

Historia y Crítica de la Arquitectura

J O R N A D A S 2 0 2 3

*Arquitectura y Naturaleza:
lenguajes, ambiente,
sustentabilidad*

 UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura

El explorador y lo bello: una lectura de Glenn Murcutt*

Matías Beccar Varela

Universidad Torcuato Di Tella

La arquitectura, en cambio, aunque utiliza y distribuye el peso y la resistencia de la materia de acuerdo con un plan (...), permite que dentro de éste la materia actúe según su naturaleza intrínseca, ejecutando ese plan como con sus propias fuerzas.

Georg Simmel.¹

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

Glenn Murcutt.²

Raíz

Uno de los datos bien conocidos sobre la vida de Glenn Murcutt es que desde muy temprano se vio arrojado a los misterios del funcionamiento físico y biológico del mundo. Su padre, Arthur Murcutt, buscador de oro, había trasladado a su familia hasta un rincón olvidado de Papúa Nueva Guinea (FIGURA 1). Allí, nuestro futuro arquitecto vivió junto a sus hermanos una infancia en el corazón de la jungla, en una aislación prácticamente total, mientras el viejo Arthur cumplía con intuición y disciplina -y bastante éxito- los roles de geólogo, explorador, minero, botánico, constructor... A la manera de un predicador naturalista, el padre reunía a sus hijos y les recitaba pasajes favoritos de las obras de Thoreau, para

¹ Georg Simmel, "Las ruinas", en *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. (Barcelona: Ediciones Península, 2002), 181.

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

luego llevarlos de excursión por un territorio tan inmediato como desconocido, haciendo coincidir la más cándida alegría por la exploración de los fenómenos naturales con una urgencia por descifrar las complejidades del entorno como puro método de supervivencia. Así es como Murcutt se transformó, según sus propias palabras, en un ávido intérprete de la Naturaleza: todo en ella eran signos, señales de causas concretas que remitían al tipo de suelo bajo sus pies, a los regímenes pluviales que transformaban esos suelos, a la mecánica evolutiva de las especies vegetales y animales, o, incluso, a las costumbres territoriales de una peligrosa tribu caníbal local, los Kukukuku. Al mismo tiempo, y sin haber entrado todavía en la adolescencia, el pequeño Glenn era iniciado en el fervor por las revistas de arquitectura de los años '40: las obras de vanguardia, en particular las de Mies, formaron parte de la amplia instrucción general que el niño recibió de aquel padre entusiasta y polifacético.

La evolución de la carrera de Murcutt podría entenderse como la trabajosa imbricación de aquellos universos. Si bien el paisaje, la Naturaleza, encontraron un interlocutor fascinado y despierto siempre en él, su recorrido como arquitecto tendría que describir una lenta parábola para volver a verse con esas cuestiones en el centro de sus preocupaciones proyectuales. Mientras tanto Mies y Wright, Gordon Drake o Craig Ellwood, por nombrar los principales, funcionaron como vehículos prestados mediante los que el joven profesional recorrió de primera mano el legado global de su contemporaneidad disciplinar. Pero fue probablemente recién a los 37 años de edad, durante una extensa visita a la *Maison de Verre*, en París, cuando algo terminó de cuajar en su visión de la arquitectura. Aquella casa, pudorosamente escondida en el interior de un patio trasero, fulguraba como una perla; levemente incomprensible, era en realidad una máquina de máquinas, una *mamushka* de artilugios que en su especificidad tecnológica trascendía las prerrogativas del “estilo” moderno y se acercaba a la com-

3
Glenn Murcutt y Matias Beccar
Varela. *La razón del paisaje.*
Conversaciones con Glenn Mur-
cutt (Valencia: TC Cuadernos,
2021), 58.

plejidad adaptativa de los cuerpos biológicos.

“En la casa de Chareau yo había visto un futuro para mí”, dice Glenn Murcutt hoy, en tono confesional, mirando hacia atrás después de una larga carrera.³ Como una planta o un animal, la casa se transformaba, respondía con precisión orgánica a las demandas de cada situación, de cada contexto; se incorporaba al mundo de una manera a la vez exacta y flexible, inteligente. Para Murcutt, el campo de la arquitectura se volvió amplio y generoso: de pronto admitía el juego y la experimentación, el descubrimiento, la exploración de desafíos técnicos que diluían los límites de la disciplina y en los que –esto era lo maravilloso– se podía cifrar la potencia imperecedera de una obra. Tal fue su revelación en París: al indagar el mundo con espíritu racional, incluso científico, acaso también podíamos engendrar belleza, insoslayable belleza. Como un portal, la casa de Chareau se paraba sobre la senda del movimiento moderno, pero proponía una bifurcación, un paso hacia una dimensión paralela. Murcutt reconoció ese camino y lo tomó sin pensar, como quien retorna al hogar.

Rápidamente, la casa para *Marie Short* se transformaría en su icónica primera obra con techo en pendiente y cumbre aerodinámica, una estructura desmontable de maderas recuperadas y un sistema de lamas operables de vidrio, persianas venecianas exteriores y parasoles orientados, que sería la chispa que dispararía toda una sucesión de proyectos concentrados, ahora sí, en el tema del “borde” -esa región donde el refugio proyectado entraba en contacto con las condiciones cambiantes pero reconocibles de la Naturaleza. En una rítmica sucesión de *capolavori*, apoyados unos sobre los anteriores, los proyectos pasaron a tener múltiples caras, materiales, actitudes frente al paisaje específico; la geometría de los techos y paramentos, de toda la envolvente, se volvió precisa, situada, al tiempo que se multiplicaba a sí misma en una concatenación de operaciones fractales, extendiendo de tal manera su propia capacidad de acción. El borde ganaba espesor, perímetro, capas, significado, y ganaba por otro lado protagonismo en la caja negra de las decisiones proyectuales. Los edificios parecían concebirse a partir de

la definición de esos bordes y no al revés: era la “piel” – efectivamente, como en los cuerpos biológicos– la encargada de reconocer las condiciones ambientales complejas para traducirlas, mediante mecanismos cuidadosamente concebidos, en unos interiores sosegados, confiables, apertos (estimulantes) para la vida humana.

2. Proyecto

Pero esta historia había comenzado un poco antes, si bien tímidamente, en una de sus obras tempranas: la casa para *Laurie Short* (1972-73). En medio de una estructura resueltamente *miesiana*, hacía su aparición un artefacto que regulaba el ingreso del sol a lo largo del día y del año (FIGURAS 3,4). Unas piezas de chapa plegada eran sujetadas en una angulación de 32° con respecto a la horizontal, es decir coincidiendo con la geometría de los rayos solares en el solsticio de invierno para ese sitio; su estudiada superposición (65°) permitía contar con un espacio exterior a la sombra en verano –la tradicional *verandah* australiana–, a la vez que dejaba ingresar el sol en los meses fríos. Por lo demás, ningún elemento sobresalía, el dispositivo quedaba totalmente escondido en el espesor esbelto del techo: Mies, a salvo.

Pronto, en la casa para *Marie Short* (1974-75) –que Murcutt proyecta para la madre de Laurie, ya después de su epifanía parisina– aquella situación un tanto ambivalente empezaría a resolverse: los dispositivos de tratamiento solar quedan, a partir de aquí, completamente expuestos. Se trata ahora de una serie de finas piezas horizontales de madera que protegen del sol las lucarnas practicadas sobre el faldón Norte del techo a dos aguas (FIGURA 5). Aquí también la geometría que comanda la disposición de los elementos se desprende de la precisa angulación para dejar ingresar los rayos solares de invierno y bloquear los del verano.⁴ El dispositivo se acerca entonces al centro de la casa, se pega al vidrio que separa interior de exterior, y se transforma en parte inescindible del propio cerramiento –la “piel” que, a partir de este proyecto, empieza a exhibirse con orgullo.

El mismo tipo de artilugio (que vamos a llamar *para-sol-orientado*) lo veremos retornar y cobrar volumen en la

⁴ Con una corrección sutil, dictada por la experiencia previa: la superposición de las piezas será de ahora en más la del equinoccio, 55°, buscando un período anual más largo de proyección de sombra.

casa *Nicholas* (1977-80), donde una porción del techo parece deformarse para alcanzar el sol de invierno y rebotarlo hacia adentro del recinto (FIGURA 6). La pequeña ala trasera de la casa, con la cocina, gana de esta forma atributos no sólo térmicos y lumínicos, sino espaciales, al mismo tiempo que logra cerrarse a los fuertes vientos prevalentes del Sur. Cada vez más, los dispositivos empiezan a cumplir varias funciones en una, acumulación que le ayuda a Murcutt a decidir –según propias palabras– sobre su mayor o menor pertinencia para cada proyecto.

En el *Museo de Historia Local de Kempsey* (1979-82), un edificio conformado por naves paralelas, nuestro artilugio se transforma en un elemento central para ingresar luz al proyecto. Si en el *Museo Kimbell* Louis Kahn introducía la luz a las distintas naves por el centro de una cubierta abovedada, aquí lo que Murcutt se asegura es, mediante el control asimétrico de la orientación, la penetración de la luz pero también del sol durante los meses fríos, hasta lo más profundo del edificio (algo permitido por el tipo de obra exhibida). Las finas lamas de madera son reemplazadas por unas similares pero de aluminio, más eficientes –al ser más delgadas, dejan pasar más sol en invierno– y que requieren nulo mantenimiento (FIGURAS 7,8). La cara Sur, por otro lado, se abre a la luz indirecta mediante lo que hemos denominado *ventiluz-triangularado*: un cristal elevado y levemente inclinado hacia el cielo que permite a la vez una compuerta de ventilación por debajo, sin generar una interrupción de los muros expositivos del museo.⁵

En la casa *Magney* (1982-84), emplazada en el sureño Bingie Point, el dispositivo da un vuelco inesperado. Por primera vez la orientación Norte es tan definitiva que arrastra consigo la simetría de la sección completa: el techo ya no es a dos aguas, sino que se levanta francamente hacia la buena orientación, dejando el lado Sur más cerrado, bloqueando de esta forma los vientos fríos provenientes del nevado monte Kosciuszko (FIGURAS 9,10). 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

5

En estos ventanales se hace patente la referencia a uno de los pocos proyectos arquitectónicos de Chareau más allá de la *Maison de Verre*: la casa *Motherwell* (1946), en Nueva York, que fusionaba unas bóvedas prefabricadas de origen militar con unos grandes ventanales que se articulaban de forma tangencial 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.

de verano (*gran-alero-de-geometría-solar*). Es decir que los mismos principios astronómicos 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 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. Un pasaje que podríamos denominar fractal y que logra una economía de costos y de medios – a través de su coincidencia– a la vez formales, estructurales y tecnológicos.

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 recinto de los rayos solares de las mañanas de verano (FIGURAS 11, 12, 14). 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 más llamativa, la esbeltez toca un límite –el material canta la melodía de las fuerzas naturales.

Unos pocos años más tarde, la modesta casa *Fletcher-Paige* (1996-98) establece algunos nuevos descubrimientos. La edificación tiene la particularidad de estar orientada a contra pendiente, es decir, el Norte se encuentra montaña arriba. Esta situación obliga a Murcutt a resolver de forma novedosa las fachadas. Por un lado, grandes ventanales se abren al Sur, que es a donde están el valle y las buenas visuales; por el otro, el techo con su *gran-alero-de-geometría-solar* se abre hacia atrás, entablado una relación de retaguardia con el sol (FIGURA 13). Allí es donde aparece un artilugio que es en realidad una combinación de varios: la ventana de la cocina se inclina para hacer espacio a la pequeña com-

puerta de ventilación independiente (*ventiluz-triangulado*), incorporando un dispositivo de parasoles móviles y transformando la mesada en un sofisticado tablero de comandos climatológicos. La casa como máquina, no ya de habitar, sino de interpretar el paisaje.

La casa *Walsh* (2001-05) conjuga varias de estas configuraciones en una fachada Norte que además de contar con el *gran-alero-de-geometría-solar*, utiliza una serie de *recintos-fachada*, incorporándoles mobiliario fijo como escritorios, sillones y camastros, en continuidad con las ideas ensayadas en la casa *Fletcher-Page*. El artilugio termina por absorber dentro suyo a las personas, en lo que parece ser un intento por aproximar los elementos del paisaje –que durante tanto tiempo han estado definiendo el centro de las decisiones proyectuales– a la experiencia sensorial más cotidiana (FIGURA 13). El sueño murcuttiano alcanza su clímax: la *fachada-habitación*, casi una extensión de la piel biológica, una armadura sensible con filamentos tendidos hacia todos los aspectos significativos del paisaje.

Con cierta porfiada insistencia, lo que hemos intentado hacer en estos párrafos ha sido el seguimiento evolutivo no tanto de un elemento como 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 dispositivos a aplicar como adminículos sobre un edificio, en Murcutt constituye la porción 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 ahora pusimos en foco conforma tan sólo uno de los engranajes. A partir de ese centro irrenunciable, tercamente arraigado en el conocimiento –centro que Murcutt parece haber cristalizado en una visión durante su visita a la obra de Chareau– la forma arquitectónica se despliega, en un “camino de descubrimiento”.⁶

Modernidad

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.”⁷ 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 recomienda–;⁸ 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”,⁹ 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 biográfica, pero que en el común de los profesionales de nuestra disciplina implica una aproximación deliberada, idealmente colectiva.

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”.¹⁰ 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

7

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

8

Murcutt y Beccar Varela, *La razón del paisaje...*, 66.

9

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

10

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

11

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, 194.

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”,¹¹ lo que Le Corbusier no tenía por qué saber es que cien años después el 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”, como dice el propio Murcutt.¹² Y así como el avance desaforado de la técnica moderna condujo a lo que los 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) 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 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 linaje¹³, encuentra en Australia un campo de acción equivalente, 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 produc-

12
Murcutt y Beccar Varela, *La razón del paisaje...*, 58.

13
Ibidem, 39-54

to 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, ni de la industria, 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. La concentración se demora allí donde la mirada encuentra estructuras de causalidad –paisaje, ambiente, tecnología. La belleza sólo aparece, como un descubrimiento, un orden subterráneo y titilante. Como si fuera la Naturaleza la que siempre estuvo detrás, y nuestro rol apenas el de exploradores recorriendo un velo. La arquitectura, como nos ha enseñado a ver Simmel, es quizás la única de las artes que puede darse este lujo. Murcutt lo aprovecha hasta sus últimas consecuencias.

Naturaleza

La elaborada “piel” murcuttiana como artilugio de interpretación del paisaje podría leerse, a partir de aquí, en clave de una reformulación de las teorías de Semper sobre el origen textil de la envolvente arquitectónica¹⁴. Partiendo de Mies –de un esencialismo estructural en línea con las ideas de un Viollet-Le-Duc y adoptadas en general por el modernismo– Murcutt encuentra en el paisaje la excusa para cruzar de vereda y ensayar una elaboración proyectual del tema semperiano de la envolvente, alzándose como una suerte de síntesis espontánea de aquellas dos líneas teóricas decimonónicas. La modernidad se reencuentra, en Murcutt, con la Naturaleza y abraza, a través de ella, una más amplia gama de temas en arquitectura. Para ello

14
Ver Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, *El principio del revestimiento* (Madrid: Ediciones AKAL, 1999).

15
Murcutt y Beccar Varela, *La razón del paisaje...*, 58.

no necesita abjurar del principio de racionalidad que dio al movimiento moderno su principal impulso, sino todo lo contrario: la salida no es claudicar, dice Murcutt, sino intensificar.¹⁶ No la posmodernidad, sino la hiper-modernidad.

El lugar central en esa intensificación de las exploraciones racionales lo ocupará ya no la *función* en su sentido social e histórico de uso o programa para la actividad humana – sintomática de los años de guerras y crisis humanitarias de la primera mitad del siglo XX–; ya no, tampoco, la *función* entendida como performance tecnológica, en una capitalización de los avances de la técnica como un fin en sí mismo –atributo quintaesencialmente moderno–; sino esta enésima instancia de funcionamiento en sentido ampliado que hemos estado refiriendo. La arquitectura de Murcutt *funciona* con el paisaje en el sentido de que trabaja con él: performa, sí, pero no en la medida de la eficiencia utilitaria de sus espacios, ni de la autosuperación de sus cualidades técnicas, sino en la medida en que sus formas proyectadas participan satisfactoriamente del contexto en sentido cabal, es decir no sólo humano y no sólo tecnológico, sino ecosistémico, planetario.

Es este singular tipo de racionalismo el que fulgura en la obra murcuttiana. La modernidad pareciera encontrar en él un suelo distinto, una ampliación de su campo de acción, un vale de extensión para su preanunciada fecha de caducidad. De algo parecido se trata, tal vez, la esforzada migración de una economía a una ecología de los recursos que con ecuanimidad creciente se ha asentado en el ethos global del último medio siglo. Glenn Murcutt es quizás –como un profeta todavía no del todo asimilado– quien mejor ha sabido transformar las leyes de ese nuevo paradigma en una obra que no sólo les hace justicia, sino que se alimenta de ellas para volverse innovadora, significativa.

Cuando a principios del siglo XIX Humboldt se despacha con sus primeras *Naturgemälde* –ese “microcosmos en una página”, como la del volcán Chimborazo que ilustra esta presentación– (FIGURA 21) está dando, con su profusión de información entrelazada, un paso decisivo en la comprensión de los fenómenos naturales: la visión del todo

interconectado, una primera noción de *ecosistema*. A la taxonomía extensiva que ya venía proliferando le añade una instancia de mapeo en ejes cartesianos que, sin necesidad de asignar nuevas especies –pero vinculando altitud con temperatura, humedad, presión, tipologías biológicas y geológicas–, resulta en una explosión de conocimiento sin antecedentes. Casi como una visión sublime, una lámina de Humboldt lograba reunir los distintos ámbitos del conocimiento, cada uno sirviéndose del otro, en una simbiosis que potenciaba la totalidad por encima de la acumulación de las partes.

De forma análoga, el examen de la obra de Glenn Murcutt nos devuelve al mundo con la visión trastocada. Es, a su manera, una explicación de los fenómenos naturales. Una didáctica, si se quiere, del mundo fenoménico, del horizonte de acontecimientos que como un destino nos viene dado. Sitio, paisaje, ecosistema, ambiente, Naturaleza: palabras que vanamente quieren resumir aquella reunión de características que a la vez condicionan y posibilitan nuestra existencia como entidades finitas y, por más evolucionadas, mortalmente interdependientes unas de otras. En este sentido la belleza de esa obra se nos aparece con el aura de un *satori*, de una iluminación: cada precisión física, cada inflexión formal atada a una necesidad, cada momento de asociación con el contexto es al mismo tiempo un compendio del *know-how* necesario para su configuración. Un *saber-hacer* que es también, y antes que nada, un *saber-cómo-funciona*. Y si crear es más bien descorrer un velo –des-cubrir– para propiamente “ver”, el momento estético en Murcutt probablemente coincide con esa elevación, ese desbloqueo de “ver por primera vez” y atisbar, como en un parpadeo, el mecanismo imposible del funcionamiento del Todo.

Forma, función, espacio, y también belleza, el juego sabio de los volúmenes bajo la luz, 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 Humboldt.¹⁶ Somos eso, átomos de paisaje, inusualmente organizados, luchando contra la disolución como el resto, y nuestra ar-

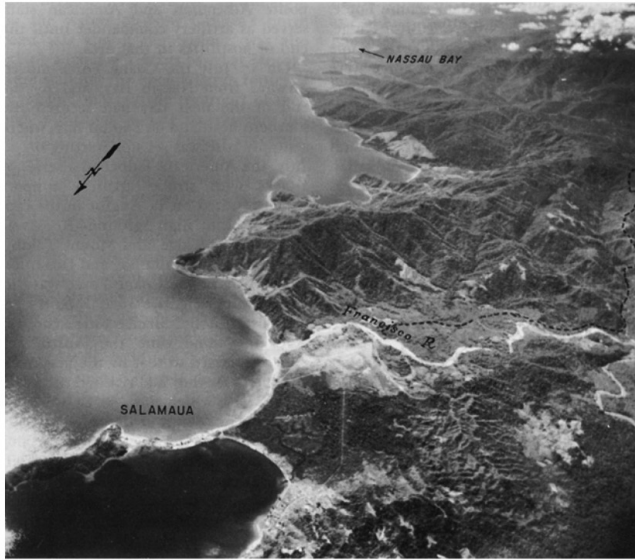
16

Alexander von Humboldt.
Cosmos: A Sketch of the Physical Description of the Universe
(1858) A Public Domain Book/
Free Kindle Edition. USA,
2012, (Vol. I: 89.

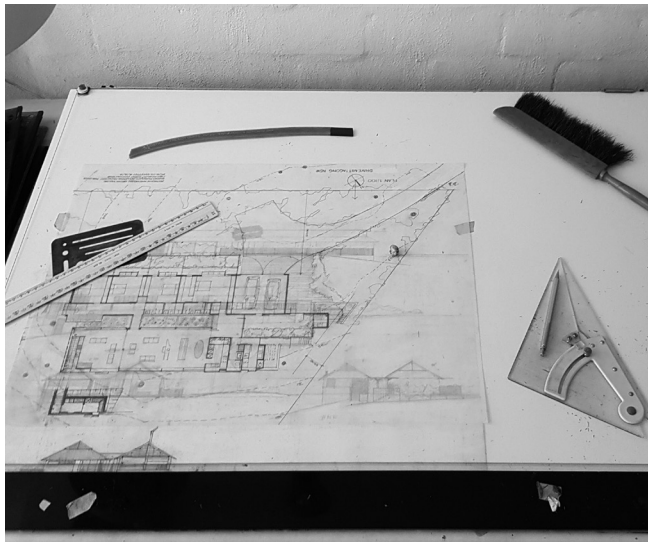
quitectura no sólo dialoga con la Naturaleza sino que es una parte exacta de ella. Hacemos el mundo, al igual que la gravedad tejió las rocas, lo fabricamos torpemente, en busca de la elusiva belleza. Es por ello que este reencuentro obligado al que nos vemos lanzados por la emergencia del cambio climático y también, por qué no, por el progreso de la conciencia humana, nos otorga una oportunidad de inusitada convergencia con los procesos de producción propios de la Naturaleza. Ya no se trata de inspirarse en ella o de imitarla; más bien por el contrario, lo que parece señalar Murcutt es que la actividad de observar, razonar y comprender las leyes naturales 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.

“Los templos son la razón de este paisaje”, es la frase que, parado sobre la Acrópolis de Atenas, pronunciaba en 1911 un extasiado Le Corbusier.¹⁷ La palabra “razón” tenía allí un sentido figurado, existencial. Visto a la distancia, el apretado conjunto 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. Más de cien años después, nos encontramos ensayando los argumentos de un pequeño paso al costado de la metáfora. La arquitectura es literalmente *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, la parte serena de lo inevitable.

* Este trabajo es una reescritura condensada de las conclusiones teóricas elaboradas como parte de la Tesis Doctoral del autor: *La razón del paisaje. Elucidación de la Naturaleza en la génesis del proyecto arquitectónico: un diálogo con Glenn Murcutt* (sin publicar, 2023) y publicadas parcialmente como work-in-progress en el libro *La razón del paisaje. Conversaciones con Glenn Murcutt* (Valencia: TC Cuadernos, 2021)



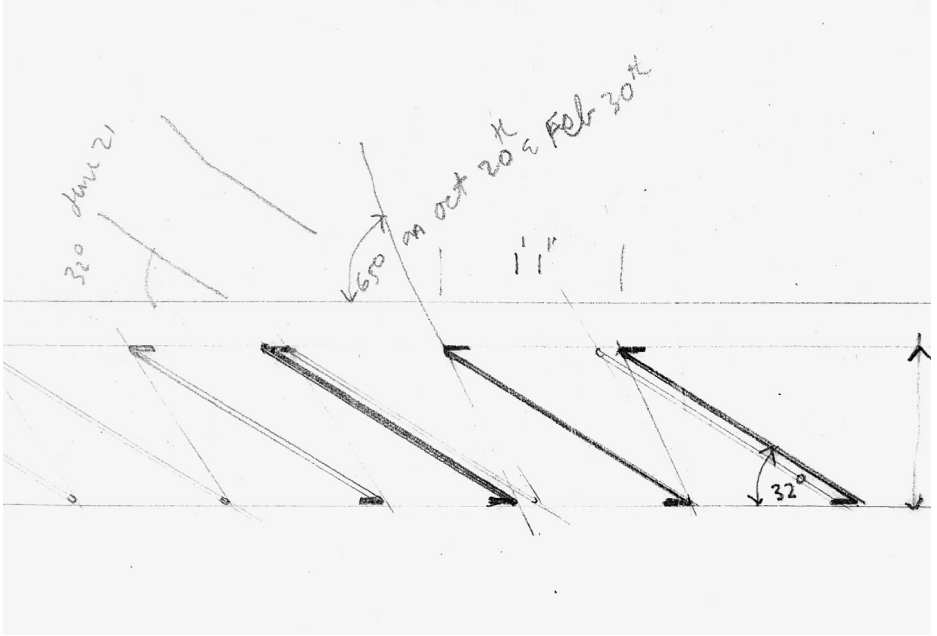
1



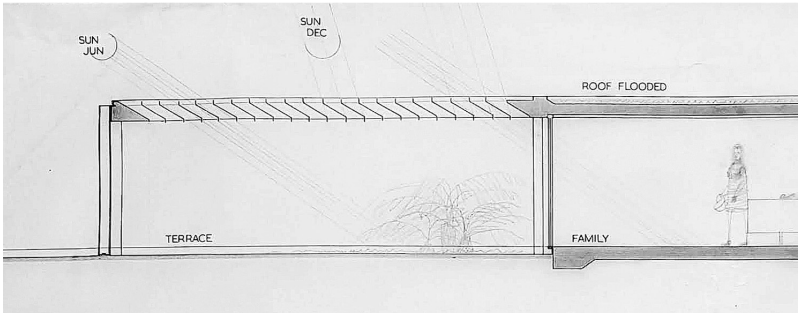
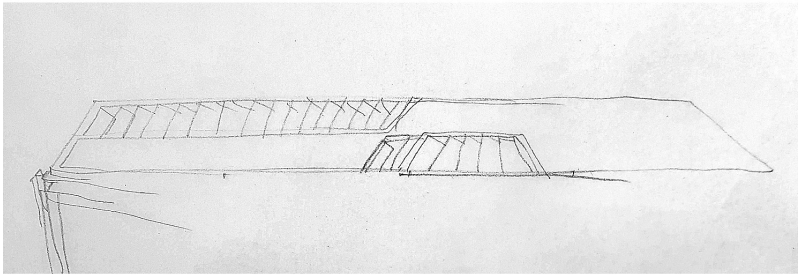
2

FIGURA 1
La región de Salamaua y un Glenn Murcutt "menor" al año de vida. Papua Nueva Guinea, 1936.

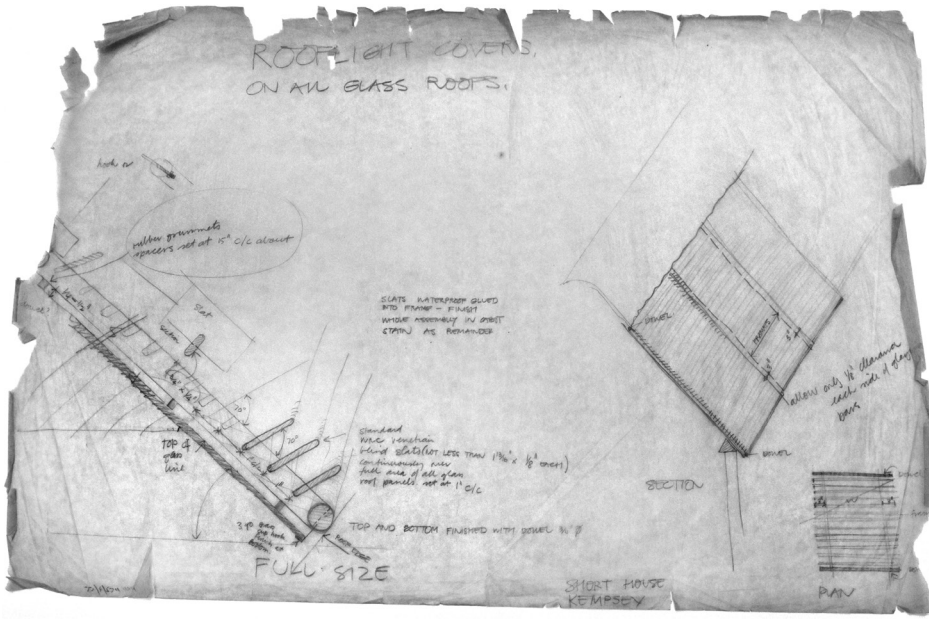
FIGURA 2
El tablero de Glenn Murcutt. Mosman, 2019.



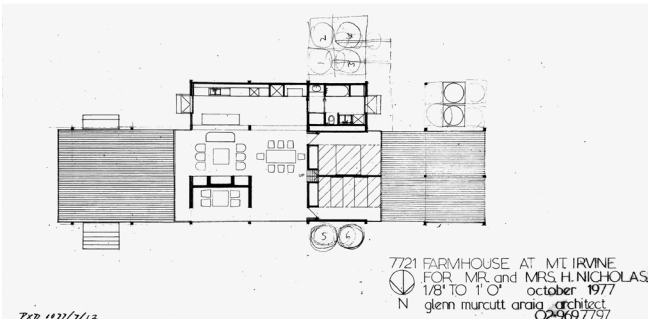
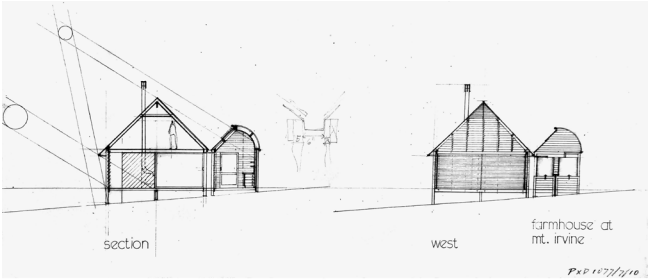
3



4



5

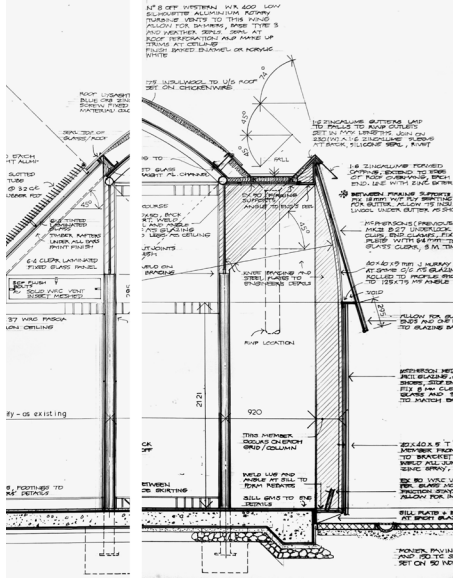


6

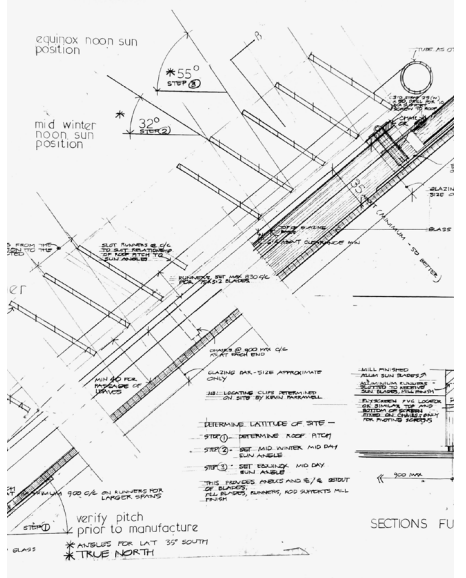
FIGURAS 3, 4
Detalles. Glenn Murcutt,
Casa Laurie Short, 1973.

FIGURA 5
Planos. Glenn Murcutt, Casa
Marie Short, 1975.

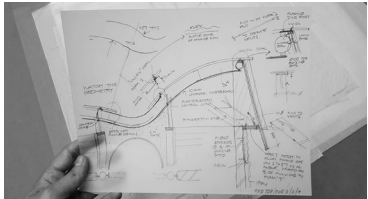
FIGURA 6
Planos. Glenn Murcutt, Casa
Nicholas, 1980.
Créditos: Glenn Murcutt y la
Mitchell Library de la State
Library de New South Wales,
Sydney.



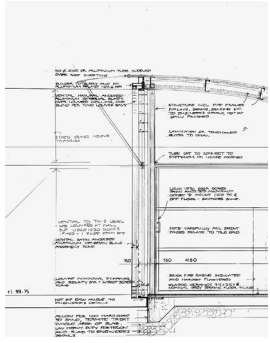
7



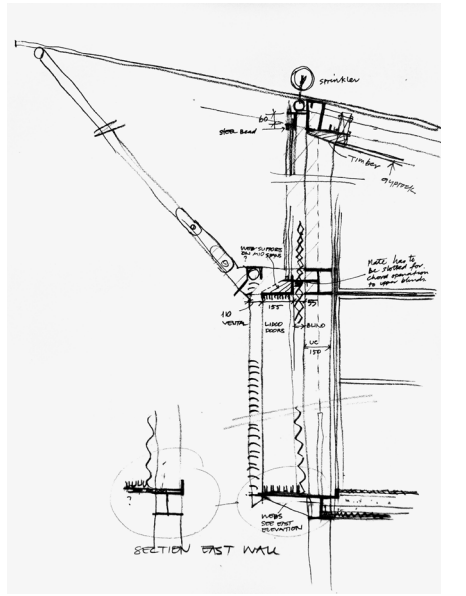
8



9



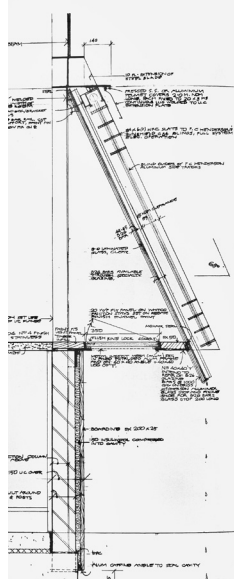
10



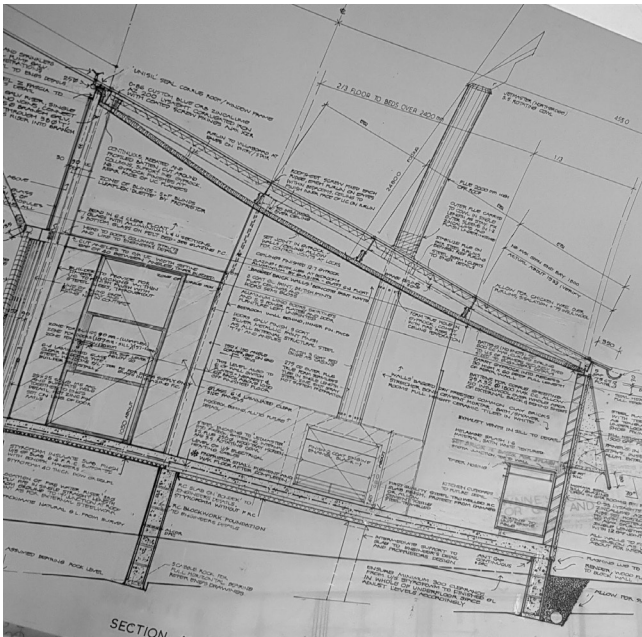
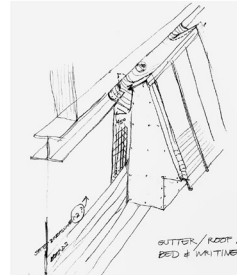
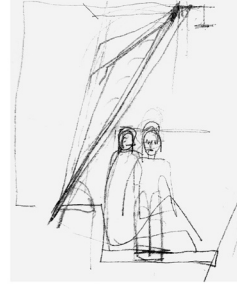
11



12



13



14

FIGURAS 7, 8
Glenn Murcutt, Museo de Historia Local de Kempsey, 1982. Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

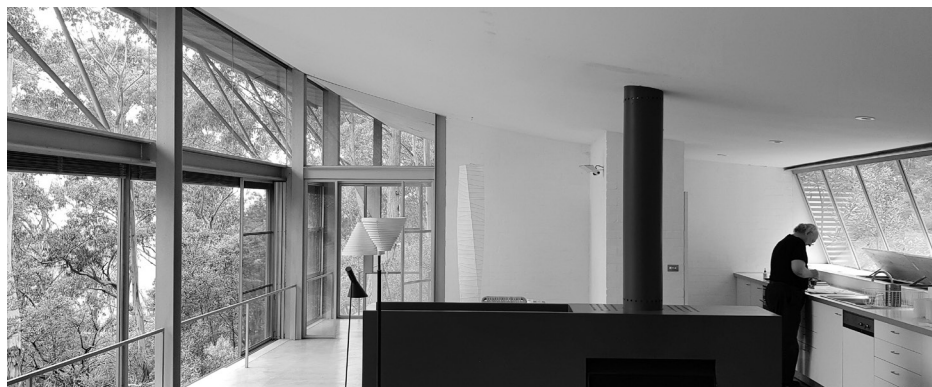
FIGURAS 9, 10
Glenn Murcutt, Casa Magney, 1984. Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

FIGURA 11
Detalles. Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988. Glenn Murcutt.

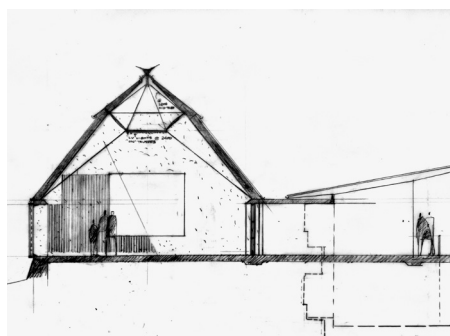
FIGURA 12
Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988. Matias Beccar Varela.

FIGURA 13
Glenn Murcutt, Casa Fletcher- Page, 1988. Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988.

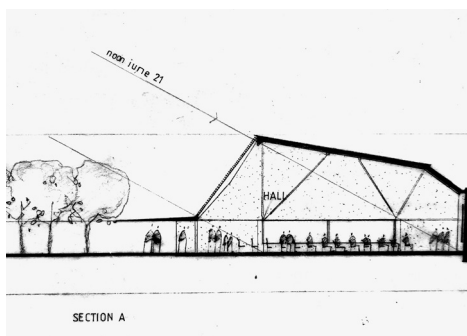
FIGURAS 14
Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988.



15



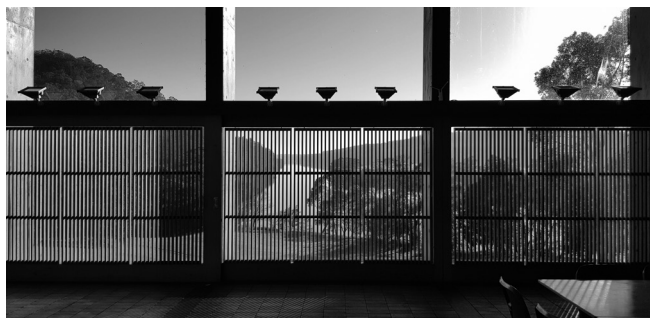
16



FIGURAS 15
Glenn Murcutt, Simpson-Lee House, Australia, 1988. Matías Beccar Varela.

FIGURAS 16
Boyd Education Center, 1988. Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

FIGURAS 17
Boyd Education Center, 1988. Matias Beccar Varela



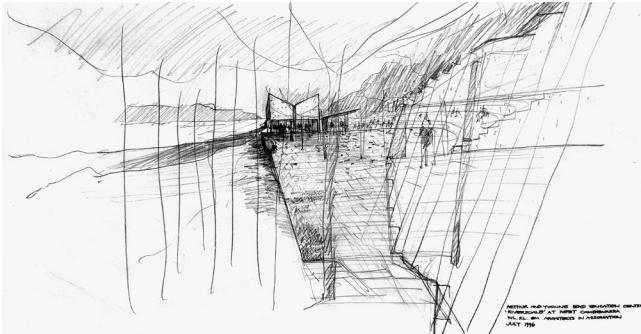
17



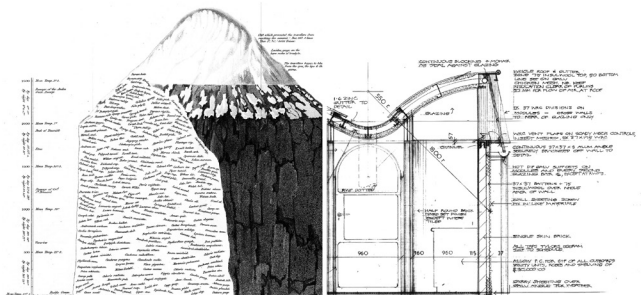
18



19



20



21

FIGURAS 18, 19
Boyd Education Center,
1988. Matias Beccar
Varela.

FIGURAS 20
Boyd Education Center,
1988. Glenn Murcutt y
la Mitchell Library de
la State Library de New
South Wales, Sydney.

FIGURAS 21
El chimborazo según
Humboldt; la Casa Mag-
ney según Murcutt. Matias
Beccar Varela.

La Arquitectura como acto de artificio de la cultura humana ha mostrado a lo largo de su historia una relación indisoluble con la Naturaleza por un lado como sitio, enclave, ambiente, materia o espejo del hábitat para la vida en comunidad, y por otro, como factor del lenguaje. Tanto la tradición simbólica –monumento, tumba, ídolo– como la tipológica –templo, cabaña, teatro, palacio– están en las bases del corpus elemental de la formulación vitruviana. Cualquiera sea el artefacto a construir, la condición natural es insoslayable. Fuego, agua, tierra, aire –los elementos que componen el universo según la filosofía antigua– son a su vez, constitutivos del pensamiento arquitectónico. Sin embargo, la arrogancia, el acierto o el trastocamiento por encima de las preexistencias han dominado las conductas del hombre hacia la Naturaleza. La condición de extrema intervención sobre la Tierra como planeta, sobre la geografía como asiento, sobre el clima como recurso o hacia la atmósfera como dominio exigen, en la actualidad, revisar críticamente las miradas diversas que la Arquitectura ha puesto en acto según las contingencias históricas, políticas y culturales y sus consecuencias en los modos de vida.

