

XI JORNADAS DE INVESTIGACION CAEAU FA-UAI

**EL EXPLORADOR Y LO BELLO: GLENN MURCUTT O EL PROYECTO COMO
ELUCIDACION DE LA NATURALEZA
Matías Beccar Varela¹**

Una descripción veraz de la realidad es la más extraordinaria poesía.

H.D. Thoreau (Thoreau, p.347)

El talento es una larga paciencia, y la originalidad, un esfuerzo de voluntad y observación intensas.

Vincent Van Gogh (Van Gogh, p.190)



Glenn Murcutt en su casa-estudio en Mosman, Sydney. 2018.

Uno de los datos bien conocidos sobre la vida de Glenn Murcutt es que desde temprano fue seducido por los misterios del funcionamiento físico y biológico del mundo. Su padre, Arthur Murcutt, empujado por la búsqueda del oro, había arrastrado a su familia hasta un rincón inaccesible de Papúa, Nueva Guinea. Allí, nuestro futuro arquitecto y sus hermanos vivieron una infancia al borde de lo salvaje, mientras el viejo Arthur

¹ Matías Beccar Varela es Arquitecto FADU UBA y Profesor en FA UAI y FA UDT. ES Investigador en CAEAU y este ensayo forma parte de su tesis doctoral en curso en DAR UAI-UFLO-UCU.

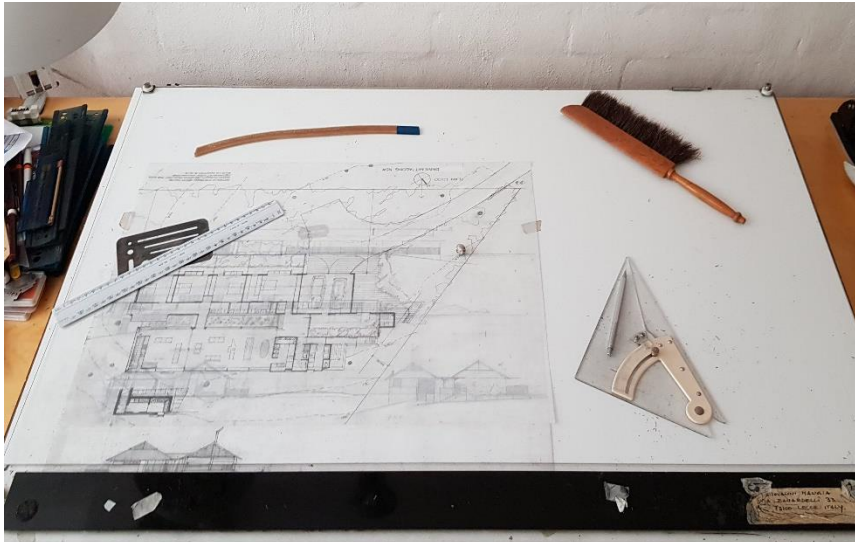
cumplía con intuición y disciplina —y bastante éxito— los roles de geólogo, ingeniero, botánico, antropólogo...

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 instrucción general que Murcutt recibió de ese entusiasta polifacético, a la postre un constructor autodidáctico y fanático estudioso del movimiento moderno.

La evolución de la carrera de Murcutt podría entenderse como la trabajosa imbricación de aquellos universos planteados por su padre. A la manera de un predicador naturalista, Arthur Murcutt recitaba a sus hijos pasajes predilectos de las obras de Thoreau, para luego llevarlos de excursión por un territorio tan inmediato como desconocido, haciendo coincidir la más cándida alegría por el descubrimiento de los fenómenos naturales con una urgencia por descifrar las complejidades del entorno como 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, a la trayectoria solar a lo largo de un día y de un año, o, incluso, a las costumbres territoriales de una tribu caníbal local, los Kukukuku.

El paisaje, la Naturaleza, encontraron un intérprete despierto en Murcutt, ya desde niño y gracias a unas condiciones contextuales muy especiales. Sin embargo, su recorrido como arquitecto profesional tendría que describir una lenta parábola para volver a



verse con esas cuestiones en el centro de sus preocupaciones proyectuales. Fue

El tablero de dibujo de Glenn Murcutt. 2018.

probablemente a los 37 años de edad, durante una larga visita a la *Maison de Verre*, en París: algo terminó de cuajar allí, en su cabeza, en su visión de la arquitectura. La fachada dentro del patio histórico se desplegaba como una membrana translúcida, diáfana, cambiante, con ventilaciones operables a los costados que recordaban a

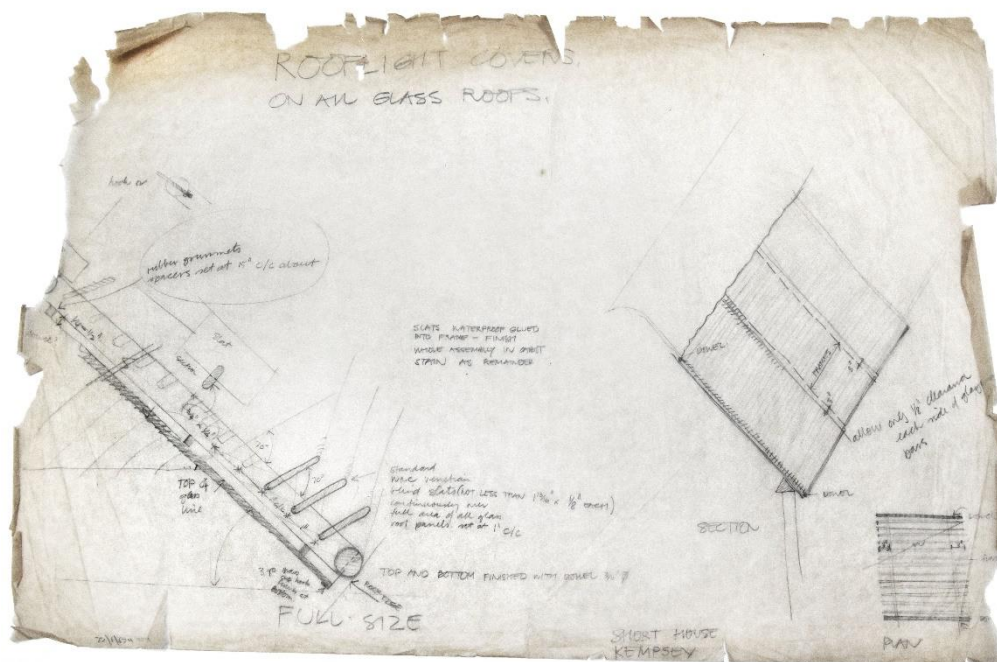
branquias animales; en su interior se destacaban, por todos lados, compuertas secretas, escaleras extraíbles, funciones ocultas, mecanismos expuestos: la casa era una máquina de máquinas, una *mamushka* de artilugios que en su especificidad tecnológica trascendía las prerrogativas del *estilo* moderno y se acercaba a la complejidad adaptativa de los cuerpos biológicos.

La modernidad, llegó a entrever Murcutt entonces, *era de final abierto*. (Murcutt, p.58) La arquitectura moderna estaba en deuda con el inconmensurable mundo físico, natural: todo en él eran cambios y los proyectos podían configurarse en torno a ellos, reconocerlos en su complejidad y ganar en la misma jugada la singularidad tan esquiva, la trascendencia.

Como un portal, la casa de Chareau se paraba sobre la senda del movimiento moderno, pero proponía una bifurcación, un paso hacia una dimensión desconocida. Murcutt, si bien al principio tímidamente, decidió tomar ese camino. Ya en la todavía *miesiana* casa para *Laurie Short* (1972) se adivinaban gestos de inflexión: la galería plana contaba con una serie de parasoles de chapa que, si bien ocultos entre los rigurosos bordes de perfiles laminados de acero, permitían el ingreso de los rayos solares en invierno.

Pero el gran salto aconteció de la mano de su próxima cliente: *Marie Short* (1973), madre de Laurie, para quien ideó su ahora icónica primera casa con techo a dos aguas y cumbrera aerodinámica, una estructura abulonada de maderas recuperadas, galerías para distintos momentos del día y del año, y un sistema de lamas operables de vidrio, persianas venecianas y parasoles orientados que serían la chispa que dispararía toda una sucesión de proyectos concentrados, ahora sí, en el tema del *borde*.

Y qué era el *borde* sino esa región donde el refugio proyectado entraba en contacto con las condiciones cambiantes pero reconocibles de la Naturaleza. La casa *Fredericks*, la casa *Ball-Eastaway*, darían pequeños pasos en el perfeccionamiento de



Detalle 1:1 del sistema de parasoles *orientados* en su primera versión concebida en lamas de madera. Casa Marie Short, 1973.

esa piel crecientemente compleja que integraba el techo con los paramentos verticales. La sección se volvía el corazón del proyecto y muy pronto, esa sección aprendería sobre sus propios pasos: si quería responder fielmente a las variables del contexto debería dejar también atrás la simetría. La casa *Magney* en Bingie Point, la casa *Simpson-Lee*, las casas *Walsh* o *Fletcher-Page*, el propio *Boyd Centre*, se transformaron en íconos murcuttianos en los que la sección general se vio profundamente afectada por el reconocimiento del sitio y en los que todos los detalles y hasta la distribución en planta se vieron empujados a partir de la especificidad —necesariamente asimétrica— de ese reconocimiento. Los proyectos pasaron a tener múltiples caras, cada una el eco de aquella parte del paisaje con la que interactuaban. 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. El borde ganaba espesor, 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 efectivamente la envolvente la encargada de interpretar las condiciones ambientales cambiantes para traducirlas en unos interiores sosegados, energéticamente estables. Era la Naturaleza que, informando la granulometría, la modulación, las capacidades de esos bordes construidos, estaba funcionando como piedra de toque para la totalidad del proyecto.

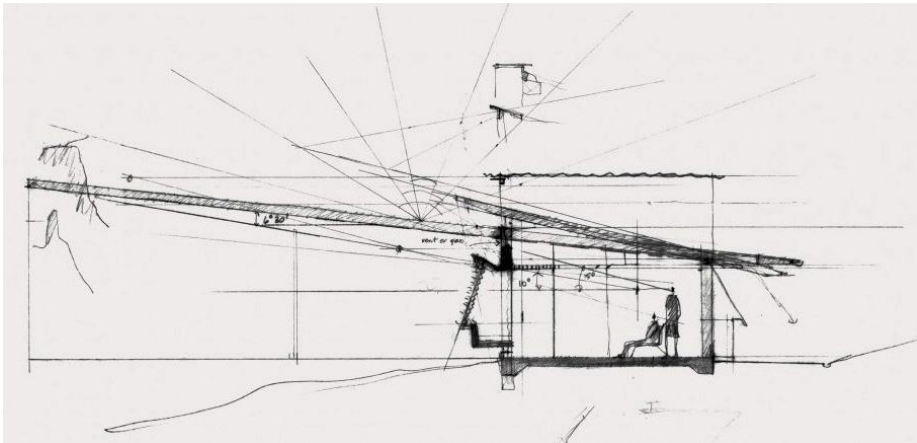
II

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 arquitectónica, en lo que implicaría un regreso a la gravitación que habían perdido con la consolidación de las vanguardias modernas. Partiendo de Mies —de un esencialismo estructural y constructivo en línea con las proclamas de 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, constituyéndose en una suerte de síntesis espontánea de las dos principales 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. Es este tránsito el que le da a su obra, probablemente, su potencia insólita; para ello no necesita abjurar del principio de racionalidad que dio al movimiento moderno su principal impulso: la salida no es claudicar, dice Murcutt, sino intensificar. No la posmodernidad, sino la hipermodernidad. (Murcutt, p.58)

El lugar central en esa intensificación de las búsquedas 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, como los filósofos se han cansado de señalar—; sino esta enésima instancia de funcionamiento *en sentido ampliado* que hemos intentado describir en nuestra investigación.² 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 de producción, 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.³

Es este singular tipo de “funcionalismo” el que nos interesa. La modernidad pareciera encontrar en él un ámbito distinto, una ampliación del campo de batalla y una extensión de su tantas veces anunciada fecha de caducidad. Ya no es necesario volverse utilitaristas al hablar de racionalidad en arquitectura; ya no es necesario volverse



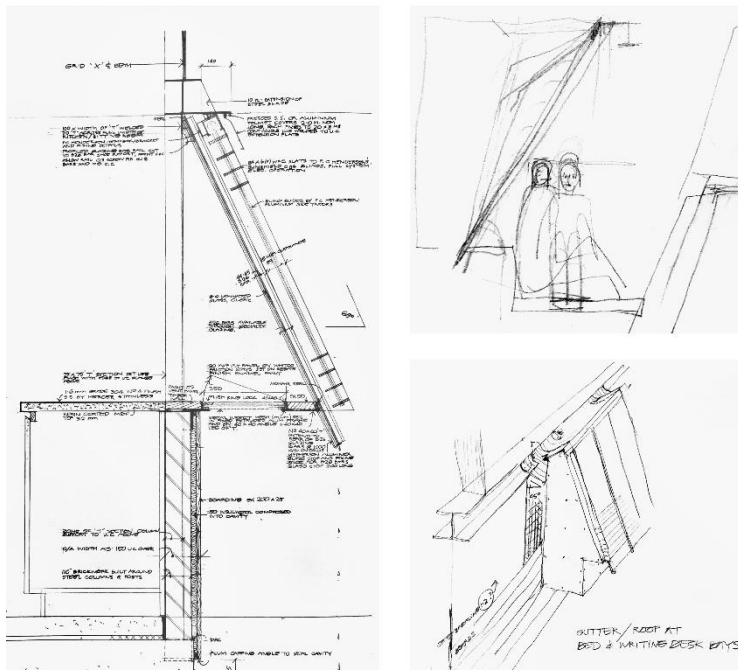
Casa Walsh, croquis preliminares. 2005.

tecnócratas. El tipo de racionalismo que estamos describiendo pone la poderosa máquina que es la mente colectiva humana al servicio del entendimiento del ámbito que la cobija, de la sabia interacción con sus preceptos. De eso se trata el traspaso de una *economía* a una *ecología* de los recursos, que con una irrevocabilidad creciente se viene asentando en el ethos global del presente siglo. Glenn Murcutt es quizás —como un profeta adelantado y todavía no del todo comprendido— quien mejor

² *Propósito (purpose)* es la palabra que Murcutt usa para referirse al trabajo que la casa *Marie Short* realiza con el paisaje y que le da su —para algunos— poco apetecible forma exterior. (Murcutt, p.11)

³ La performance climatológica aparecerá como la instancia inmediata y local dentro de este esquema; la huella ecológica del proyecto representará el largo plazo, con sus implicancias productivas, logísticas, energéticas, de consecuencias medibles en el ecosistema global.

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. Ken Yeang, en su seminal *Designing With Nature*, afirmaba que *por la misma cualidad interconectada y holística de los ecosistemas terrestres, la teoría ecológica del proyecto afecta todos aquellos aspectos de la actividad humana que tienen un impacto en el ambiente natural*. (Yeang, p.8) Aquí estamos hablando de dar todavía un paso más: los aspectos involucrados son los humanos, con su impacto ambiental, pero fundamentalmente los ambientales, con su impacto en el proyecto humano y, a través suyo, otra vez en lo ambiental. Es decir, una *teoría ecológica del proyecto* hoy, según los parámetros de nuestra investigación, pondrá el énfasis en el estudio de los fenómenos naturales y, a partir de allí, en cómo éstos impactan en un refinamiento del proyecto —con el corolario necesario (por el cual esta nueva teoría incluiría a la anterior) de producir obras de impacto ambiental reducido. En otras palabras, esta vez no será el proyecto cuidando a la Naturaleza, exclusivamente: la Naturaleza cuidará a su vez del proyecto, volviéndolo pertinente, minucioso, real. Así, la ciencia, si se quiere, pasa a ocupar un lugar central en el abordaje del hecho proyectual. No la arquitectura como ciencia —una deriva quimérica, desangelada y a todas luces inconducente del primer modernismo— sino la ciencia como insumo fundamental de la arquitectura. Es decir, ni más ni menos que el conocimiento, la



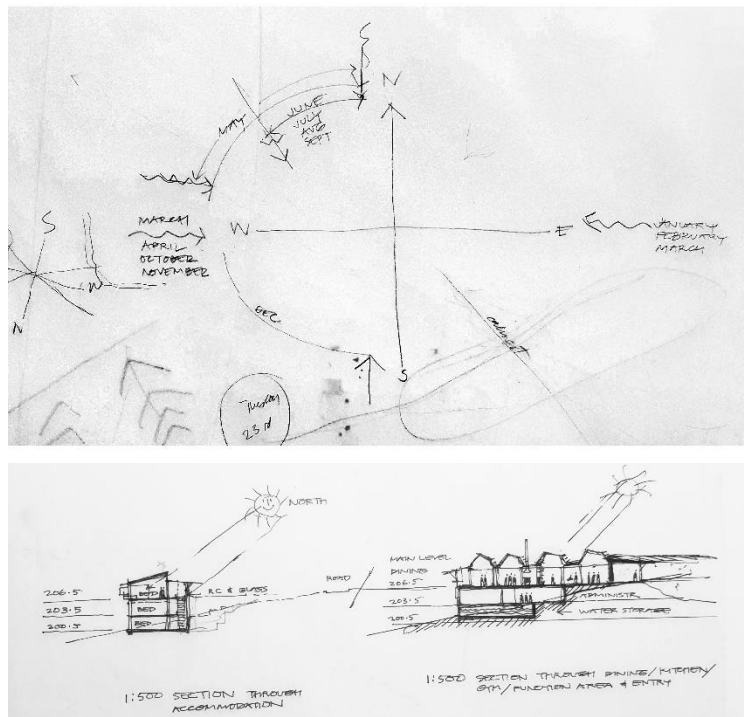
Pieles con diferentes artilugios de activación ambiental.

aproximación racional —y necesariamente sensible— a las cosas, a cómo funcionan las cosas. *Observación*, como lo llamará Murcutt (Murcutt, p.66) y *descubrimiento* (Murcutt, p.60), los dos extremos del movimiento pendular descrito en sus procesos

creativos: dos palabras sintomáticamente próximas a la narrativa del método científico. La ciencia —en este sentido de elucidación holística del fenómeno natural— puesta ya no sólo al servicio de las aristas tecnológicas, incluso ambientales de nuestra disciplina, sino de la arquitectura misma como producción significativa. Una forma de entender el hecho proyectual que en la particular historia vital murcuttiana puede haber acontecido con naturalidad, pero que en las generalidades de un mundo hiper-urbanizado e hiper-especializado sólo podrá aparecer mediante una redefinición total de nuestro pensum disciplinar.⁴

III

Nada de todo esto tendría, sin embargo, importancia, si en el final de estas



Moonlight Hotel. Estudios preliminares. 2001.

⁴ La creciente proliferación de colaboraciones interdisciplinarias o de campos de especialización no parece ser la respuesta para el tipo de agenda que venimos describiendo: una concepción del proyecto establecida en un conocimiento orgánico de los fenómenos ambientales. A tal respecto nos apremiaba, ya desde el principio de los tiempos, Vitruvio: *Parecerá mucho, tal vez, a los ignorantes, el que se pueda naturalmente aprender tanta multitud de ciencias y retenerlas en la memoria; pero si reflexionaren que todas tienen recíproca conexión, y como una mutua conveniencia, conocerán la facilidad de conseguirlo.* (Vitruvio, p.12)

divagaciones no nos encontráramos con una obra construida que hiciera resonar nuestro más íntimo centro emocional. Cuando hablamos de arquitectura lo que siempre está en juego, desde Vitruvio hasta Frampton, desde Luxor hasta Poissy, es la *venustas*, la belleza. La forma, si se quiere; ese trance, del que hablaba Kahn, de lo mensurable a lo inconmensurable.⁵ La arquitectura de Glenn Murcutt —sobre todo ese puñado de obras sobresalientes que hemos indagado en nuestro trabajo— se destaca por la afilada enunciación de sus formas, en las que obcecadamente nada falta y nada sobra, como si sometidas a la presión de un millón de atmósferas se hubieran pulido hasta lo molecular. Un tipo de belleza que no se impone en el instante sino que suavemente percute a través de las décadas, y quién sabe hasta cuándo: su principal atributo —en esto también sigue al paisaje— parece ser la atemporalidad. Sin embargo, como vimos, lo bello no constituye un tema en sí mismo para Murcutt. Por el contrario, parece hablar de una validación, un premio que la forma exhibe al verse tratada con exactitud —propriadamente un *descubrimiento*, como si fuera la Naturaleza la que siempre estuvo detrás, y nuestro rol apenas el de exploradores descorriendo un velo. La arquitectura, como nos ha enseñado a ver Simmel, es quizás la única de las artes que puede darse este lujo.⁶ Murcutt lo aprovecha. Como a Coderch, la angustia lo invade frente a cada nuevo proyecto; sin embargo, siempre aparece allí el paisaje, para salvarlo.⁷

Boyd Centre, sala principal.

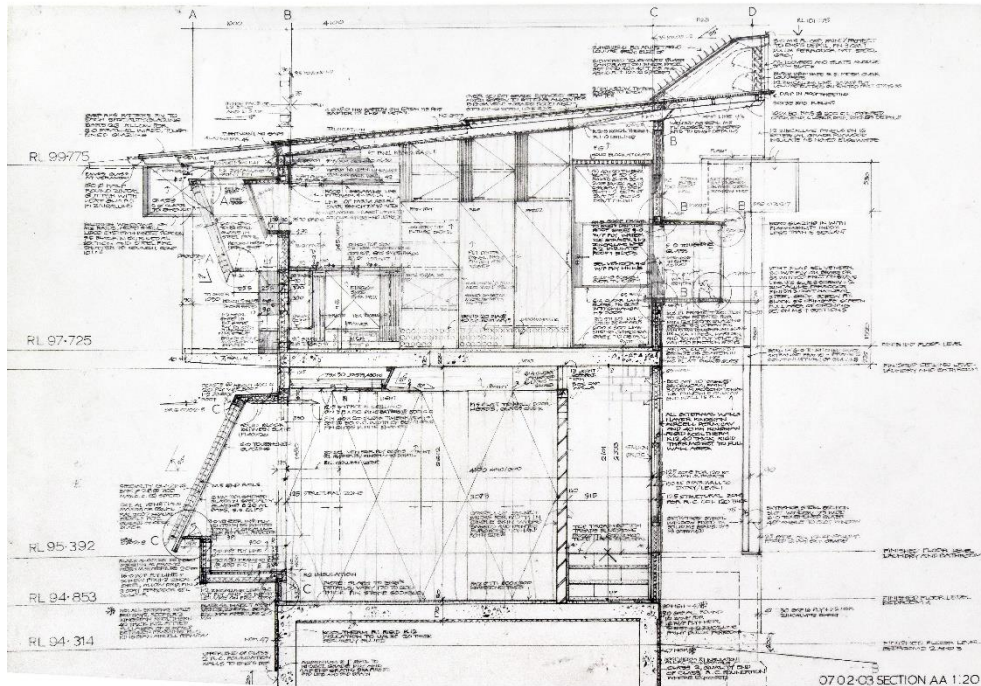
⁵ En palabras de Gadamer: *La belleza (...) es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, (...) la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.* (Gadamer, p. 52)

⁶ *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.* (Simmel, p.181)

⁷ Algo parecido, aunque en otro tono por completo, podemos percibir en el trabajo de Peter Zumthor y sus *atmósferas* que, si bien explícitamente poéticas, se toman de las cualidades físicas de la experiencia fenoménica como de una materia prima insustituible. En cierta medida emparentado, también, a lo que sucede con Junya Ishigami, quien, como un excéntrico partícipe de este linaje, fundamenta sus proyectos en las magnitudes más abstractas y constantes de la Naturaleza. (Para más sobre esto último: *Junya Ishigami y una mesa que no funciona*, artículo del autor en Revista Summa+ #179. Buenos Aires, 2020.)



Cuando a principios del siglo XIX Humboldt se despacha con sus primeras *Naturgemälde* —ese *microcosmos en una página*, como la del volcán Chimborazo que cierra este texto— 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 existía 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. Como el propio Humboldt describió tiempo después, se trataba de *renovar el lazo que en los albores de la humanidad mantenía unidas a la filosofía, la física y la poesía*. (Humboldt, Vol. II p.80) El título de *Cosmos*, el libro monumental donde se hallaba esta frase, resumía intencionadamente esa visión: una totalidad que en el griego original (*κόσμος*) significaba tanto *orden* como *belleza*.



Casa Donaldson. 20011

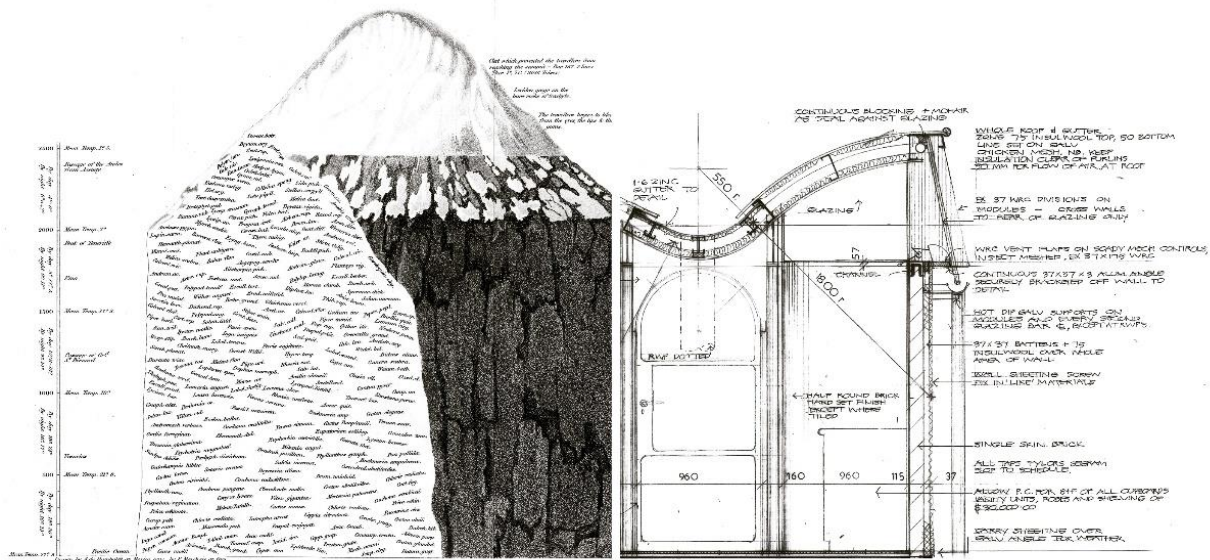
La obra de Murcutt acontece en un universo de sentido semejante. Su particular forma de abordar el proyecto indaga la totalidad y la resuelve, por así decir, en el mismo acto. El conocimiento profundo del funcionamiento ecosistémico —algo de lo que hemos mostrado sobrados ejemplos en nuestro trabajo— se despliega a través del proyecto como forma construida, forma que se verá más ajustada cuanto mejor delineadas se encuentren las funciones de su desempeño ambiental (en conjunto inseparable con el tecnológico y el social: la *firmitas* y la *utilitas* vitruvianas, suficientemente exploradas por la modernidad). Este especial pasaje de la potencia al acto esforzadamente lo persigue Murcutt mediante una profusión de dibujos e indicaciones que, en su determinación verborrágica, dejan poco margen para todo lo que no contribuya a construir una forma con el menor número de elementos para responder a una máxima cantidad de temas. Un *modus operandi* que nos recuerda a las prescripciones de Einstein para la construcción de un sistema teórico perfecto⁸. La reducción y la simplificación son partes fundamentales en ese proceso: implican la claridad de visión, el orden, los procedimientos lógicos, la razón. La gimnasia de la arquitectura pareciera consistir para Murcutt en una tal tarea de ordenamiento tenaz, un despejar la ecuación

⁸ Dichos conceptos y postulados básicos, que no logran ya reducirse lógicamente, constituyen la parte esencial de una teoría (...) El objetivo principal de toda teoría es conseguir que esos elementos irreductibles resulten tan simples y tan escasos en cantidad como sea posible, sin que haya necesidad de renunciar a la representación adecuada de ningún contenido empírico. (Einstein, p. 130)

hasta sus términos irreductibles, en una búsqueda por alcanzar esa visión completa, abierta y serena, ese entendimiento prístino e incuestionablemente bello de lo natural. La obra de Murcutt nos sitúa frente al mundo con la visión renovada. 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 simbiosis 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*: un *saber-ver*, o un particular *haber visto*, como proponía Heidegger⁹. Y si crear es más bien descubrir un velo —descubrir— para propiamente *ver*, el momento estético probablemente coincida con esa elevación, ese desbloqueo de *ver* por primera vez y atisbar, como en un parpadeo, el mecanismo imposible del funcionamiento del Todo.

La arquitectura, como toda actividad humana, es una extensión de la vida en el Cosmos: un episodio racional y concentrado de la performance de supervivencia. En ese horizonte, los valores de la sustentabilidad o la ecología nos ofrecen la posibilidad de un nuevo camino hacia lo inconmensurable: un mapa o un código distinto en el recorrido hacia la manera mejor de organizar la forma, hacia la elusiva belleza. Ese camino, además, y por definición, coincide con la preservación lógica de esa totalidad misteriosa que es, precisamente, el objeto de su estudio. Es que, como al niño Murcutt le contó su padre que había escrito un tal Thoreau, no existe ulterior belleza que la del universo de lo real, con sus infinitos pliegues, tramas ocultas y singularidades. Universo que, como sabemos, transcurre en una disolución permanente, pero en el que el raro fenómeno de la vida parece haber abierto una tregua, aunque sea momentánea, un heroico foco de resistencia: un orden, que puede ser sinónimo de belleza, del que una parte ínfima está en manos de la —desde esta perspectiva— increíblemente joven Arquitectura.

⁹ La palabra *tekné* [...] nombra, más bien, una forma de saber. Saber significa haber visto en el amplio sentido de *ver*. (Heidegger, p. 94)



Referencias bibliográficas

- Einstein, Albert. *Sobre el método de la física teórica*. En *Albert Einstein: Obra esencial*. Editorial Crítica. Barcelona, 2005
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós. Buenos Aires, 1998
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. En *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 1997.
- Humboldt, Alexander von. *Cosmos: A Sketch of the Physical Description of the Universe (1858)* A Public Domain Book/Free Kindle Edition. USA, 2012
- Murcutt, Glenn/Beccar Varela, Matías. *La razón del paisaje. Conversaciones con Glenn Murcutt*. TC Cuadernos. Valencia, 2021
- Simmel, Georg. *Las ruinas*. En *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Ediciones Península. Barcelona, 2002
- Thoreau, Henry David. *The Writings of Henry David Thoreau: A Week on the Concord and Merrimack Rivers*. Houghton Mifflin. Boston, 1906
- Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*. Barral. Barcelona, 1984.
- Vitruvio, Marco. *Los diez Libros de Arquitectura*. Traducción de Joseph Ortiz y Sanz. Linkgua. Barcelona, 2022
- Yeang, Ken. *Designing with Nature: The Ecological Basis for Architectural Design*. McGraw-Hill. USA, 1995

Créditos



Los dibujos son originales a mano cedidos para uso exclusivo del autor por cortesía de Glenn Murcutt y la Mitchell Library de la State Library de New South Wales, Sydney.

La última ilustración es un montaje del autor sobre dibujos de Alexander von Humboldt (Volcán Chimborazo, 1802) y Glenn Murcutt (Casa Magney, 1982).

Las fotografías son del autor (2018-19).