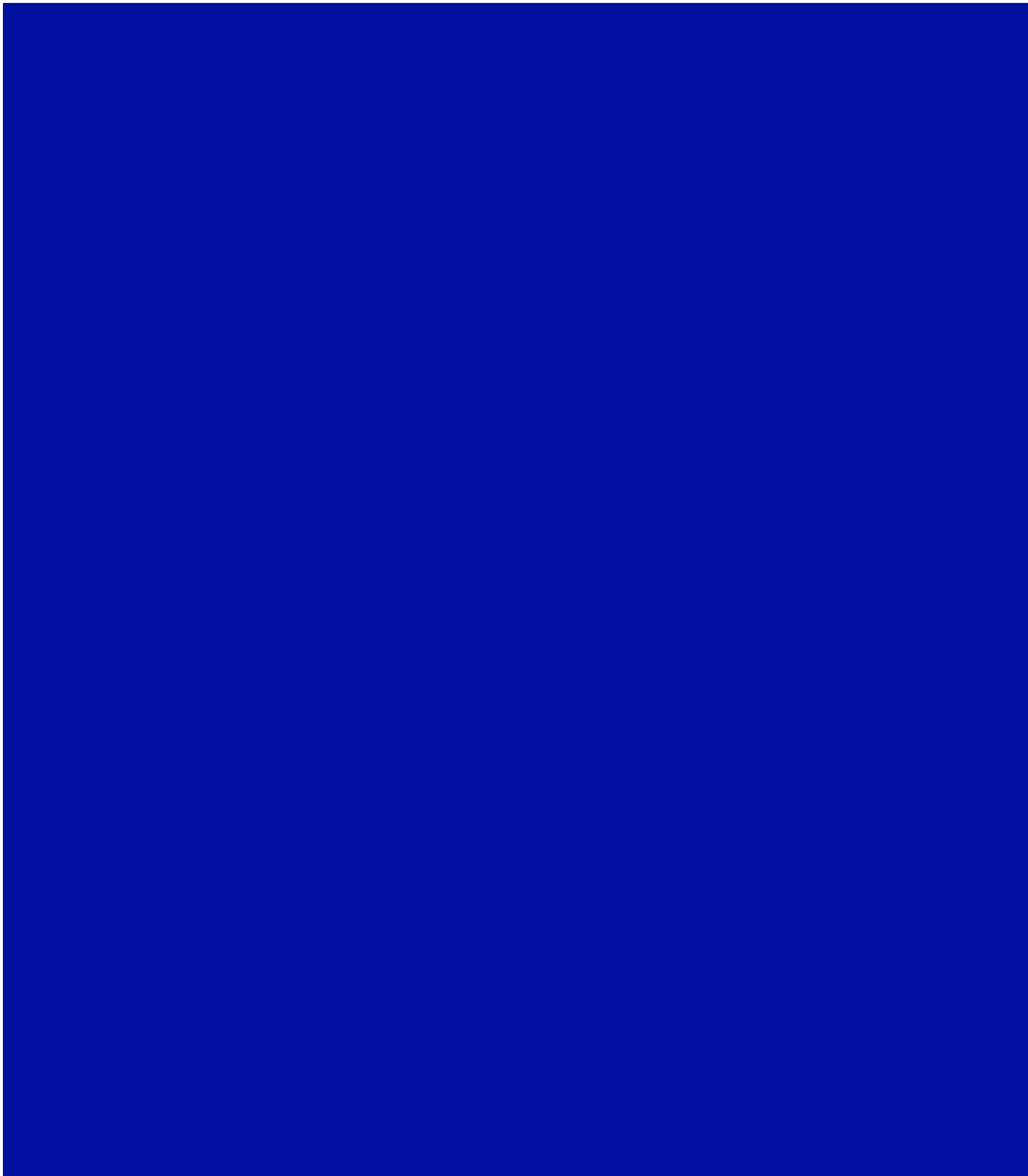


***el sitio como razón  
del proyecto  
sustentabilidad integrada a  
los procesos creativos en la  
obra de Glenn Murcutt***

MATÍAS BECCAR VARELA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Matías Beccar Varela es arquitecto y doctorando DAR (UAI + UFLO + UCU) en Buenos Aires, profesor de Proyectos en UAI e investigador de CAEAU (UAI), además de conducir su oficina profesional. En el desarrollo de algunos tramos de la investigación colaboraron los estudiantes de la UAI Florencia Cejas, Joaquín Cuello y María Luisa Martín.



**Introducción** *Ustedes saben: estoy muy aterrado con la palabra sustentabilidad.*

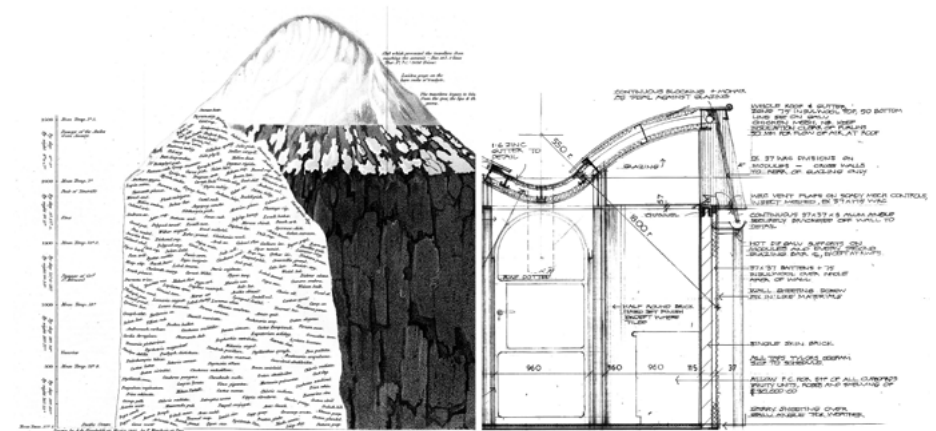
GLENN MURCUTT

La sustentabilidad en arquitectura alcanza por nuestros días su pico histórico de popularidad, tanto a nivel disciplinar como profesional y social en general. Luego de siglos de verse relegada a los márgenes y a prácticas excepcionales o de carácter incluso utópico, en los últimos quince o veinte años el mundo entero de la arquitectura abrazó la sustentabilidad como principio. Lo sustentable se volvió *mainstream*.

Entre las causas de este auténtico cambio de paradigma podemos decir que la fundamental, muy sintéticamente, es la creciente toma de conciencia del mundo desarrollado con respecto a los problemas del llamado *cambio climático*. Esta toma de conciencia ha sido expresada mediante leyes, protocolos y tratados internacionales que, en líneas generales, emplazan a construir sustentable.

No obstante, esta popularidad es engañosa. Si bien el giro puede leerse como un paso tan importante como inevitable en la agenda política internacional, las cosas no son tan claras en cuanto a su implementación concreta en el campo de la arquitectura. En las últimas dos décadas, hemos sido testigos de la proliferación de manuales y protocolos de certificación que traducen en complejos puntajes los distintos aspectos de esta nueva preocupación ambiental. Así, los proyectos son evaluados y calificados según sistemas que encarnan tanto la voluntad de los gobiernos como la de los —por carácter transitivo— ciudadanos. Estas certificaciones funcionan cada vez más como medallas que acreditan la *predisposición sustentable* de los edificios, logrando incrementar con ello no sólo su valor inmobiliario, sino la posibilidad misma de su realización.

El empuje de la temática sustentable en la arquitectura global reciente no parece ser precisamente de origen interno o disciplinar. La arquitectura no está —en líneas muy generales— participando del fenómeno sustentable en forma propositiva e intrínseca a su hacer, sino más bien todo lo contrario: lo sustentable es recibido y tratado como un requerimiento más del mercado. En la mayoría de los casos, somos testigos de una arquitectura que —cuando no es una herencia directa e irreflexiva del *estilo internacional*— es un conglomerado de búsquedas formales llamativas a



**ILUSTRACIÓN 1.**  
Cortes en espejo.  
Humboldt en América  
y Murcutt en sus casas

las que, sin más, se aplican los valores sustentables como un manto de soluciones técnicas *ex post* para satisfacer, al menos en apariencia, los renovados códigos de lo que está bien. En el eje de esta articulación se ubica nuestro trabajo. Su hipótesis principal es que la arquitectura necesita trabajar con lo sustentable *de una manera intrínseca a sus metodologías proyectuales*. Esto no sólo resultaría en unos edificios más ciertamente sustentables, sino en una pertinencia, una autenticidad, una plenitud de sentido del hecho arquitectónico —plenitud que precisamente no abunda en nuestros días—. Y es en este punto donde surge la figura liminar del arquitecto australiano Glenn Murcutt. El presente texto es el avance de un trabajo de investigación producido en el marco del CAEAU-UAI y para el doctorado DAR y está fundamentado en la exhaustiva recopilación bibliográfica sobre la obra de Glenn Murcutt, así como en un intensivo trabajo de campo visitando las obras principales y el exhaustivo archivo público del arquitecto, y en torno a entrevistas con Murcutt, que sumaron muchas horas de conversación y mucha documentación grabada. Para ello se indaga, por un lado, sobre la totalidad de los volúmenes monográficos editados al día de la fecha, entre los que destacan las ediciones de Drew, Fromont, Beck/Cooper y Frampton. Por otro lado, se hace una examinación minuciosa del material original donado por Murcutt a la State Library of New South Wales (Australia). Este colosal conjunto de planos y bocetos en lápiz o tinta, calco y papel es, en la mayoría de los casos, inédito y se reproduce en este trabajo con el permiso explícito tanto del arquitecto como de la biblioteca.

Algo así como el 99 % de la obra de Glenn Murcutt consiste en casas. En su extensa carrera tiene hechas —según

sus propias palabras— unas 500 casas. Casas de familia, pequeñas, anónimas; por lo general, retiradas de los centros urbanos: en su gran mayoría, pabellones aislados, inmersos en la naturaleza. De toda esa producción, alrededor de unas cincuenta casas han llegado a ser conocidas, publicadas o incluidas en las reseñas del propio arquitecto. En ese universo posible nos sumergimos hasta rescatar un núcleo irreductible, una cantidad ajustada y, a la vez, suficientemente elocuente, representativa de la obra completa. A esa selección concentrada la llamamos *las cinco casas paradigmáticas*. Cada una de estas casas oficia como un tipo singular de vehículo para explorar los vericuetos procedimentales de la obra murcuttiana: Casa Marie Short (1974-1975; 1980);

- Casa Magney (1982-1984; 1999);
- Casa Simpson-Lee (1988-1993);
- Casa Marika-Alderton (1991-1994);
- Casa Walsh (2001-2005).

Esta selección es, a nuestro criterio, un repaso completo e irreductible por todos los niveles de interés para esta investigación, a saber: *a)* el historiográfico-biográfico; *b)* el procedimental-tecnológico; *c)* el geográfico-climatológico, y *d)* el proyectual-sustentable. Es decir, la selección de casas *a)* narra la obra murcuttiana en un sentido evolutivo dentro de su propia biografía y en diálogo con la historia contemporánea disciplinar; *b)* reúne y resume un amplio despliegue de soluciones de carácter constructivo y tecnológico novedoso; *c)* abarca una diferencia latitudinal de 24 grados, pasando del clima templado-frío de la región de New South Wales al tropical-monzónico de los Territorios del Norte; *d)* finalmente, logra una semblanza concentrada de las metodologías proyectuales murcuttianas en su imbricación con las temáticas de la sustentabilidad.

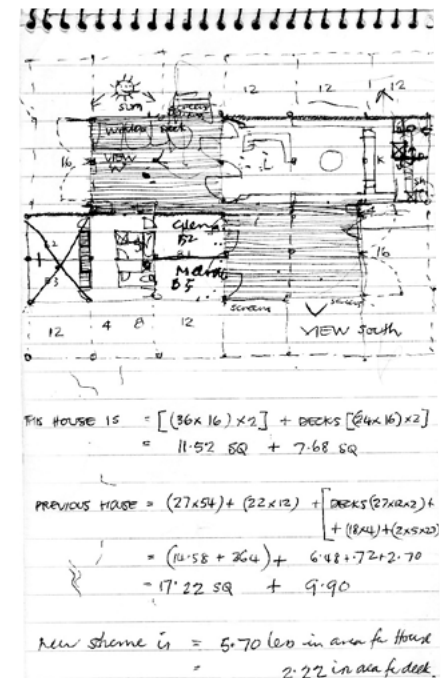
En este ensayo, para acotarnos a lo tipificado por esta publicación, presentamos las primeras tres casas de esa serie. En la tesis en curso, se examina el conjunto completo, además de las obras más urbanas y no residenciales y de mayor escala de Murcutti.

### Casa Marie Short (1974-1975; 1980)

*I must have had this house in my head, because I went straight to it and designed it in two days. [Debo haber tenido esta casa en mi mente, porque fui directamente a ella y la diseñé en dos días.]*

GLENN MURCUTT  
(ASAP, 2002, p. 40)

La historia de la arquitectura australiana contemporánea empieza en un tono imperceptible y como por accidente. A Murcutt le encargan una pequeña obra en un campo que en un principio iba a ser una refacción con ampliación de la casa principal. Para tal fin, la clienta había venido acopiando sobrantes de buenas partidas madereras de un aserradero cercano. A punto de comenzar las obras y habiendo hecho un inventario de las maderas guardadas, Murcutt se percató de que pueden hacer una casa completamente a nuevo y por el mismo monto que pensaban gastar en la refacción. Muy entusiasmado, el todavía joven arquitecto (por ese entonces tenía 38 años) promete a la clienta un proyecto nuevo para empezar la obra en diez días, tal como habían planeado. A la semana estaba discutiendo los detalles con el constructor, que felizmente no opuso resistencia al cambio, y en pocos días más ya estaban arrancando los trabajos según los tiempos acordados. Esta anécdota probablemente sea el punto de giro en el vuelco que estaban por dar su obra y, con ella, toda la arquitectura australiana. La casa debía ser económica y fácil de construir, es decir, casi un galpón adaptado con inteligencia para vivir en medio del paisaje. Era, asimismo, la primera vez que Murcutt usaba madera en una de sus construcciones. Y un techo que no era plano. Y chapa acanalada a la vista. En definitiva, con la concepción apresurada e instintiva de este pabellón rural, Murcutt lograría



salirse de la serie de casas de marcado estilo miesiano en la cual, quizás, hubiera seguido inmerso de por vida.

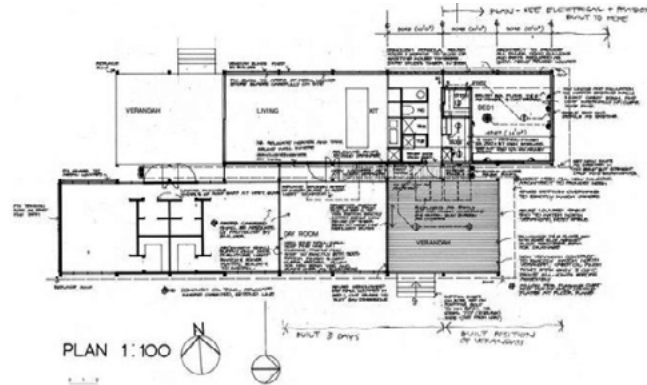
Sea deliberada o inconscientemente, la Casa Marie Short abreva en la tradición local del sudeste australiano. Esta tradición es, a su vez, la tradición compleja de una colonia. El tipo del pabellón elevado del piso y cubierto por grandes aleros en pendiente se puede encontrar tanto entre la arquitectura de los pobladores originarios como en la de los primeros colonos. Lo mismo puede decirse de las amplias galerías o *verandahs* que protegen del fuerte sol estival y las torrenciales lluvias. Estos elementos de respuesta al sitio se focalizaban en las variables climáticas exclusivas de verano, siendo los inviernos comparativamente benignos, y quizás porque se contaba desde siempre con el fuego como mitigador fundamental del frío. Como bien se apunta en el *National Design Handbook Prototype on Passive Solar Heating and Natural Cooling of Buildings* (NDHP, 1990, p. 5):

When the first European settlers to Australia arrived in their new world, they brought with them one survival technology in common; that of fire for heating and cooking. Their first Impressions of Australia when compared with Europe were of very hot summers and cool winters. The first houses that they built were intended to ward off the summers. The designs of wide-roofed verandahs may have come from the British experience in India. [Cuando los primeros colonos europeos arribaron a Australia, traían con ellos una tecnología comunitaria de supervivencia: la del fuego para calefaccionar y cocinar. Sus primeras impresiones de Australia —comparada con Europa— eran de veranos muy cálidos e inviernos fríos. Las primeras casas que levantaron intentaban alejar el calor de los veranos. El diseño de amplias galerías techadas podría derivar de la experiencia británica en la India.]

Así, el complejo desdoblamiento en elementos que funcionen climatológicamente tanto en verano como en invierno no iba a llegar sino con algunos pioneros de la modernidad y recién tomaría una forma madura y decidida con la obra de Murcutt.

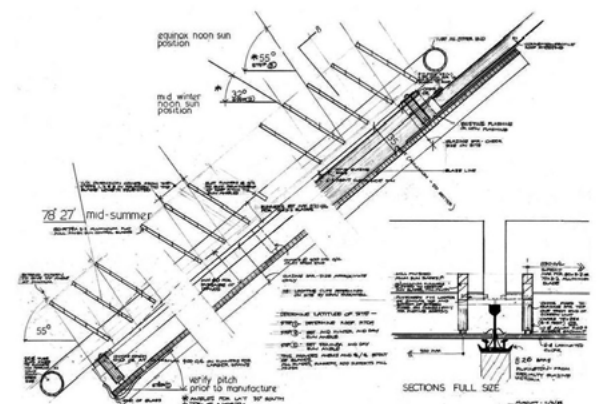
Erigida sobre una grilla estructural todavía deudora de Mies, la Casa Marie Short se reparte entre dos volúmenes longitudinales desplazados, orientándose en su lado largo francamente hacia el norte. El pabellón sur se reserva para las funciones nocturnas, y los testeros de los lados este y oeste son resueltos con una versión contemporánea de las

amplias galerías de la tradición vernácula, que no obstruyen, en este caso, el vital sol del norte durante los meses de invierno y aun así logran proteger los ambientes principales del poderoso sol de la mañana y de la tarde en verano.



Un pequeño alero y una compleja piel de varias capas protegen los lados largos. Esta piel se compone de tres elementos: persianas tipo venecianas rebatibles de aluminio, mosquiteros de malla metálica y paños de vidrio en lamas horizontales rebatibles. Así, tanto el acceso del sol como el flujo del aire se controlan desde el interior y según las características estacionales, diarias y horarias. Murcutt compara esta operabilidad extrema con la de un velero a la hora de navegar. También habla de «componer» con el entorno «una sinfonía», como si la casa fuera un «instrumento» y hubiera que «afinarlo» constantemente. La inspiración para este tipo de trabajo proyectual se puede rastrear hasta en dos fuentes principales, reconocidas por el propio arquitecto: primero y fundamental, su padre, a quien en numerosas ocasiones evoca como constructor-inventor y a quien no duda en calificar como «maestro»; por otro lado, la *Maison de Verre*, de Pierre Chareau, en París, obra que visitó por dentro justo un año antes del proyecto Marie Short y modificó, según propios testimonios, su comprensión de lo que podía ser la arquitectura: «[...] That architecture really opened up something for me [Esa arquitectura realmente me abrió a algo]».

En el contexto de la investigación doctoral desarrollamos un pequeño glosario de la serie de «artilugios» (*contraptions*) de este tipo concebidos originalmente por Murcutt y que cuentan con una presencia sostenida a lo largo de su obra. El «parasol orientado», ilustrado aquí en



detalle, ciertamente es uno de ellos. Las —nunca mejor denominadas— *pieles* de Murcutt evolucionarán a partir de esta casa como un corolario necesario de pasar a pensar los proyectos en sección (hasta aquí, las casas miesianas eran esencialmente plantas). Los bordes, a partir de ahora, serán ese perfil complejo que desvelará al proyectista, límite real y simbólico entre los humanos y el ambiente. La *piel* de muchas capas y diferencias cualitativas según orientaciones y necesidades pasará a funcionar como mecanismo *domesticador* de los elementos de la naturaleza, artificio de «afinación» de la casa con el sitio, condición de posibilidad para una inserción adecuada en el entorno y, en última instancia, como pregonaba Bachelard, para *afrontar el cosmos*.



**Casa Magney (1982-1984; 1999)**

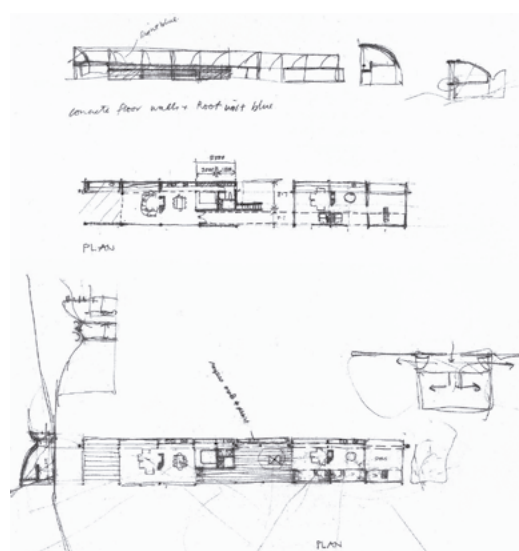
*Let the planet do all the moving, and you just design around that. [Dejen al planeta hacer todos sus movimientos, y nosotros, diseñar alrededor de ellos.*

GLENN MURCUTT  
(TTEL, 2001, p. 136)

La Casa Magney en Bingie Point es el siguiente salto de gigante en la obra fundamental de Glenn Murcutt. En el ínterin, la casa para Marie Short había dejado su herencia en piezas notables como la exquisita Casa Fredericks (1981-1982), que no dejaba, sin embargo, de ser una versión

refinada de la primera. Por un carril diferente, la Casa Ball-Eastaway (1980-1983) constituía sí una señal fuerte de ideas nuevas que terminarían de explotar en la Casa Magney; por nombrar las principales: el uso de chapa acanalada como material de revestimiento en muros, el uso de un techo completamente curvo y la aparición del «desflecamiento» («*feathering*») en los bordes, que pasará a ser otra marca registrada de su arquitectura.

El sitio en Bingie Point era un gran terreno totalmente descampado, sobre unas colinas que miran al mar en medio de fuertes vientos que vuelven el paisaje duro y agreste. Kenneth Frampton, después de una visita, llegó a calificar el lugar de «heroico». Estas cualidades sedujeron enormemente a Murcutt, que tenía que manejar cinco horas desde Sídney para llegar y nunca había proyectado en un lugar

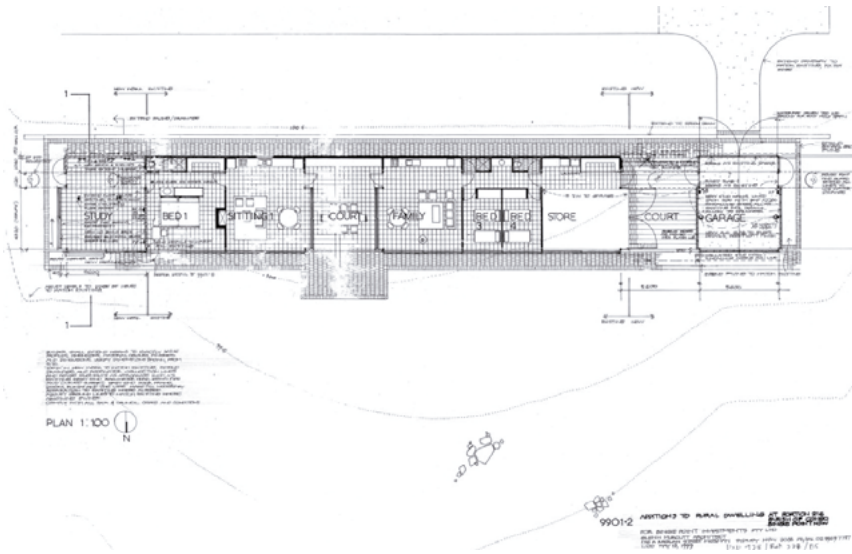


tan al sur y de semejantes características. Sus primeras aproximaciones al proyecto fueron, así, una respuesta a un entorno a la vez desolado y majestuoso, empezando por apostar a un material estructural más resistente que la madera, como el metal, y capaz de lograr una escala espacial mayor:

By using steel I realised the module could be expanded to 5,40 metres, increasing the scale of the building in response to the larger scale of the landscape [Usando acero concebí un módulo expandible hasta 5,40 metros incrementando la escala del edificio en correspondencia con la gran escala del paisaje] (ASAP, 2002, p. 74).

Esta temprana interpretación del tamaño del paisaje lo llevaría ya a separarse tecnológicamente de sus consagradas casas en madera, y esa separación lo conduciría a una aventura por nuevas definiciones de todo tipo, desde la grilla estructural hasta la forma de ventilar los ambientes, pasando por el armado radicalmente distinto de la planta y su imbricación profunda con el corte.

Los clientes tenían la tierra desde hacía muchos años y pasaban en ella temporadas enteras en carpa. Esta particularidad llevó a Murcutt a radicalizar su concepción de la casa como *entidad* posada sobre el terreno, diferenciada de él, perceptiblemente montada y desmontable, en diálogo fuerte y claro con el paisaje. Una carpa. La casa sería un refugio del frío y del viento, pero también un punto de interpretación, un bastión privilegiado para observar



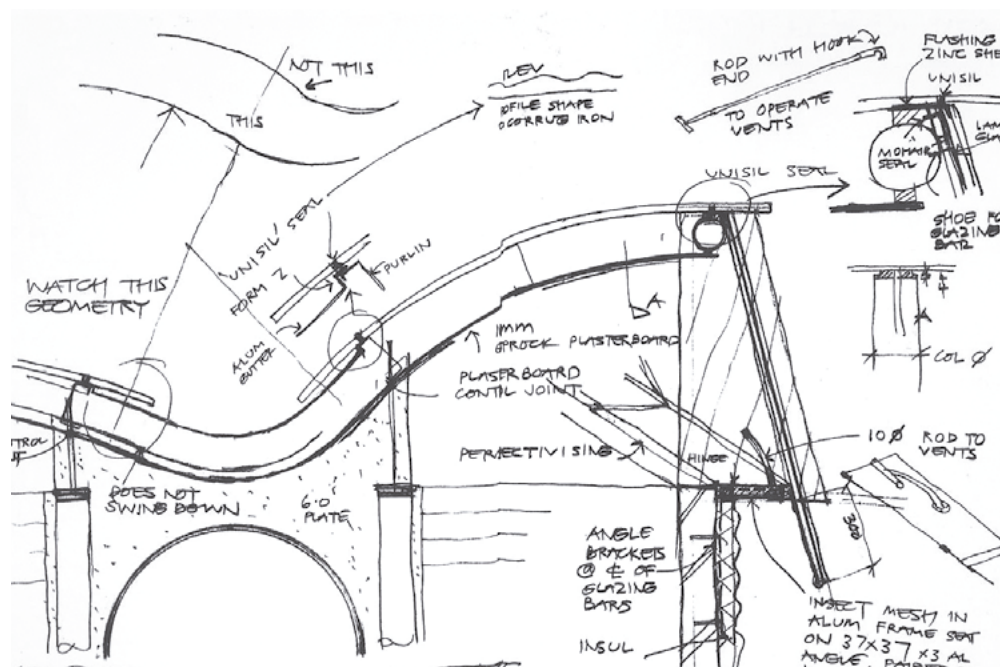
el horizonte y los fenómenos meteorológicos, según los cuales la casa «sintonizaría» su mejor versión.

De allí la idea de abovedar el techo hacia el paisaje, en un intento por capturar el sol, pero también la cúpula celeste (de hecho, en los primeros bocetos el cielorraso se proponía del color del cielo). De alguna manera, las lucarnas que en la Casa Marie Short aparecían con cierta timidez agujereando el techo y atrapando algo del sol del invierno (y hasta de la luna, como bien le hizo notar *a posteriori* la cliente) se expandían ahora hasta tomar la totalidad de la fachada norte, incorporando más superficie al plano vertical y obligando, así, a modificar el perfil de la techumbre. Irrumpía, así, en la concepción estructural del proyecto murcuttiano y con toda la lógica de una interpretación

profunda del paisaje la *asimetría*. La fuerte vocación de apertura hacia el norte y de cerrazón hacia el frío sur no podía seguir cristalizándose en plantas y secciones simétricas. Esto pasaba en todas sus producciones anteriores, desde la Marie Short hasta la Ball-Eastaway: la sección general de la casa no respondía a las condiciones necesariamente desiguales del sitio. La casa en Bingie Point se hace eco de las condiciones extremas de su implantación y se erige en un perfil asimétrico que responde adecuadamente a cada orientación. Murcutt se llevará de allí una lección que no abandonará hasta el último de sus proyectos.

La organización de la planta se desprende con toda lógica de esta concepción fundamental «en corte» de la casa. De hecho, como puede observarse en los bocetos preliminares, la planta había empezado siendo muy diferente, con una

zona de circulación próxima a la fachada principal. Este esquema se volvería a retomar en la Casa Simpson-Lee algunos años más tarde, circunstancia que evidencia la potencia de la concepción «en corte» como para traccionar, de esa forma, una distribución en planta que, evidentemente, ya tenía mucha pregnancia en las ideas del arquitecto. De tal manera que fue el corte, con su techo de fuerte impronta ya definido, el que llevó la planta hacia una organización más particionada de las funciones, tomando como eje la inflexión más baja del cielorraso y colocando allí tanto los accesos como la circulación completa de la casa, ubicando hacia el lado norte los grandes espacios «servidos» y hacia el sur los pequeños espacios «sirvientes». Murcutt se alejaba, así, de otra línea de pensamiento miesiana, en la que todavía persistía la de los servicios como «islas» o «separadores» del espacio principal fluido. Por último, aparece en el centro de la casa una galería que, acorde con los requerimientos del



sitio, está protegida por tres de sus caras y funciona como un recinto más, también definido por la escala de la grilla estructural, y que separa, además, la zona de los anfitriones (izquierda) de la de los invitados (derecha).



El proyecto se despliega, entonces, como un único perfil extruido, recubierto por una piel que en esta casa alcanza un nuevo récord de refinamiento. La gran fachada vidriada ganada hacia el norte es —por primera vez en su obra— protegida por un importante alero que está calculado rigurosamente

para captar el sol del invierno y rechazar el del verano. La misma lógica milimétrica de los *parasoles orientados*, ya probada en la Marie Short (e, incluso, en la pérgola de la miesiana casa para Laurie Short), es llevada aquí a la totalidad del corte de la casa. De hecho, la geometría del cálculo solar hace coincidir el ángulo equinoccial con los parantes diagonales que unen el voladizo con la viga de dinteles: por debajo de esa viga, persianas venecianas ayudan a protegerse del sol; por encima, los paños vidriados están completamente desnudos, ya que el único sol que los alcanza es el de invierno. Ese mismo parante es un hallazgo del orden tecnológico-estético: tomando diagonalmente los esfuerzos tanto de presión como de succión por acción del viento, su delgadez extrema está compensada por el uso de la propia chapa sinusoidal como tercer elemento en la triangulación de fuerzas. El resultado es una síntesis formal-estructural de la gramática constructiva que, a la vez, evoca una economía de medios muy próxima a la de los cuerpos biológicos. Este tipo de detalle se mantendrá en permanente evolución a lo largo de la obra futura y se irá perfeccionando en uno de los más claros ejemplos de una *unidad de sentido proyectual* que trasciende las fronteras de lo que es sustentable, lo que es funcional o lo que es bello.

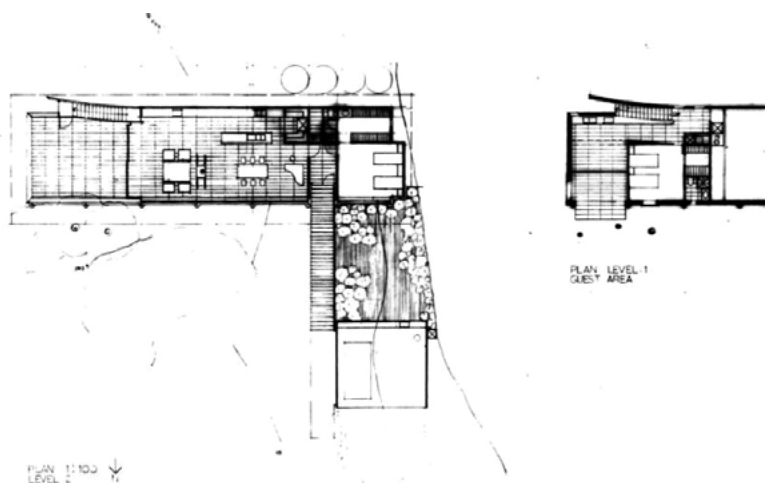
La fachada sur no es completamente ciega, sino que, por el contrario, cobija una de las mayores innovaciones en el léxico murcuttiano: el «ventiluz triangulado». Como respuesta a los fuertes vientos, por un lado, y a la necesidad de captar la esquiva luz del sur en esta implantación, el plano de la ventana se escinde en dos, dando lugar a un paño fijo vidriado inclinado hacia el cielo y una compuerta ciega pequeña

mirando al suelo. Así, la ventilación puede ser controlada en niveles muy sutiles, incluso en condiciones climáticas desfavorables e independientemente de la ganancia lumínica. La apuesta material en un sitio tan desprotegido es por la inercia térmica, razón por la cual la casa no se despega del suelo y se apoya sobre una gruesa platea de concreto. Esta característica, así como la construcción de los tabiques internos en mampostería de ladrillo macizo, favorece la acumulación de calor ganado al intenso clima. Más allá de esta parte «pesada» de la construcción, la estructura se resuelve con perfilería tubular abulonada que, por un lado, posibilita las mayores luces entre soportes y, por el otro, favorece un eventual desmantelamiento y cierto nivel de reutilización. El techo a dos aguas invertidas logra, por último, concentrar la acumulación de agua en un solo canalón que la transporta hasta los extremos donde dos caños de lluvia —tan visibles y festejados, frente a los accesos de la casa, que parecen otra cosa— la depositan bajo tierra para que, finalmente, sea bombeada hasta los tanques de reserva, enterrados colina arriba.

**Casa Simpson-Lee (1988-1993)** *I have always thought that if we get the basics of the building right, everything will flow from that. [Siempre pensé que si entendemos bien lo básico de un edificio correcto, todo fluirá de allí.]*

GLENN MURCUTT (EC, 2012, p. 19)

La Casa Simpson-Lee probablemente sea el epitome de toda la obra de Glenn Murcutt. Señala, junto con la madurez definitiva del autor (52 años al empezar el proyecto), la reunión cumbre de una serie de temas que desde hace años venían apareciendo y que encontraron de pronto un proyecto donde expresarse con soltura, rigor y unidad de sentido. Para llegar aquí, una creciente serie de encargos se había sucedido desde la celebrada Casa Magney. Con la Casa Littlemore, en Sídney, Murcutt había seguido desarrollando la doble cruz asimétrica de espacios servidos y sirvientes. La misma





claridad kahniana de planta y sección había sido estudiada en los proyectos para la comunidad aborigen de un Museo de Historia Local y de un Centro de Rehabilitación de Alcoholismo (no construido), homenajes directos — aunque jamás asumidos— al fabuloso Kimbell Museum, de Louis Kahn. Más tarde, las casas Done y Magney (esta vez, en el contexto urbano de Sídney) explorarían la arquitectura de masa y el patio introvertido, ahora un poco más lejos de Mies y más cerca —según las palabras del propio arquitecto— de Luis Barragán, e, incluso, de la tradición mediterránea que lo había deslumbrado veinticinco años antes. Los nuevos clientes eran una pareja de fanáticos de la arquitectura que contactaron a Murcutt con una carta en la que le decían, entre otras cosas, que buscaban una casa innovadora pero, a la vez, despojada, «with a secular, monastic quality». El idílico proceso de diseño que siguió los implicó en sesiones extenuantes con el arquitecto, en una paciente evolución proyectual que duró más de dos años. El terreno se ubicaba en la zona de los grandes parques nacionales de las Blue Mountains, hacia el oeste de Sídney, sobre la ladera de un cerro repleto de eucaliptos y toda clase de vida silvestre. La altitud del lugar, de unos mil metros sobre el nivel del mar, resultaba determinante, ya que vuelve los inviernos particularmente fríos si se los compara con los de la cercana Sídney. Por otro lado, los veranos son muy calurosos y los incendios son bastante frecuentes en el área. La primera decisión con respecto al sitio fue implantar el edificio bien de espaldas contra la ladera, aprovechando unas grandes rocas para protegerse de los fríos vientos invernales del oeste y, por otro lado, captando las buenas vistas hacia el valle en el este. Esta decisión elemental traería aparejado el desafío del pabellón longitudinal orientado al este, algo completamente nuevo en su historial. La *orientación norte perfecta* era ya parte de la liturgia proyectual murcuttiana y se había probado exitosa en todos los casos, cada vez más refinadamente.

Este dilema proyectual fue tan relevante que, de hecho, los primeros bocetos presentaban una planta absolutamente diferente, con un pabellón enclavado perpendicularmente a la montaña, intentando por todos los medios lograr una franca orientación hacia el norte. Una profunda

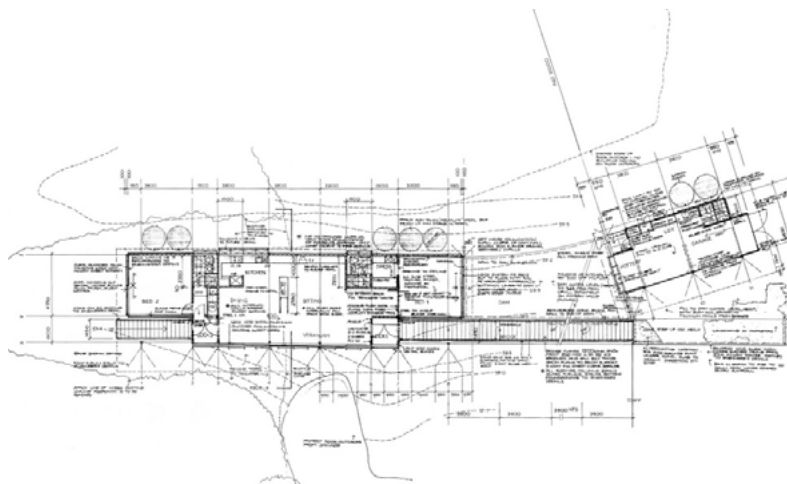
galería se orientaba, sí, hacia el este; el dormitorio principal quedaba casi escondido en la ladera; al dormitorio de invitados se accedía por escalera hacia un nivel inferior; un garaje-estudio aparecía ya en su ubicación definitiva, separado del cuerpo principal por un estanque y un sendero de acceso que los unía. En ese primer boceto Murcutt producía, curiosamente, un tipo de planta que muchos años más tarde iba a rescatar para la Casa Walsh y la extensa serie de proyectos que le son afines. Una organización longitudinal de crujías simples «pinchadas» por el hall de acceso en un punto epicéntrico de la casa. Este boceto sería abandonado en el presente proyecto para ser reemplazado, en lo que constituye ya un auténtico patrón de *reciclaje* de ideas proyectuales, por un planteo que, como ya vimos, había sido pensado en primera instancia para la vieja Casa Magney.

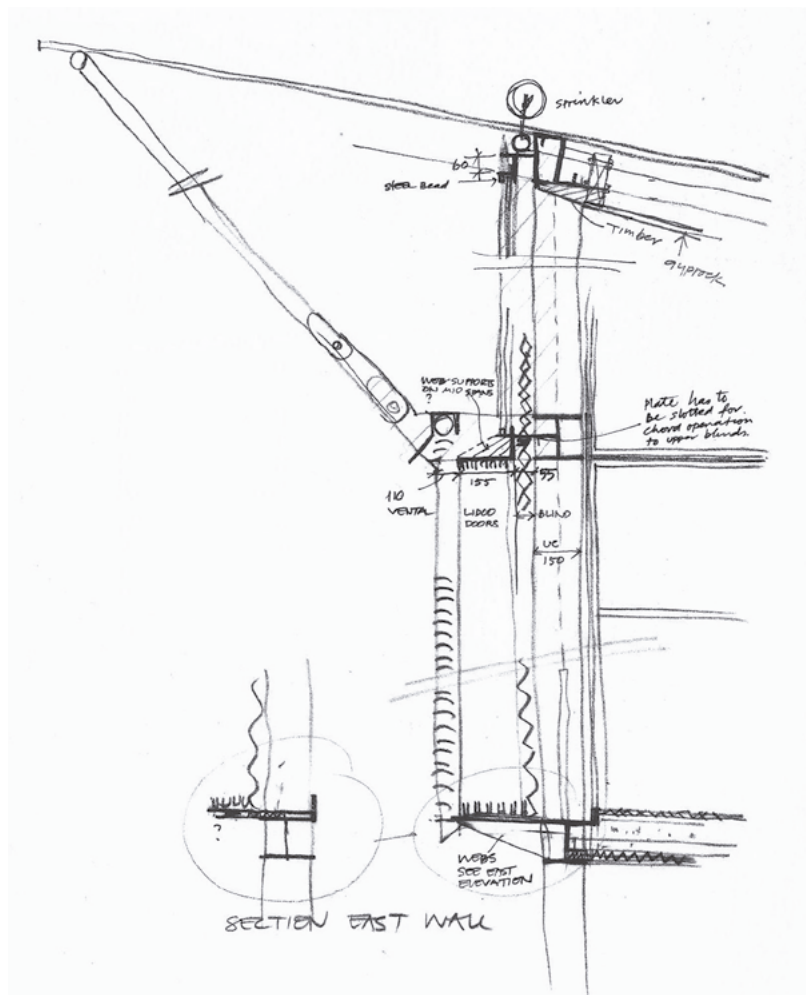
La planta definitiva de la Casa Simpson-Lee, entonces, tiene un eje de circulación próximo a la fachada mejor orientada. El acceso principal coincide con este eje y, a su vez, lo abandona cuando el pabellón más pequeño se aparta para seguir las curvas del terreno. Esto produce una aproximación en escorzo —como querían los griegos— pero también «lateral» y «oblicua», como Murcutt interpretó que accedían los viejos pobladores australianos a las cuevas donde vivían:

I had by this time experienced caves in northern Australia, and seen how Aboriginal people enter them from the sides, rather than from below or on a central axis. I was learning that entry can be more subtle when made obliquely [A esa altura, ya había conocido las cuevas en el norte de Australia y había visto cómo los aborígenes entraban por los lados, más bien que por debajo o sobre un eje central. Estaba aprendiendo que la entrada puede ser más sutil cuando se hace oblicuamente] (ASAP, 2002, p. 125).

La totalidad de la casa puede ser leída, de hecho, como una moderna *cueva* que, si bien constituye un refugio horradando la montaña, examina el paisaje con su lado mayor completamente abierto. Esta condición se acentúa, incluso, con la introducción de una fachada completamente descorrible que —en una cita directa a la Casa Tugendhat de Mies— transforma la zona de estar entera en una inmensa galería.

En definitiva, la casa se abre hacia el valle (que coincide con las brisas de



ILUSTRACIÓN 13:  
Croquis

metálicas. Este fino perfil quedará totalmente expuesto cuando las seis puertas corredizas se acumulen contra los dos laterales, convirtiendo a la casa en un gran recinto aireado que levita sobre la naturaleza. Las lógicas constructivas de «lo pesado» y «lo liviano» se imbrican en una especie de síntesis desconcertante. La edificación es eminentemente una obra seca, sus materiales son el vidrio y los metales, y, sin embargo, abriga en su interior las bondades de la masa pétreo con su inercia térmica, cualidad técnica que Murcutt no quiso abandonar desde su primera utilización en Bingie Point.

La recolección de agua de lluvia aparece en plena vista bajo la forma de siete cisternas de chapa acanalada con la altura completa de la parte trasera de la casa. El estanque al aire libre acumula el excedente de esas cisternas, actuando como depósito para los *sprinklers* que en caso de incendio se activan mediante una bomba a gasoil y rocían de agua fresca la construcción y la vegetación

verano y el sol de la mañana) y se cierra hacia la montaña (que coincide con los fríos vientos del oeste en invierno y el molesto sol de la tarde). Con naturalidad, la sección del proyecto evoluciona en lo que terminará siendo una techumbre de simple pendiente, forma irreductible de responder a cada uno de los problemas del sitio. El *gran alero de geometría solar* deberá, en este caso, lidiar con un sol mucho más rasante —ya que viene del este, en las horas de la mañana—, con lo cual su gran profundidad más que duplica la que presentaba, por ejemplo, el alero de la Casa Magney. Por lo demás, la fachada vidriada que mira hacia el valle es una evolución de las viejas resoluciones solares de aquel proyecto. El tema del parante diagonal triangulando con la propia chapa es llevado ahora hacia el límite de lo real, valiéndose para ello del uso de un tipo de chapa sinusoidal de mayor espesor que la típica (característica imperceptible a los ojos).

No sólo el techo, sino el piso es ahora sometido a las conocidas operaciones de «*feathering*» murcuttiano. La losa, que sirve de gran masa acumuladora de calor para las ganancias solares (en este proyecto se incorpora, además, un sistema de piso radiante eléctrico), es afinada en su borde por la aparición de elementos de cierre realizados en planchas

próxima desde el techo de la construcción. Por otro lado, la idea del estanque reflejando la luz del norte hacia los interiores profundos ya había sido probada con éxito en la casa urbana para los Magney, donde, además, al igual que acá, favorecía la ventilación cruzada fresca en verano. De aquella casa se traería también la idea de trabajar con perfiles tipo H para las columnas, aprovechando sus cavidades para ocultar fijaciones y articulaciones soldadas. La larga reflexión sobre la relación entre materialidad y ambiente, entre forma y clima, iba poco a poco sedimentando la lógica proyectual murcuttiana hacia una nueva y pragmática racionalidad e integrando *in nuce* lo sustentable en el proceso proyectual.

### Referencias bibliográficas

- BECK, H.** y Cooper, J. (2002). Glenn Murcutt: A Singular Architectural Practice. Images Publishing. Sydney.
- CROQUIS, EL (2012).** El Croquis 163-164: Glenn Murcutt Feathers Of Metal. El Croquis. Madrid.
- DICKER, J.,** Gamberg, M. y Snyder, G. (2006). Indigenous Knowledge, Formal Knowledge, and Technology Teaching. University of Wisconsin-Milwaukee.
- DREW, P.** (1994). Leaves of Iron: Glenn Murcutt, Pioneer of an Australian Architectural Form. Angus & Robertson. Sydney.
- DREW, P.** y Murcutt, G. (2001). Touch This Earth Lightly: Glenn Murcutt in his own words. Duffy & Snellgrove. Sydney.
- FRAMPTON, K.** y Murcutt, G. (2007). Glenn Murcutt, Architect. 01 Editions. Sydney.
- FROMNOT, F.** (2003). Glenn Murcutt, Buildings + Projects, 1962-2003. Thames & Hudson. Nueva York.
- MURCUTT, G.** (2018). Glenn Murcutt collection of architectural drawings, sketches, plans and associated documentation. State Library of New South Wales. Sydney.
- UN-HABITAT (1990).** National Design Handbook Prototype on Passive Solar Heating and Natural Cooling of Buildings. United Nations Centre for Human Settlements. Nairobi.