la conciencia humana, nos otorga quizás una oportunidad de inusitada convergencia con los procesos de generación de belleza propios de la naturaleza. Ya no se trata de inspirarse en ella o de imitarla; más bien por el contrario, lo que nos demuestra Murcutt es que la actividad de observar, razonar y comprender la naturaleza, puede constituir en sí misma la fuente del sentido arquitectónico, en un movimiento que sobrepasa ampliamente la definición de lo que es *sostenible* y se instala en el centro de lo que puede significar nuestra tarea.

²¹ *La palabra tekne [...] nombra, más bien, una forma de saber. Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver.* Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*. En *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 1997. (p. 94)

²² Philip Drew, *Leaves of Iron*. Angus&Robertson. Sydney, 1985. (p. 39) Traducción nuestra.

²³ Robert McCarter, *Louis I. Kahn*. Phaidon. Londres, 2005. (p. 224) Traducción nuestra.

²⁴ Alexander von Humboldt, *Cosmos*. Citado en: Andrea Wulf, *La invención de la Naturaleza*. Taurus. Madrid, 2016.



Imágenes 9A-9B

Los techos del Boyd Centre (1996-99) desplegados en el paisaje (a). Bajo el gran alero-orientado, recibiendo el sol de la primera mañana, el río y el valle (b).

Los templos son la razón de este paisaje, es la frase que, parado sobre la Acrópolis de Atenas, pronunciaba en 1911 un extasiado Le Corbusier²⁵. La palabra *razón* tenía allí un sentido figurado, existencial. Visto a la distancia, el pequeño conglomerado de formas arquitectónicas dominaba la explanada y el valle, el mar y las montañas a lo lejos; los templos explicaban, justificaban la existencia de ese paisaje. Cien años después, nos encontramos aquí, ensayando los argumentos de un pequeño gran paso adelante: la tarea ya no es metafórica, la tarea es hacer razonar –literalmente– al paisaje. La arquitectura es *la razón del paisaje*, su habla, su pensamiento; el hombre es la conciencia del mundo, la naturaleza vuelta sobre sí misma, sus ojos, y la belleza es encontrar allí –en medio del huracán de entropía– los hilos imperceptibles del orden, el curso sereno de lo inevitable.

²⁵ Le Corbusier, *Viaje a Oriente*. C.O.A.A.T.M. Murcia, 1993. (p. 170) Esta cita nunca hubiera aparecido en este contexto de no ser por la evocadora visión de Françoise Fromont.