

# EL MUNDO SEGÚN GULLIVER

Roberto Fernández

Arquitecto. profesor de las Universidades de Buenos Aires y Mar de Plata

«*La transgresión desaforada de la medida engendrará, en el impacto suscitador de la posmodernidad que puede atribuírsele al romanticismo y el paradigma sublime, al menos dos efectos político-estéticos (siguiendo el razonamiento de F. Jameson): por una parte, la macromercancía de lo único, como exacerbación diferencial de valor, y por otra, la monstruosidad fantasmática de lo virtual.*»

*Poned la mira en las cosas de arriba, no en las de la tierra*  
San Pablo, *Epístola a los Colosenses*, 3-2

Entre las cartas militantes que el apóstol de los gentiles, intelectual de la nueva religión, a la sazón preso en Roma hacia el primer medio siglo de la era de su jefe y a la espera de su decapitación, le escribe a diversos ciudadanos susceptibles de segregarse de la *pax* del imperium, esta la epístola dirigida a la ciudad frigia de donde derivaría la expresión latina *colossus* –*estatua de magnitud mayor que la natural*, dicen los diccionarios– y de allí, *colosal*: estatura mayor que la natural, monumental, ciclópeo, descomunal. Y así se registran diferentes ejemplos artístico-ideológicos de tal *colosismo*, como las estatuas de Memnón en el templo funerario de Amenofis III en Luxor, los toros alados de Korsabad o, finalmente, la expresión epónima del concepto, el coloso de Rodas, una estatua broncea de Apolo emplazada al ingreso portuario de la isla.

Habría que esperar bastantes siglos –en el tiempo que va de la escala *sobrehumana* de las teocracias a la escala *humana ideal* del Renacimiento– para que el colosismo ingresara a una de las alternativas de la estética *sublime*, aquella del exceso de la *belleza del cíclope*, la seducción suscitada por lo deforme, informe y enorme que forma parte de buena parte de los discursos románticos, como lo despliega para la literatura, el monumental estudio de M. Praz<sup>1</sup>.

La transgresión desaforada de la *medida* engendrará, en el impacto suscitador de la posmodernidad que puede atribuírsele al romanticismo y el *paradigma sublime*, al menos dos efectos político-estéticos (siguiendo el razonamiento de F. Jameson<sup>2</sup>): por una parte, la macromercancía de *lo único*, como exacerbación diferencial de valor y, por otra, la monstruosidad fantasmática de *lo virtual*. Traducido para la arquitectura: el modelo *more is more* del

*high tech* de los *records* y el modelo que O. Calabrese llamaría de la estética *neobarroca* y, con más precisión crítica, Jameson, del fenómeno de *lo sublime histórico*. El aforismo paulino del epígrafe encierra las dos interpretaciones: la fuga incesante de la finitud de la materia y la alusión a lo etéreo, extra-terreno, inmaterial.

Se produjo una deformada aplicación del *nonsense* de Swfit, en su impensada articulación con otro utopista del *near future* (G. Orwell): el gigante Gulliver ya no es una anomalía en el país de los enanos; aquél tomó el poder y el mundo enano se puebla de gigantes reales y virtuales, en la política global del Gran Hermano (Internet, corporaciones, CNN, Disney, etc.).

## La pérdida de sentido de lo cuantitativo y la competencia por el récord

La *pinza* de la globalización (desterritorialización + circulación de información) genera, a la vez, un mundo grande y blando o ilusorio. Lo colosal informático –la Red– es a la vez, informe y fuera de medida, cuanto in-material y de allí la pérdida de medida conlleva a la pérdida de calidad, en tanto consecuencia de un oficio o saber. Vale la pena aquí nuevamente, remitirnos al bello texto de Dal Co<sup>3</sup> acerca de Scarpa, en el que alude a la raíz etimológica de la palabra *medida* (*metiri*, que vendría del sánscrito *matra*, que alude a la vez, a materia y medida) y su articulación, en la noche de los tiempos, con *materia* y *metier* (o *mestiere*: es decir, maestría u oficio): lo que queda a cargo de los que dan medida a la materia y, por ello, disponen de un *metier* o maestría. Sin medida

(colosismo) ni materia, devenimos en el cese o cierre de la categoría del *metier*. El colosismo material (lo material de medida grande o exacerbada, fuera de canon, por ejemplo, Hagia Sophia hacia el siglo VI) todavía, aunque en una dimensión más experimental que repetitiva o de *performance*, requería de magisterio o ejercicio del arte de dar medida (aún desmesurada) a la materia.

La des-mesura contemporánea se abre así, o al ejercicio de un *colosismo virtual* –del cual, su campo innovativo preferente en arquitectura, serán los *temathic parks*, cuya teoría debe atribuírsele a Venturi y su premonición profética a Ray Bradbury<sup>4</sup>, hoy asesor de The Jerde Partnership, la empresa arquitectónica (?) de Las Vegas, autores de la Fairmont street y del delirante megahotel New York-New York– o a la carrera por una superación de alguna cualidad publicitaria de lo material (el edificio *más* alto, inteligente, liviano, gaseoso, parpadeante, etc.). En esta segunda vía, no importa el *factum* constructivo-proyectual, sino la gestualidad del récord aunque todavía no hayan secciones específicas del libro *Guinness* para la arquitectura. Es significativo –y patético– el debate si las Petronas Tower (ese par de capuchones de lapiceros Parker atadas con un clip) es el edificio más alto del mundo, *record* que alcanza sólo si se le computa la altura de las antenas, que algunos analistas de esta competencia consideran ilegítima.

## Diferencia y provocación: el fracaso del titanio

El nombre más evocativo del mundo mitológico de los superhombres es, entre los metales, el muy sonoro *titanio*, evocador de los

portentos de ese nombre y, por eso, material ideal para el colosismo contemporáneo, tan apegado a los datos pero también, a los símbolos. De allí que fuera el *material insignia* —en manos de Gehry, especie de amable alquimista de fin de milenio— para generar *diferencia* (la parte de la carrera de los *records* que alimenta la competencia en liviandad, cubrición, superación de las geometrías clásicas, maleabilidad para ejecutar y materializar la fantaciencia de ordenador, etc.) y *provocación* (en la medida de incentivar lo desafiante del resultado práctico de su uso). Para Gehry es como la arcilla modeladora de su nueva concepción de una ciudad basada en lo de-forme, en la medida que cada uno de sus objetos hipercomplejiza su envolvente con avasallante desdén respecto de la geometría de sus contextos e incluso de la tradición perceptiva de los usuarios. Ello quedaría evidenciado en la trayectoria *titánica* pos-Bilbao, ya que si el taquillero museo podía entenderse como una excepción casi derivada del experimentalismo artistizante de su progenitor, luego, los Guggenheims empezaron a multiplicarse —titano mediante— en gaseosas estructuras en Nueva York o en Río de Janeiro, hasta alcanzar la categoría de megaedificio urbano en el proyecto del *designer* de Santa Mónica en el concurso para el nuevo edificio del *New York Times* en la ciudad homónima, en el que una torre bien manhattaniana en su volumen, explota en los flameos devenidos de la estética diferente y provocativa del prometeico californiano.

Pero, acaso en un ocaso casi wagneriano, el titano empieza a demostrar su cansancio como material estrella, como referencia concreta de

este mundo actual de superhéroes e hiper-*performances*, simplemente ensuciándose, cambiando de color y manifestando su finitud cuasi degradada u obsolescente para seguir batiendo *records* y quizá vuelva pronto a su discreta figuración precedente en la tabla de Mendeleiev, de donde quizá —ahora lo sabemos—, como los genios inmanejables de la caja de Pandora, nunca debía haber salido.

### El objeto-mundo y la caverna de Saramago

El más reputado fabulista contemporáneo —Saramago, que abandonó el relato seco de la premodernidad portuguesa rural, por la confección de una alegorización apocalíptica del mundo posmoderno en la trilogía *Todos los nombres*, *Ensayo sobre la ceguera* y *La caverna*— delinea la ominosa y colosal entidad de un *centro comercial*, imposible de describir (un edificio ya no ciudad, sino *mundo*) ni de distinguir entre lo duro y lo blando (edilicia y cartelería, espacio y productos, etc.) ni de delimitar, ya que *la cosa* crece interminablemente fagocitando ciudad *normal* y campo. Un gran descriptor de paisajes y percepciones, como Saramago, se queda mudo y neutro frente a lo que imagina como ese colosismo virtualizado, en el que casi todos los que ejercen algún trabajo practican controles y vigilancias y sobre lo que sobrevuela, como único motor de funcionalidad y sentido, la compulsión del consumo.

Lo realmente ominoso es que mucho de lo que Saramago no acierta a describir más allá de su intento de alegorizar la in-humanidad posmoderna ya está presente fuera de su ima-

ginación, por ejemplo, en las características del Bonaventura que más arriba trataba Jameson, ya no como ficción sino como crónica.

### **El *savoir-faire* colosal o la revancha de los ingenieros**

Que los arquitectos de *avant-garde* se quedaron sin sustento técnico para el abordaje de las des-mesuras duras o blandas lo testimonia el emerger de una nueva clase de expertos ingenieros que extreman o tensan sus saberes para *transgredir límites* (de altura o luz, de transparencia o peso, etc.): I. Ritchie —que resuelve la luz mas ancha del mundo según el pedido del grupo germano Gerkan para la cubrición de la Feria de Leipzig—, O. Arup —enfascado en resolver una fundación telescópica flotante y un remate de vidrio estructural para el cilindro nouveliano de la *Tour sans fine*— y hasta el remozado F. Otto —que calcula las luces del pabellón japonés de Hannover, ese manojito de tubos y ligaduras exponente de la arquitectura de papel de S. Ban, que pasó de las viviendas de emergencia de Kobe a esta especie de *catedral verde*, megaedificio consumible o reciclable.

A la distancia, podría decirse que a la *One Mile Tower* de Whright le faltó su Ove Arup salvador, ese que ahora sí se ocupa de resolver la torre de la *Tête Defense* citada o que hizo lo que pudo con su coterráneo Utzon para *parar las velas* de la debatida Ópera de Sidney, quizá el primer exponente moderno de esta carrera hacia la solución hipertecnológica de las utopías proyectuales, carrera en la que el dispendio económico de la solución puede pa-

liarse con una suerte de exitoso consumo simbólico.

### **Trans-forma y trans-función**

El sustento conceptual del acceso a una era colosal se puede asociar al estallido del sentido tradicional de dos ideas básicas de la arquitectura, sustentadas desde la era vitrubiana: *forma y función* (¿*firmitas y utilitas*?). Si la posmodernidad cultural se ocupó de desmantelar la noción tradicional de significación (*venustas*), comenzando a demoler el edificio de los acuerdos normativos o canónicos con que la modernidad había podido ir espesando la construcción de las ciudades aun con cambios estilísticos, la globalización financiero-comunicacional arrancada en los 90, afecta o compromete más las ideas de forma y de función.

Una dimensión excepcional del *agigantamiento* que incuba la pérdida de las nociones reguladoras de forma y función (*urbanas*: pero esta calificación no sería sino un espejo del cambio en la producción<sup>5</sup>) podría verificarse en la modernización de China, que en una reseña ya aparecida en *Astrágalo*, me pareció oportuno llamar *futuro imperfecto*<sup>6</sup>.

### **La ciudad blanda: el fin del contextualismo (y de las articulaciones: ¿la pérdida del habla?)**

El impacto de las economías líquidas y de los circuitos de flujo instantáneo del capital, implica *ablandar* las rigideces tradicionales de las estructuras urbanas —las nociones de es-

cala, zona, borde, *townscape*, suburbio, periferia, etc.– y la consagración de la fluidez de la desterritorialidad termina por configurar un concepto de *ciudad blanda*, en la cual las referencias contextualistas pierden sentido organizador y definidor de cualidades de nuevas fábricas. El modelo triunfante es Los Ángeles, como neo-ciudad instantánea (*city of quartz*), la llama en su célebre estudio, Mike Davis<sup>7</sup>), derramada infinitamente en el territorio y proponedora –al decir de McLuhan– de una medida de uso de la ciudad basada ahora en la categoría del *tiempo*, no de la *espacialidad localizada* (...estoy a 10 minutos de allí...). La ciudad blanda (informe, fluyente, táctica) no sólo inspira la decadencia del concepto de *plan* –reemplazada por la captura de una oportunidad mediante una noción táctica de proyecto, sobre todo proyecto *financiero*–, sino también una agudización de la cualidad *virtual* de la urbanidad, una especie de magma lubricado por publicidad y arquitectura escenográfica, de lo cual da suficiente testimonio la utilización del neosuburbio de *Celebration* (apología del orden burgués suburbano) como *location* del ácido film de Sam Mendes, *American Beauty*.

Pero por otra parte, el ablandamiento de la ciudad y su deformidad in-forme disuelta en *células de rendimiento* (ya no la articulación capitalista tradicional de espacios-mercancía entrelazados por ámbitos de vida social y sentido cultural) implicaría otra consecuencia crítica para la arquitectura de la modernidad, a saber, la creciente imposibilidad de mantener la *técnica articuladora*, ese *cosido* de construcciones y ciudad, que permitía el espesa-

miento de su cualidad e, incluso, la manifestación del atributo que Frampton<sup>8</sup> llama *tectónica*, pero que no es la expresión gravitatoria de las cargas sino más bien, el tejido de los bordes de cada pieza arquitectural. Buscando la analogía del lenguaje –en el que la construcción de un sistema lengua/habla depende de la exitosa y económica articulación de materiales sónicos asociados a instancias convencionales de significación–, la pérdida de la capacidad de articulación del posible sistema lengua/habla del proyecto arquitectónico (el habla del proyecto manipula articulaciones suministradas por la lengua de la arquitectura) podría suponer precisamente su anulación como tal, disuelto alternativamente entre el ruido y el silencio.

## Las Vegas como modelo de arte ciclópeo

Una noción de lo urbano-ciclópeo (pero quizá también lo urbano-*quimérico*, en el sentido manierista de la expresión: lo que resulta de la hibridación chocante de animal y humano y que Bernini gustaba de asestarle como epíteto descalificador a Borromini) se verifica en Las Vegas, como ciudad *spectral* derivada de la iconografía lúdico-publicitaria capaz de inspirar a Venturi su teoría de lo populista-vernáculo, como exitosamente opuesto a lo elitista-cosmopolita. Ahora bien, la Las Vegas venturiana –del *main street* y de cierta cultura de popularización de lo culto, esa Roma mejor que la original, etc.– parece ser ya un referente ampliamente superado en una ampliación e intensificación de los cándidos atributos que a la distancia, podríamos tildar de pre-electrónicos

(publicidad fija, a lo sumo, arquitectura de neones). Es en este sentido de superación tecnológico-informática del modelo original –eso que logra el mundo ilusorio desencadenado por los proyectos de Jerde–, que Las Vegas adviene a verdadera meca del *fanta-colosismo*, esa dimensión ciclópea de lo blando, visual, superficial, parpadeante.

### **Londres o la capital del kapital (simbólico)**

La clásica moderación urbana de Londres, según la cual siempre la ciudad debía condicionar la arquitectura (y que de tal forma vetó la erección de una última torre de Mies en plena *city*, según la gestión del financiero P. Palumbo, que luego acogió una de las peores obras de Stirling), empezó a resquebrajarse en la era Thatcher, con el temprano Lloyd's, Charing Cross, el desarrollo de Canary Wharf o la arrogante Millenium Dome, de un tamaño tan inútil y grandilocuente que nunca pudo ser adecuadamente llenada pese a los esfuerzos de las señoras Hadid y Jirinova.

En estos días, a la continuada tradición de los elegantes reciclajes (como la sobria restauración de la vieja usina que acometió Herzog&DuMeuron para ampliar la Tate Gallery) se le opone el brote de objetos desmesurados, como los que pueblan la extensión de la línea de metro Jubilee en los muelles devenidos en nueva *city* financiera o en los artefactos de flagrante ruptura de la estructura del *townscape*, como el *pepinillo* (o cigarro) de Foster, su sede para el gobierno municipal o los proyectos de los grupos *trans-high-tech Future Systems* o *M3*.

### **NY: el NYT de Piano versus los NYT de Gehry, Foster, etc.**

Que hay una arquitectura determinada por acuerdos constitutivos de ciudad resulta una constante histórica de la modernidad larga, léase aquella arquitectura deducida de las London Acts londinenses de 1660 –un modes-tísimo acuerdo de fachada continua, alturas uniformes y ciertas reglas mínimas para la horadación de los frentes urbanos de cada parcela– o lo que C. Rowe acertó en llamar la *Chicago frame*<sup>9</sup>. El reciente concurso del diario *New York Times* (como había ocurrido tres cuartos de siglo antes con el *Chicago Tribune*) desliza cuestiones acerca del cese del modelo de las *frames* y su contextualismo asociado. La desmesura podrá emerger como desborde de aquella configuración de orden, geometría virtual y moral, y límites de forma a la multiplicación del valor. Si bien el primer premio atribuido al genovés Piano parece constituir el último acto del sistema de las *frames* (una especie de reelaboración *final* de las propuestas tipo torre y basamento, emblematicables en el Lever House de Bunschaft –S.O.M., ahora con los bordes difuminados y una piel mucho más sofisticada, otros proyectos de ese concurso anticipan la clase de desmesura colosista planteada en la competencia sígnica desafortada: los *jardines colgantes* de Foster– que por fuera del matiz ecologista, engendra un poliedro *indisciplinado* desbordado de vegetación, que en medio de Manhattan cobra el sentido de un gesto provocativo –o el tembloroso o flameante prisma de Gehry, que, cual una mutación transgénica, ha erguido en el aire, la geometría *blanda* de los Guggenheims.

## ¿El Rockefeller Center fue un fracaso o una anticipación?

En uno de los ensayos<sup>10</sup> de la antología de trabajos agrupada bajo el título *El giro cultural*, su autor, F. Jameson, trae a colación la discusión de otro *leit motiv* del colosismo urbano-arquitectónico de la modernidad: el Rockefeller Center, de Nueva York. Este edificio resultó del uso de un arriendo de tierra por veintiún años conferido por la Universidad de Columbia a John D. Rockefeller jr., uno de sus mecenas. Demasiado lejos de Times Square y de Grand Central, el edificio resultó ex-céntrico, en su limitación de accesibilidad masiva y así, por ejemplo, durante los años 30, su ocupación osciló entre el 30 y el 60%. Culpable del acelerado fracaso de la fortuna familiar, cuenta Jameson –parafraseando el texto de R. Fitch, *The assassination of New York*–, indujo al lanzamiento político de Nelson Rockefeller, con la finalidad incierta de incidir en las políticas de la ciudad a fin de lograr mejorar la rentabilidad del elefante blanco: *es una propuesta imponente y prometeica* –refiere Jameson, al proyecto político de Nelson–: *cambiar*

*el mundo entero para dar cabida al yo. Y Fitch agrega: ¿cómo podía esa familia [cuyas realizaciones cívicas y culturales ya se enumeraron], estar totalmente obsesionada con un esfuerzo tan mezquino como alejar a los vendedores de salchichas mas allá de la calle 42?* La selección de referencias que luego anuda Jameson sobre el RC (Tafari, Gideon, Koolhaas, todos conscientes de la envergadura de la propuesta, según diferentes pero complementarias valorizaciones: la utopía moderna, la consagración de la experiencia espacio-temporal o la flexibilidad, rayana en la impunidad, que permite la grilla básica de Manhattan) abre la idea del *salto hacia* adelante del pragmatismo de Hood (a saber: la solución *la ciudad dentro de la ciudad*, o sea, *resolver la congestión creando más congestión e interiorizarla dentro del mismo complejo edilicio*). Salto adelante que también estaría presente en la otra paradoja expuesta en el análisis jamesoniano, a saber, el valor futuro impredecible de la renta hipotética del suelo, eso que explica en definitiva, por que los Rockefeller lograron vender su edificio a un *trust* japonés en 1988, si siempre había sido un fracaso.

37

---

### NOTAS

<sup>1</sup> M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Editorial El Acantilado, Barcelona, 1999. En realidad, el tema de Praz es presentar la estética romántica como un sistema tendiente a la ruptura de lo canónico, alrededor de instancias, figuras o motivos como el *cuerpo* (muerto, podrido, enfermo, etc.) o la *mujer* (fatal, lasciva, depravada, etc.). Alrededor de figuras centrales –como Sade o Baudelaire– Praz establece el puente que une la *sublimidad* del XVIII con la *protomodernidad* del exceso romántico del XIX.

<sup>2</sup> F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992. El análisis de Jameson acerca de las obras de Portman (especialmente el Hotel Bonaventura, en Los Ángeles, pp. 88-97) apunta una serie de rasgos sobre aspectos novedosos de la posmodernidad en su confluencia con lo colosal (del *espacio trocado en mercado*): *el Bonaventura encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura (y añadamos que a este nuevo espacio total corresponden nuevas prácticas colectivas, un nuevo modo de congregarse y moverse los individuos, algo así como la práctica de una hipermultitud nueva e históricamente original)*.

<sup>3</sup> F. Dal Co, *El oficio del arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración*, ensayo en *Revista de Occidente*, 42, Madrid, 1984, pp. 57-94. Dal Co desarrolla esta idea para arribar a la confluencia (también de raíz etimológica) entre *orden* y *ornamento*, para arribar a su descripción del corazón del *metier* u *oficio*, como aquel que otorga orden (medida) a la materia, a través del sistema del ornamento. Un punto por desarrollar en esta cuestión sería comprobar cómo la recaída posmoderna en lo colosal podría articularse con la decadencia del oficio y la degradación del sistema del ornamento.

<sup>4</sup> Ray Bradbury, uno de los grandes creadores de *science fiction*, tiene un libro de ensayos llamado *Fuëiserá. Respuestas obvias a futuros imposibles*. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1994. El curioso título es una flexión castellana discutible de su nombre inglés: *Yestermorrow*, editado en 1991. Este libro, dedicado a Walt Disney y con un posfacio de Jon Jerde (que lo tiene como asesor de su empresa de diseño activa en Las Vegas y Los Ángeles –donde desplegaron el concepto de *micropólis*–), resulta ser, para el escritor, la comprobación entusiástica que sus premoniciones fantásticas se van cumpliendo. No deja de ser un síntoma de época el que haya podido pasar de ser un utopista literario a un asesor de los *realizadores* de lo virtual (Disney, Jerde, etc.).

<sup>5</sup> Esta hipótesis turbadora y sugerente –los defectos posmodernos de la urbanidad y la calidad social de la vida urbana como replicación de las transformaciones del mundo de la producción y el trabajo que solemos llamar globalización– está esbozada en el artículo de R. Sennet, *La nueva sociedad urbana, Le Monde Diplomatique*, 20, Edición del cono sur, Buenos Aires, Febrero 2001, pp. 34-5: *la oficina del trabajo flexibilizado –dice Sennet– no debe ser un lugar donde arraigarse... el caracter neutro de los nuevos edificios resulta también de su valor de cambio como unidades de inversión. A lo que agrega: la fidelidad y el vínculo con lugares específicos se diluyen bajo el efecto de ese nuevo sistema [la economía global]. Las ciudades dejan de proponer lo desconocido, lo inseperado, lo estimulante. De la misma manera, lo ya integrado en la historia compartida o en memoria colectiva desaparece ante la neutralidad de estos espacios públicos. El consumo estandarizado ataca las referencias locales del mismo modo que el nuevo lugar de trabajo mina la memoria interiorizada, compartida por los trabajadores.*

<sup>6</sup> R. Fernández, *El futuro imperfecto. China urbana y el fracaso de su occidentalización*, reseña de la revista 2G 10, *Instant China. Notas sobre una transformación urbana* (Editorial G. Gili, Barcelona, 1999), *Astrágalo* 13, Madrid, 1999, pp. 123-8.

<sup>7</sup> M. Davis, *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*, Editorial Verso, Londres, 1992.

<sup>8</sup> K. Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Editorial Akal, Madrid, 1999. Como su subtítulo parece indicarlo, el libro no extiende el concepto de *articulación* [de las partes arquitectónicas] a su supuesto compromiso histórico –en la modernidad occidental, ámbito del libro, pero también en culturas exo-occidentales– en cuanto a organizar y tejer la urdimbre de la ciudad (para usar verbos y sustantivos caros a Frampton), lo que admite su propio autor al dejar establecido un campo *externo* a lo tectónico pero que convergería al problema de la articulación urbano-arquitectónica: *...podemos reivindicar que la forma tipo –ese «qué» normativo que aporta el mundo vivo– es tanto una condición previa del edificio como una habilidad técnica, aunque tenga que amoldarse a cualquier clase de inflexión. De hecho, podemos reivindicar que lo construido llega a existir invariablemente a partir de la interacción constante de tres vectores convergentes, topos, typos y tectónica. Si la tectónica no favorece necesariamente a ningún estilo en particular, en conjunción con el lugar y la tipología sirve para contrarrestar la presente tendencia de la arquitectura a legitimarse a partir de otro discurso* (p. 13).

<sup>9</sup> C. Rowe, *Chicago frame*, artículo en la revista *Architectural Design* 7/6, Londres, 1970, pp. 641-7. Allí se lee lo siguiente: *Aparentemente la neutral grilla de espacio encerrada por las estructuras-esqueleto, nos suministra algo particularmente consistente y convincente, y –por esta razón– la trama ha estipulado relaciones, definido una disciplina y generado forma. La trama ha sido la catalizadora de una arquitectura, pero debe advertirse que ella misma advino arquitectura, que la arquitectura contemporánea (del tiempo de redacción de este escrito de CR: 1956) es casi inconcebible en su ausencia.* Más abajo dice: *no hay que tener miedo en afirmar que la trama posee un valor equivalente al que la columna tuvo para la arquitectura clásica y del Renacimiento. Como la columna, la trama establece respecto del edificio, una ratio común a la cual todas las partes se refieren y, como el módulo abovedado de la catedral gótica, prescribe un sistema al cual todas las partes se subordinan.*

<sup>10</sup> F. Jameson, *El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra*, ensayo incluido en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1999, pp. 213-248.