



Arte & Identidade

VINTE E UM POR VINTE E UM

Revista da Escola Superior Artística do Porto | nº 02 | 2006

Arquitectura
Artes plásticas
Cinema
Dança
Música
Teatro



Arte & Identidade

VINTE E UM POR VINTE E UM

Revista da Escola Superior Artística do Porto

Número dois: **Arte & Identidade**

Directora-comissária

Maria Helena Mala

Edição gráfica

Alice Cardoso

Edição

ESAP | 2006

Propriedade

CESAP

ISBN: **1646-4915**

Depósito Legal: **244627/06**

Impressão

Multitema

Periodicidade

Semestral

Largo de S. Domingos, 80

4050-545 Porto

Telefone +351 223 392 130

Fax +351 223 392 139

grei@esap.pt

www.esap.pt

Vinte e Um por Vinte e Um é uma revista semestral da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), que visa constituir-se num espaço simbólico do entrecruzamento das artes, neste início do século vinte e um.

A ESAP ao desenvolver, nestes últimos vinte e cinco anos de vida, as áreas de formação da Arquitectura, da Animação Sócio-Cultural, da Arte e Comunicação, das Artes Plásticas, do Cine - Vídeo, da Fotografia e do Teatro, num projecto de ensino universitário, tem inscrita na sua matriz este espírito do entrecruzamento das artes, que a revista quer consubstanciar.

Vinte e Um por Vinte e Um tem em cada número um director-comissário que a constrói e recria, num sentido de abertura e pluralidade deste projecto na abordagem do fenómeno artístico contemporâneo.



esap
escola superior
artística do porto



cesap
cooperativa
de ensino superior
artístico do porto

Apoios:



UNIVERSIDADE
DE VIGO
Departamento de Escultura



IHA - Estudos de Arte Contemporânea



INSTITUTO PORTUGUÊS DA JUVENTUDE



DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA
Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

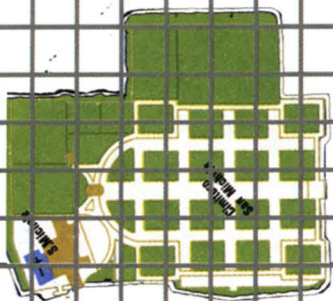


MINISTÉRIO DA CULTURA



MINISTÉRIO DA CULTURA
Divisão Regional da Cultura do Norte

O Bloco de Casas Económicas na Rua Duque de Saldanha: Um Bairro à Procura de Identidade	Alexandra Trevisan	7
Teatro em Portugal: o Desafio da Periferia	Ana Pais	18
Cinema: Identidades	Carlos Melo Ferreira	28
Le Corbusier e a Identidade do Lugar. Reflexões sobre o projecto do Hospital de Veneza em relação ao <i>poema do ângulo recto</i>	Daniel Villalobos	34
Regionalismo <i>versus</i> Internacionalismo: Uma reformulação da sua relação	Fátima Sales	46
As lágrimas amargas de um País cinzento	Fernando Peixoto	54
A Propósito de "Identidade" e Cinema Documental em Espanha	Ignácio Oliva	64
Construir a Identidade no Tempo	Javier Tudela	69
A individualidade de Lisboa e o tipo de casa portuguesa em Júlio de Castilho	Joana Cunha Leal	73
O "Local" Como Estratégia de Projecto. O bairro Tuscolano de Adalberto Libera	Juan Carlos Arnuncio	86
Gure Artea ou como explicar a nossa arte a Margit Rowell	Juan Carlos Román	92
Dança: corpo número e corpo pós-pátria	Né Barros	104
Identidade(s) da Música Tunisina	Margarida Machado	112
Notas sobre a construção de uma Identidade possível: O Manuelino	Maria Helena Maia	118
Nacional, Regional, Pessoal. Identidade na Arquitectura Húngara Contemporânea	Mariann Simon	129
Arquitectura e Identidade	Pedro Vieira de Almeida	138



Daniel Villalobos Alonso



LE CORBUSIER E A IDENTIDADE DO LUGAR

Reflexões sobre o projecto do
Hospital de Veneza em relação
ao poema do ângulo recto



L'univers de nos yeux repose
sur un plateau bordé d'horizon
La face tournée vers le ciel
Considérons l'espace inconcevable
jusqu'ici in saisi.
Reposer s'étendre dormir
-mourir¹

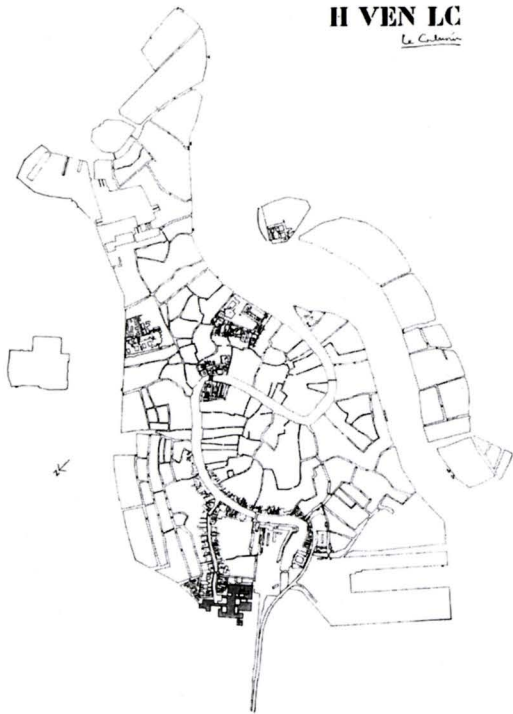
Poema, pertencente à única obra poética conhecida de le Corbusier. Como no resto deste trabalho publicado em 1955, *O Poema do Ângulo Recto*, é acompanhado de um desenho: trata-se de um apontamento mais do que rápido, instantâneo. Nele se representa o perfil de uma cidade, Veneza.



II VEN LC

Le Corbusier

3

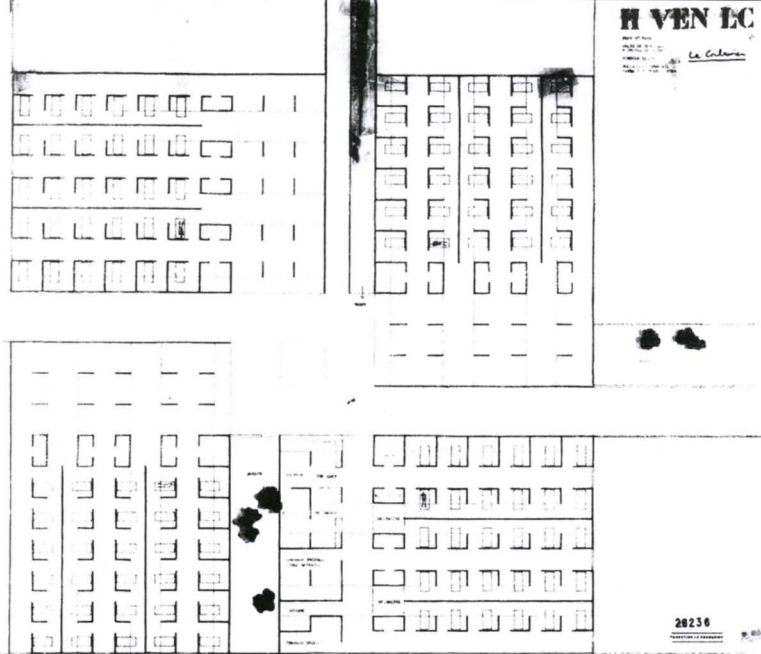


2



A imagem apanhada pelo seu olhar sempre analítico descreve graficamente a linha natural do mar na ilha de San Giorgio, que se enquadra com um traço descontínuo horizontal, e contrasta com o perfil da arquitectura que assinala, timidamente, a direcção vertical (fig. 1). As silhuetas da fachada Paladiana de San Giorgio Maggiore, o campanário e torres à sua esquerda e, do lado contrário, o contorno da cúpula da igreja de Le Zitelle na ilha próxima da Giudecca, afirmam este contraste de linhas: vertical contra horizontal, direcção natural em contraponto aos traços verticais da arquitectura que determinam o signo desta contraposição, o ângulo recto. (fig. 2) Por outro lado, o desenho recorda-nos a pintura setecentista, sobre este mesmo tema, realizada por Francesco Guardi e conservada na Academia de Veneza.

Veneza assinala a etapa final da obra de Le Corbusier. O seu projecto do Novo hospital de Veneza (1964), ainda que não construído, permanece, e não de forma secundária, na memória da sua obra². Na altura, o projecto foi objecto de crítica por parte dos seus detractores pela sua "insensibilidade" ante o contexto urbano em que se desenvolveu, a sua suposta indiferença pela identidade da cidade de Veneza³. Crítica que foi severa sobre a sua aparente despreocupação face a uma adequação ao lugar, ainda que não tivesse sido tão mordaz como a feita por aqueles mesmos motivos em relação ao seu plano urbano para Paris em qualquer das suas cinco versões que foram desde 1922 a 1946.



4

Analisemos este projecto de Le Corbusier que, singularmente, foi um dos últimos da sua prolífica obra antes da sua morte em 1965. A sua traça é completamente ortogonal, e em planta contrasta de maneira em absoluto contraditória com o traçado medieval da trama da cidade. Esta oposição da traça foi suficientemente estudada por Le Corbusier em, pelo menos, três planos. Neles se reflecte conjuntamente a cidade e a sua proposta de hospital. Nestes planos desenha-se no seu conjunto edificio e cidade (fig. 3), como se se tratasse da visão, a partir de um avião, da cidade uma vez construído o projecto. Na sua localização, o edificio está a cavalo entre a cidade e o mar, junto à estação de Santa Lucía e ao lado do canal Cannaregio

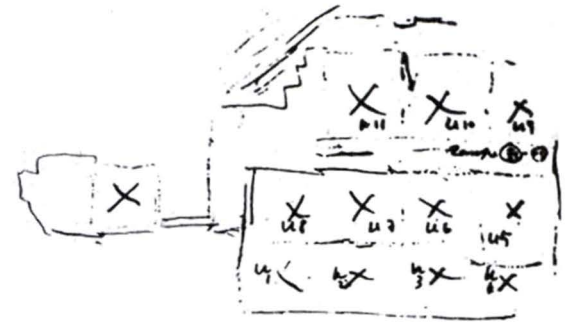
A geometria da sua planta baseia-se na possibilidade de crescimento ilimitado, dependendo das necessidades da povoação. O seu contorno, ortogonal, desenvolve as possibilidades que lhe oferece uma geometria totalmente rigorosa que se manifesta na sua maior clareza no nível 3

correspondente à planta dos convalescentes, ali se compreendendo claramente a sua geometria: surge de um módulo quadrado repetido segundo as necessidades, em cujo centro existe um espaço de distribuição de onde saem quatro corredores situados radialmente em seu redor, estes continuam-se com os correspondentes invertidos simetricamente dos quatro quadrados contíguos, (fig. 4 e 5), enlaçando-se toda a planta mediante este percurso. A cruz central de cada um dos quadrados completa-se com bandas de espaços hospitalares comuns, ficando livres os quatro quadrados das esquinas, destinados às galerias dos quartos dos convalescentes, apenas iluminadas zenitalmente para isolar a nível visual o doente do exterior e assim garantir o seu repouso. Virá a empregar este esquema de cruz em x,

em dois projectos posteriores, tendo com ele solucionado o esquema geral das suas plantas: o Palácio de congressos para Strasburgo (1964) e o Museu do século XX em Nanterre (1965).

No caso do Novo hospital de Veneza, os módulos vão-se adossando entre si, enquanto simultaneamente se eliminam de forma irregular distintas áreas das galerias de quartos dos convalescentes, dando lugar a um traçado geral esburacado, poroso, sob o qual surge independente o limite com o meio em que se situam: a borda entre água e terra. No entanto, estes vazios dos elementos da trama em nenhum caso incluem os corredores que vinculam a trama de quadrados, metamorfoseando-se de corredores em pontes. A partir da sua origem regular, cria-se assim um passeio aberto entre as diferentes áreas enlaçadas mediante estas "pontes". A condição coincide com o carácter singular da cidade, e descobre a própria lei do seu urbanismo. Le Corbusier escreveu a este respeito: "Por caminhos muito diferentes, encontramos a grande lei do urbanismo que luz tão adoravelmente em Veneza"¹.

Dois dados mais vão dar-nos a personalidade deste projecto face à identidade do lugar. Em primeiro lugar,



vendo os esboços de onde brota a ideia, comprovamos como o centro de cada um dos quadrados está assinalado mediante um ângulo recto: uma série de cruzamentos atam a geometria do lugar e enquadram a trama central pela qual escorrem os percursos arquitectónicos (fig. 6). A



rede é percorrida pelos seus centros e não na sua periferia; nada tem que ver com a geometria de percursos mediante a qual se gerou a cidade dos canais. Neste outro tecido medieval, os passeios humanos formam ruas e as vias de água conformam, nos seus meandros, os bairros. Cidade duplamente percorrida, por caminhos independentes mas entrelaçados entre si. Le Corbusier devia admirar muito este duplo sistema de percursos nos quais se vê Veneza como lugar de encontros entre a água, a terra. E a obra do homem no limite de ambos.

A geometria do meandro aparece como resposta natural à fluidez da água face à resistência da terra⁵. Sobre a *lei do meandro* que se percebe a partir do ar, escreveu Le Corbusier na sua obra poética, "os vermes / e as serpentes os vermes vindos / da potencial carne putrefacta. / Os arroios os riachos e / os rios fazem outro tanto. / Desde o avião vêem-se a formigar /.../ A lei do meandro / actua no pensamento e / a empresa dos homens fomenta ali / avatares renascidos..."⁶ (fig. 7). Porque desprezou esta geometria "livre", geológica e topograficamente funcional, para resolver a traça geral do seu hospital? As perguntas que nos fazemos são da seguinte índole: de que lugar procede esta trama tão sumamente regular? onde está a origem da sua dimensão?, e como se escolheu essa orientação?

Pressentimos que para responder a estas perguntas devemos observar a cidade atentamente, com o seu próprio olhar, e o único ponto de vista a partir do qual se poderá entender a aparente contradição de geometrias é a partir do ar, por meio da visão tida através das vigias de um avião. Le Corbusier sentiu paixão pelos aviões por diversos motivos. Logo em Outubro de 1920, no número 1 do *Esprit Nouveau*, revista fundada com Ozenfant para



9



difundir os ideais do Purismo, manifesta a sua sedução pelo avião como símbolo de modernidade. Este trabalho, "Olhos que não vêem...", publicado posteriormente em 1923 em *Para uma arquitectura*⁷, mostra o que os aviões representavam de máquina perfeita de voar, traduzindo a sua velocidade como oferta de modernidade. Paixão que desembocou em 1935 na publicação de um livro monográfico sobre este tema, no qual mostra a sua fascinação pelos aviões, *Aircraft*⁸, onde se louvava a capacidade de mudar o ponto de vista que até então o homem tinha tido do mundo e da arquitectura. A partir do avião o homem "vê em substância o que antes a sua mente só podia conceber subjectivamente"⁹. Assim, esta visão a partir do ar converte a cobertura do edifício na quinta fachada perceptível através das vigias de um avião. Para poder ter esta experiência visual, já que segundo Le Corbusier "a contemplação da terra desde o alto conduz à meditação"¹⁰, temos recriado o voo de um avião sobre a



10



11



12

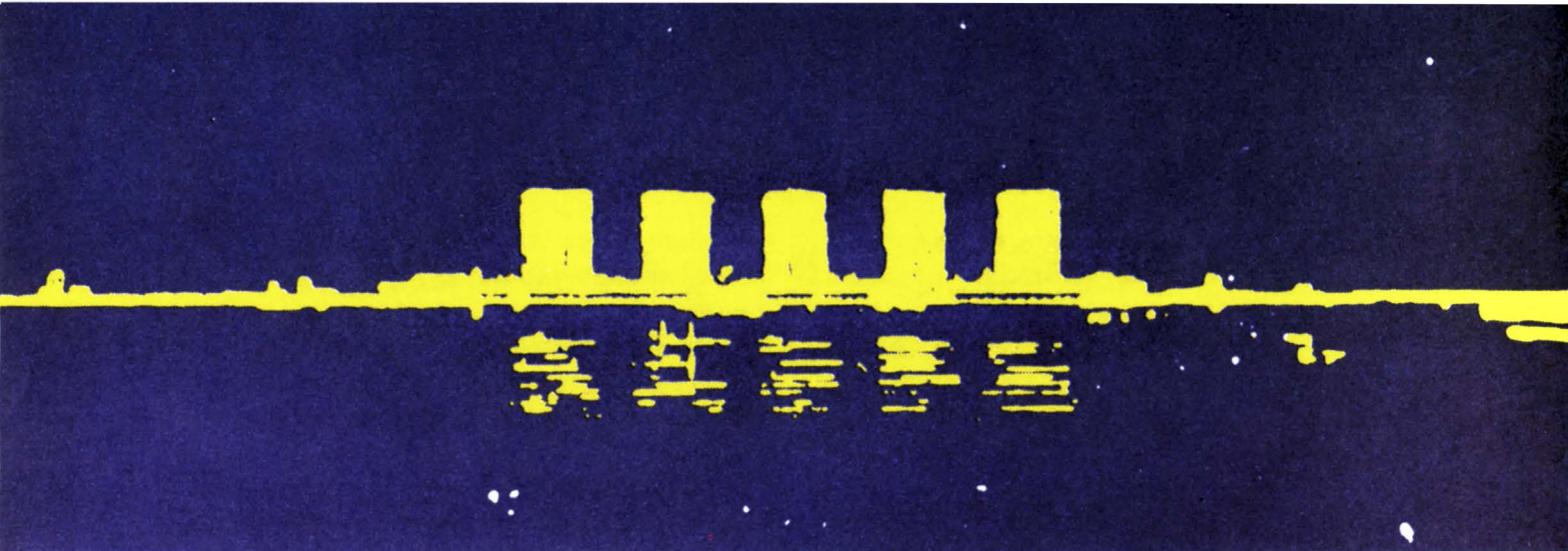
cidade de Veneza, contemplando o que conseqüentemente se vê. A viagem virtual realizamo-la por meio das imagens digitais de satélite, através do programa "Google earth"¹¹ (fig. 8). Deste modo encontramos as respostas procuradas.

Só existe em Veneza uma trama geométrica semelhante à aplicada por Le Corbusier, a que empregou no cemitério de Sam Michele o arquitecto veneziano Giannantonio Selva, num projecto que não viu concluído em vida¹². A malha geométrica é a continuação da que o arquitecto neoclássico utilizou no seu traçado para o cemitério. Surpreendentemente, ambas coincidem perfeitamente em escala e direcção (fig. 9); e se continuarmos a retícula que enlaça os centros dos sectores do cemitério obtemos a rede de percursos do hospital de Le Corbusier. A desconcertante contradição entre a geometria empregue no Hospital e o tecido urbano gótico da cidade de Veneza, responde a uma subtil ironia neste

projecto realizado uns anos antes da sua morte: a geometria está identificada com a do cemitério neoclássico ubicado exclusivamente na denominada ilha dos mortos. Parece que a sua morte próxima está presente num dos seus últimos projectos, como está no poema de Veneza: "Descansar estender-se dormir / -morrer". A linha dominante destas frases é estendida, horizontal.

Em segundo lugar, na linha desta ultima ideia, para trazer clareza ao debate e poder compreender mais profundamente a atitude de Le Corbusier frente à identidade da cidade de Veneza, devemos analisar o projecto não a partir da sua traça, unicamente visível em planos ou desse hipotético meio de transporte aéreo, mas da sua imagem. Assim, levamos o debate à silhueta como única figura realmente perceptível aos nossos olhos a partir da terra ou, neste caso, principalmente a partir da água.

Chegados a esta ideia, é oportuno recordar a



discussão que estabeleceu o arquitecto nacionalizado francês com os académicos parisienses, acerca do seu plano "Voisin" para Paris. A sua tentativa frustrada de criar uma cidade de negócios no próprio coração da cidade chocou frontalmente com o que os seus prebostes chamavam o espírito de Paris. A discussão não se estabeleceu em relação à planta, mas sim em torno do seu perfil, sobre o qual os académicos acreditavam que Le Corbusier impunha uma nova silhueta. A resposta do arquitecto foi gráfica, mediante seis desenhos em sequência temporal de vinhetas; neles vão surgindo sucessivamente à volta da cidade medieval originada na ilha, a colonata do Louvre, o Panteon de Soufflot, o Sacré-

Coeur, a Torre Eiffel ... etc. Le Corbusier escreve sobre eles: "Isto é Paris". Culmina no último desenho incluindo o perfil da sua cidade de negócios no seu afã de "*continuar!*", (fig. 10) contra a vontade crítica e irreflexiva do academismo que responde em grito: Não!¹³

A recordação da discussão mostra-nos um segundo ponto de vista diferente: o da silhueta da cidade e sua memória. No caso do projecto do hospital para Veneza, e ao rever e analisar os planos do projecto a partir do contorno, de novo surge a identidade com o cemitério veneziano de Giannantonio Selva: qualquer dos seus alçados ou secções define-se predominantemente mediante uma linha horizontal, tal como acontece com o perfil do

cemitério (fig. 11 e 12). Nestas imagens, que mostram a realidade visível do projecto ao nível da água, unicamente aparece esta linha. De novo a imagem entra em contradição com a oferecida pela cidade. O seu próprio desenho do perfil de San Giorgio, ou qualquer que recordemos dos que fizeram Francesco Guardi ou Canaletto, levam o signo da cidade natal de ambos, o signo do ângulo recto, com que assinalar a contraposição entre este lugar e a sua arquitectura, entre o meio e a intervenção do homem, entre a linha horizontal e a vertical. E a arquitectura sobre a terra, fundindo-se com a água através do seu reflexo nela.

Do mesmo modo que nos questionávamos anteriormente, surgem agora novas perguntas: é realmente esta contraposição de direcções a identidade de Veneza? e qual é a razão deste carácter horizontal do Hospital semelhante ao do Cemitério? Desta vez a resposta que entrevemos para ambas as perguntas é mais subtil do que a anterior.

A identidade de Veneza é, indiscutivelmente, o meio onde se levanta a cidade: ao fundo do Adriático, dentro de

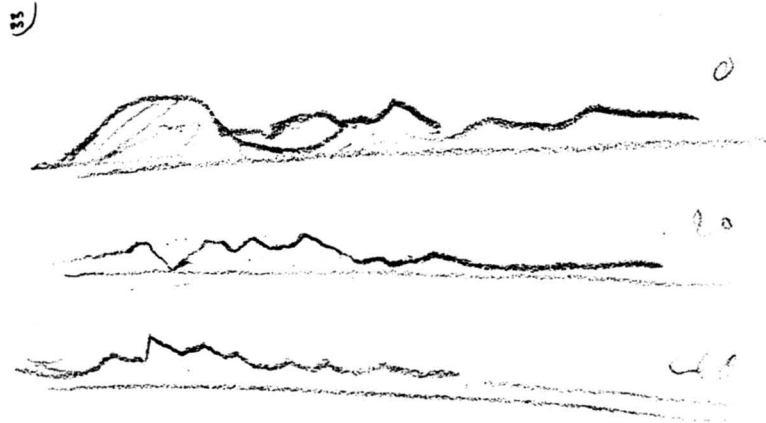
uma lagoa e sobre um arquipélago de ilhas separadas por mais de cem canais, e cozidas por centenas de pontes. A sua identidade é a água! E a água representa para Le Corbusier, depois do sol, o segundo meio a que dedica a primeira parte do seu poema do ângulo recto nas suas partes A2 e A4. Este meio não se conecta com a tradição dos quatro elementos¹⁴, mas antes, e em primeiro lugar, é colocada em relação com o nível, a aparição da linha horizontal resultante do equilíbrio do fluido. No parte A2 do Poema, poetiza-se com esta ideia: "O nível fixou-se lá onde / se detém a descida das águas / o mar/ o mar de gotitas / e mãe de vapores. E / a horizontal limita / a capacidade líquida." É a partir desta linha horizontal dominante que surgem as ténues verticais da arquitectura do homem, linhas que são absorvidas pelo traço firme horizontal do nível do mar. Assim permanece na memória visual do lugar, deste modo se vê aparecer o Cemitério projectado por Giannantonio Selva na ilha dos mortos, e dessa maneira se lêem as imagens do Hospital de Le Corbusier. Não é um ângulo recto onde a cruz marca o contraste e o equilíbrio com a sua outra direcção antagonista; neste caso não existe o contrapeso entre



ambas as linhas, horizontal e vertical, aqui domina a natureza aquática e horizontal no limite do encontro entre a água e a terra.

A identidade de Veneza partindo do olhar de Le Corbusier, está na memória gráfica do horizonte aquoso, onde se assinala timidamente a arquitectura. Como o são as suas imagens da urbanização de Argel de 1930, ou a visão a partir do rio da Prata da linha do mar em Buenos Aires, a partir de onde emerge o perfil nocturno dos seus projectados arranha-céus, fundindo-se no seu reflexo na água, (fig. 13) e nas imagens estendidas da urbanização do Rio de Janeiro sugeridas nos seus desenhos de 1929, entre outros exemplos. Inclusive, assim são as impressões que translada para os seus carnets no seu encontro com a imagem de Manhattan da sua viagem a Nova York no ano de 1936, descritas em *quando as catedrais eram brancas*¹⁵. Linhas verticais sujeitas e ordenadas segundo a horizontal dominante, onde a memória da sua silhueta intensifica essa direcção juntamente com a frase "até à vista, Nova York". (fig. 14)

Um último aspecto que vamos tratar vai mais além da própria identidade de um lugar, neste caso o da cidade de



Veneza, e a sua resposta arquitectónica, o Hospital projectado por Le Corbusier; é a memória de que essa identidade se tem, não a sua própria identidade, mas a recordação que a nossa memória retém dela. Um as ideias plasmadas em Maio de 1958, no *carnet* de viagem M53 a la Tourette¹⁶, (uma vez que já tinha concluído a obra do Mosteiro), aproximam-nos da sua reflexão sobre a transformação na recordação das coisas, acontecimentos, ideias... etc. Fá-lo, como no caso da discussão sobre o plano "Voisin" de Paris de maneira gráfica, através de três desenhos de perfis de montanhas seriados temporalmente com vinte anos de diferença entre si, sendo que estes não correspondem a lugares diferentes, porque o que neles se representa é a transformação ao longo do tempo da memória que temos de um mesmo lugar (fig. 15). A ideia deste processo de modificação do aspecto que inicialmente temos das coisas, representa-a mediante a transformação do perfil que identifica um lugar, acompanhado com as seguintes frases escritas à sua esquerda em correspondência com a sequência dos três desenhos:

"No primeiro ano // o aspecto inicial das coisas

O universo dos nossos olhos repousa
sobre uma planície bordeada de
horizonte
O rosto voltado ao céu
Consideremos o espaço inconcebível
Até agora incompreendido.
Descansar estender-se dormir
-morrer

(acontecimentos, homens, ideias... etc).

Vinte anos depois: suavizou-se a silhueta, a força da curva... etc: as colinas debilitaram-se // o cume dos montes perfila-se melhor.

40 anos mais tarde // o abaixamento (do perfil) ganhou, a partir de então a silhueta dos montes é nítida // : percebem-se as mais altas acima, a imagem mais clara do homem"

Segundo estas reflexões de Le Corbusier, o perfil de um lugar montanhoso, inicialmente é detalhado em profundidade e formas. Quando passam vinte anos, a nossa memória dele suaviza-se, perdendo profundidade e detalhe para, outros vinte anos depois, se converter numa imagem mais linear, mais clara. A memória da identidade do lugar essencializou-se, dominada pela linha horizontal.

Depois desta última reflexão estamos em condições de compreender com mais amplitude a complexa postura de Le Corbusier quanto à relação do projecto para o Novo hospital de Veneza com a identidade da cidade que, como temos demonstrado, nada tem de independente ou insensível em relação à identidade do lugar. A palavra que poderíamos aplicar para qualificar a sua atitude é a de "harmonia" com a memória essencial da cidade. Assim, e como temos visto, em planta continua a trama do cemitério na ilha dos mortos. Uma trama e geometria que servirá para que em 1978, Peter Eisenman desenvolva também na cidade de Veneza o projecto Cannaregio, assinalando um itinerário de continuidade dessa memória do lugar. O alçado, sintetiza a imagem de uma cidade que posa, permeável, sobre a linha horizontal que determina o nível da água, mesclando-se no seu reflexo com ele. Deste modo regressamos à primeira das imagens que acompanham este texto: o desenho da cidade de Veneza junto ao seu poema:

Notas

¹ O universo dos nossos olhos repousa / sobre uma planície bordeada de horizonte / O rosto voltado ao céu / Consideremos o espaço inconcebível / até agora incompreendido. / Descansar estender-se dormir / - morrer / ... Le Corbusier.: *Le Poème de l'Angle Droit*. (Ed. Facsímil tamanho reduzido) Ed. Exposiciones. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006 (1955) Apartado A.3 Milieu (Medio) p. 29.

² Entre 1978 y 1979, Peter Eisenman desenvolve na cidade de Veneza o projecto de Cannaregio, junto ao canal que dá nome ao projecto, baseando-se na trama que projectou Le Corbusier quinze anos antes para o seu Hospital. Neste projecto, Eisenman acumula a memória não construída ao modo de Arqueologia fictícia, que lhe oferece Le Corbusier, para sobre ela desenvolver a sua obra. Sobre deste tema ver: Peter Eisenman: *Ciudades de Arqueología Ficticia*. e Bédard, Jean-François.: *"Ciudades de Arqueología Ficticia"*. Ed. Moptma. Madrid, 1995. pp. 18 a 21.

³ William J. R. Curtis.: *Le Corbusier: ideas y formas* Ed. H. Blume. Madrid, 1987(1986).pp. 214 e ss.

⁴ Willy Boesiger.: *Le Corbusier*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988 (1972). pp. 164.

⁵ Sobre este conceito da *lei do meandro* no pensamento de Le Corbusier, ver: Juan Calatrava.: "Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poème habitable, una casa poética", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del Ángulo Recto*. Ed. Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. pp. 31 e ss.

⁶ Le Corbusier.: *Le Poème de l'angle droit*. Op cit. A. 4 milieu pp. 35 e ss.

⁷ Le Corbusier.: *Hacia una arquitectura*. Ed. Poseidón. 1978 (1923). "Ojos que no ven... Il Los aviones". pp.81 a 100.

⁸ Le Corbusier.: *Aircraft*.Ed. Abada. Madrid, 2003 (1935)

⁹ Le Corbusier.: *Aircraft*. Op. cit. p. 96.

¹⁰ Le Corbusier.: *Aircraft*. Op. cit. p.113.

¹¹ <http://earth.google.com>

¹² O cemitério veneziano, foi criado mediante um decreto napoleónico de 1807 usando para isso uma das ilhas próximas a Veneza, então chamada Cavana de Muran. Posteriormente, este nome é trocado pelo de San Michele, tomado da igreja do séc. XV preexistente, que se converte mediante esta intervenção em igreja funerária. A obra é encomendada ao arquitecto de origem veneziana Giannantonio Selva, autor que deixou testemunho do seu estilo neoclássico na fachada do teatro de Felice e na Igreja do Nome de Jesus em Veneza. Quanto à execução da obra do cemitério, devido a problemas económicos, sofreu grandes interrupções e não foi concluída até 1870, cinquenta e um anos após a morte do arquitecto.

¹³ Esta discussão foi explicada por Le Corbusier numa das dez conferências que pronunciou em Buenos Aires, neste caso nos "Amigos das Artes" em 18 de Outubro de 1929, com o título *El plan "Voisin" de París*. Ver: *Le Corbusier. Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1978 (1930), segunda reimpressão de 1960. pp. 193 e ss.

¹⁴ Ver: Juan Calatrava.:Op. cit.p.29.

¹⁵ Le Corbusier.: *cuando las catedrales eran blancas* Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1979 (1948).

¹⁶ Le Corbusier.: *Carnets*. 4 1957-1964. Ed. Herscher/Dessain et Toira. Fundación Le Corbusier. París, 1982. M.53, láminas 133 e 134. pp. 32 e 33.

Créditos das Imagens

Fig. 01. Le Corbusier.: *Le poème de l'Angle Droit*. Ed. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. p. 29.

Fig. 02. AA.VV.: Le Corbusier y la síntesis de las artes: *El poema del ángulo recto*. Ed. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. Documentação gráfica. sn.

Fig. 03. W. Boesiger, (Editor): *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35 Oeuvre complète 1957-1965*. Ed. Editions d'Architecture Zurich 1985 (1965). p.142.

Fig. 04. H. Allen Brooks, (Editor general): *The le Corbusier Archive. Le Corbusier Buildings and Projects, 1964-1965*. Ed. Garland Publishing, New York and London,1984. p.39.

Fig. 05. W. Boesiger, (Editor): *Le Corbusier...* op cit. p. 148.

Fig. 06. Amedeo Pettrilli.: *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia*. Ed. Marsilio. Venezia, 1999. p.43.

Fig. 07. Le Corbusier.: *Le poème de l'Angle Droit*. Ed. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. p. 37.

Fig. 08. Imagen digital de satélite, programa "Google earth". 2006.

Fig. 09. Daniel Villalobos sobre o Plano de localização e planta (figs. 3 y 5) e trama geométrica do Hospital e do Cemitério de San Michele.

Fig. 10. Le Corbusier: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1978. p. 201.

Fig. 11. W. Boesiger, (Editor): *Le Corbusier...* op cit. p. 146.

Fig. 12. http://www.dirkpaessler.com/gallery/v/panoramas/Europe/San+Michele+_Graveyard+Island+of+Venice+_seen+from+Fondamente+Nuove+_11+imagenes_.jpg.html

Fig. 13. Le Corbusier: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1978. Portada.

Fig. 14. Le Corbusier.: *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1979 (1963). p. 291.

Fig. 15. Le Corbusier.: *Carnet*. 4. 1957-1964. Ed Herscher/Dessain et Toira, Fundación Le Corbusier. París, 1982. Imagem 134.

Daniel Villalobos é arquitecto e docente da Universidade de Valladolid.

[Tradução de Maria Helena Maia]



LE CORBUSIER Y LA IDENTIDAD DEL LUGAR.

(Texto en español)

Reflexiones sobre el proyecto del Hospital de Venecia en relación al poema del ángulo recto.

Daniel Villalobos Alonso, 2006

L'univers de nos yeux repose
sur un plateau bordé d'horizon
La face tournée vers le ciel
Considérons l'espace inconcevable
jusqu'ici in saisi.
Reposer s'étendre dormir
-mourir¹

Le Corbusier : *Le Poème de l'angle droit.*

Junto a este poema perteneciente a su única obra poética conocida, como en el resto de este trabajo publicado en 1955, *El poema del ángulo recto*, se acompaña un dibujo: es un apunte más que rápido, instantáneo. En él se representa el perfil de una ciudad, Venecia.

La imagen atrapada por su mirada siempre analítica (**fig. 01**) describe gráficamente la línea natural del mar en la isla de San Giorgio, que se marca con un trazo discontinuo horizontal, y contrasta con el perfil de la arquitectura que señala, tímidamente, la dirección vertical. Las siluetas de la fachada Palladiana de San Giorgio Maggiore, el campanile y torres a su izquierda y, al lado contrario, el contorno de la cúpula de la iglesia de Le Zitelle en la cercana isla de la Giudecca, afirman este contraste de líneas: vertical contra horizontal, dirección natural frente a los rasgos verticales de la arquitectura que determinan el signo de esta contraposición, el ángulo recto. (**fig. 02**) Por otra parte, el dibujo nos recuerda la pintura dieciochesca, sobre este mismo tema, realizada por Francesco Guardi y conservada en la Academia de Venecia.

Venecia señala la etapa final de la obra de Le Corbusier². Su proyecto del Nuevo hospital de Venecia (1964), aunque no construido, permanece, y no

¹ El universo de nuestros ojos reposa / sobre un llano bordeado de horizonte / El rostro vuelto al cielo / Consideremos el espacio inconcebible / hasta ahora incomprendido. / Descansar extenderse dormir / -morir / Le Corbusier.: *Le Poème de l'angle droit.* (Ed. Facsímil tamaño reducido) Ed. Exposiciones. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006 (1955). Apartado A.3 Millieu (Medio) pp. 29.

² Sobre esta obra véase el trabajo monográfico: Amedeo Petrilli.: *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia.* Ed. Marsilio. Venezia, 1999.

de forma secundaria, en la memoria de su obra³. Entonces, el proyecto fue objeto de crítica por parte de sus detractores sobre su “insensibilidad” ante el contexto urbano donde se desarrolló y su supuesta indiferencia hacia la identidad de la ciudad de Venecia⁴. Crítica que fue severa sobre su aparente despreocupación hacia la concordia con el lugar, aunque no tan mordaz como la recibida por ese mismo motivo en relación a su plan urbano para París, en cualquiera de sus cinco versiones que fueron desde 1922 a 1946.

Analicemos este proyecto de Le Corbusier que, singularmente, fue uno de los últimos de su prolífica obra antes de su muerte en 1965. Su traza es completamente ortogonal, y en planta contrasta de manera totalmente contradictoria con el trazado medieval de la trama de la ciudad. Esta oposición de la traza fue suficientemente estudiada por Le Corbusier en, al menos, tres planos. En ellos se refleja conjuntamente la ciudad y su propuesta de hospital. En estos planos se dibuja en su conjunto, edificio y ciudad (**fig. 03**), como si se tratara de la visión desde un avión de la ciudad una vez construido el proyecto. En su situación, el edificio está a caballo entre la ciudad y el mar, junto a la estación de Santa Lucía y al lado del canal de Cannaregio.

La geometría de su planta se basa en la posibilidad de crecimiento ilimitado, dependiendo de las necesidades de la población. Su contorno, ortogonal, desarrolla las posibilidades que le ofrece una geometría totalmente rigurosa que se manifiesta en su mayor claridad en el nivel 3 correspondiente a la planta de los convalecientes, allí se comprende claramente su geometría que surge de un módulo cuadrado repetido según las necesidades, en cuyo centro existe un espacio de distribución desde donde salen cuatro pasillos situados en molinete a su alrededor, éstos se continúan con los correspondientes invertidos simétricamente de los cuatro cuadrados colindantes, (**figs. 04 y 05**), enlazándose toda la planta mediante este recorrido. La cruz central de cada uno de los cuadrados se completa con bandas de espacios comunes hospitalarios, quedando libres los cuatro cuadrados de las esquinas, destinados a las galerías de las habitaciones de los convalecientes, únicamente iluminadas cenitalmente para aislar visualmente al enfermo del exterior y así garantizar su reposo. Este esquema de cruz en molinete lo empleará en dos proyectos posteriores mediante el cual solucionó el esquema general de sus plantas: el Palacio de congresos para Strasburgo (1964) y el Museo del siglo XX en Nanterre (1965).

En el caso del Nuevo hospital de Venecia, el módulo se va adosando entre sí, y a su vez se eliminan de forma irregular distintas áreas de las

³ Entre 1978 y 1979, Peter Eisenman desarrolla en la ciudad de Venecia el proyecto de Cannaregio, junto al canal que da nombre al proyecto, basándose en la trama que proyectó Le Corbusier quince años antes para su Hospital. En este proyecto, Eisenman acumula la memoria no construida a modo de Arqueología ficticia que le ofrece Le Corbusier, sobre la que desarrollar su obra. Acerca de este tema ver: Peter Eisenman.: *Ciudades de Arqueología Ficticia*. Y Bédard, Jean-François.: “Ciudades de Arqueología Ficticia “. Ed. Moptma. Madrid, 1995. pp. 18 a 21.

⁴ William J. R. Curtis.: *Le Corbusier: ideas y formas*. Ed. H. Blume. Madrid, 1987(1986).pp. 214 y ss.

galerías de habitaciones de los convalecientes, dando lugar a una traza general ahuecada, porosa, bajo la cual surge independiente el límite entre el medio donde se sitúan: el borde entre el agua y la tierra. Sin embargo, estos vaciados de los elementos de la trama en ningún caso incluyen los corredores que vinculan la trama de cuadrados, metamorfoseándose de pasillos a puentes. A partir de su origen regular, se crea así un paseo abierto entre las distintas áreas enlazadas mediante estos “puentes”. La condición coincide con el carácter singular de la ciudad, y descubre la propia ley de su urbanismo. Le Corbusier escribió a este respecto: “Por caminos muy diferentes, hemos encontrado la gran ley del urbanismo que luce tan adorablemente en Venecia”⁵.

Dos datos más nos van a ofrecer la personalidad de este proyecto frente a la identidad del lugar. En primer lugar, viendo los croquis de donde brota la idea, comprobamos cómo el centro de cada uno de estos cuadrados está señalado mediante un ángulo recto: una serie de cruces atan la geometría al lugar y marcan la trama central por la que discurren los recorridos arquitectónicos. (fig. 06) La red está recorrida por sus centros y no en su periferia, nada tiene que ver con la geometría, asimismo de recorridos, mediante la que se generó la ciudad de los canales. En este otro tejido medieval, los paseos humanos forman calles y las vías de agua conforman, en sus meandros, los barrios. Ciudad doblemente recorrida, ambos caminos independientes pero entrelazados entre sí. Mucho debió admirar este doble sistema de recorridos Le Corbusier en el que se ve a Venecia como lugar de encuentros entre el agua, la tierra y la obra del hombre en el límite de ambos.

La geometría del meandro aparece como respuesta natural a la fluidez del agua frente a la resistencia de la tierra⁶. Sobre la *ley del meandro* que se percibe desde el aire, escribió Le Corbusier en su obra poética, “los gusanos / y las serpientes los gusanos venidos / del potencial de las carroñas. / Los arroyos los riachuelos y / los ríos hacen otro tanto. / Desde el avión se les ve hormiguar /... / La ley del meandro / actúa en el pensamiento y / la empresa de los hombres fomenta allí / avatares renacientes...”⁷, (fig. 07). ¿porqué desestimó esta geometría “libre”, geológica y topográficamente funcional, para resolver la traza general de su hospital? Las preguntas que nos hacemos son de la siguiente índole: ¿de qué lugar procede esta trama tan sumamente regular?, ¿dónde está el origen de su dimensión?, y ¿cómo se eligió esa orientación?

Presentimos que para responder a estas preguntas debemos observar la ciudad atentamente, con su misma mirada, y el único punto de vista desde donde entender la aparente contradicción de geometrías es desde el aire, por medio de la visión a través de las ventanillas de un avión. Le Corbusier sintió pasión por los aviones por diversos motivos. Ya en octubre de 1920, en el

⁵ Willy Boesiger.: Le Corbusier. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988 (1972). pp. 164.

⁶ Sobre este concepto de la *ley del meandro* en el pensamiento de Le Corbusier, ver: Juan Calatrava.: “Le Corbusier y *Le Poème de l’Angle Droit: Un poème habitable, una casa poética*”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del Ángulo Recto*. Ed. Consorcio del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006. pp. 31 y ss.

⁷ Le Corbusier.: *Le Poème de l’angle droit*. Op cit. A. 4 milieu pp. 35 y ss.

número 1 del *Esprit Nouveau*, revista fundada junto a Ozenfant para difundir los ideales del Purismo, manifiesta su seducción por el avión como símbolo de modernidad. Este trabajo, “Ojos que no ven...”, publicado posteriormente en 1923 en *Hacia una arquitectura*⁸, muestra lo que los aviones representaban de máquina perfecta de volar, traduciendo su velocidad como oferta de modernidad. Pasión que desembocó en 1935 en la publicación de un libro monográfico sobre ese tema, en el que muestra su fascinación hacia los aviones, *Aircraft*⁹, donde se alaba la capacidad de cambiar el punto de vista que hasta entonces tuvo el hombre del mundo y de la arquitectura. Desde el avión el hombre “ve en sustancia lo que antes su mente sólo podía concebir subjetivamente”¹⁰. Así, esta visión desde el aire convierte la cubierta del edificio en la quinta fachada perceptible a través de las ventanillas de un avión. Para poder tener esta experiencia visual, ya que según Le Corbusier “la contemplación de la tierra desde lo alto conduce a la meditación”¹¹, hemos recreando el vuelo de un avión sobre la ciudad de Venecia, contemplando lo que consecuentemente se ve. El viaje virtual lo hemos realizado por medio de las imágenes digitales de satélite, mediante el programa “Google earth”,¹² (fig. 08) De este modo encontramos las respuestas buscadas.

Únicamente existe en Venecia una trama geométrica semejante a la aplicada por Le Corbusier, la misma que empleó el arquitecto veneciano Giannantonio Selva para el cementerio de San Michele, proyecto que no vio concluido en vida¹³. La malla geométrica es continuación de la que el arquitecto neoclásico utilizó en su trazado para el cementerio. Sorprendentemente, ambas coinciden a la perfección en escala y dirección; (fig. 09) y si continuamos la retícula que enlaza los centros de los sectores del cementerio obtenemos la red de recorridos del hospital de Le Corbusier. La desconcertante contradicción de la geometría empleada en el Hospital y el tejido urbano gótico de la ciudad de Venecia, responde a una sutil ironía en este proyecto realizado un años antes de su muerte: la geometría está identificada con la de su cementerio neoclásico ubicado exclusivamente en la denominada isla de los muertos. Parece que su cercana muerte está presente en uno de sus últimos proyectos, como lo está en el poema de Venecia: “Descansar extenderse dormir / -morir”. La línea dominante en estas frases es extendida, horizontal.

⁸ Le Corbusier.: *Hacia una arquitectura*. Ed. Poseidón. 1978 (1923). “Ojos que no ven... II Los aviones”. pp.81 a 100.

⁹ Le Corbusier.: *Aircraft*.Ed. Abada. Madrid, 2003 (1935)

¹⁰ Le Corbusier.: *Aircraft*. *Op. cit.* p.96.

¹¹ Le Corbusier.: *Aircraft*. *Op. cit.* p.113.

¹² <http://earth.google.com>

¹³ El cementerio veneciano, y de sus islas cercanas, se crea mediante un decreto napoleónico de 1807 usando para ello una de las islas cercanas a Venecia, entonces llamada Cavana de Muran. Este nombre posteriormente es cambiado por el de San Michele, tomado de la iglesia del siglo XV preexistente, que se convierte mediante esta intervención en iglesia funeraria. La obra se encarga al arquitecto de origen veneciano Giannantonio Selva, autor que dejó constancia de su estilo neoclásico en la fachada del teatro de la Felice y en la iglesia del Nombre de Jesús en Venecia. En relación a la ejecución de la obra del cementerio, debido a problemas económicos, sufrió grandes interrupciones y no fue concluida hasta 1870, cincuenta y un años después de la muerte del arquitecto.

En segundo lugar, al hilo de esta última idea, para aportar claridad al debate y poder comprender más profundamente su actitud frente a la identidad de la ciudad de Venecia, debemos analizar el proyecto no desde su traza, únicamente visible en planos o desde ese hipotético medio de transporte aéreo, sino en su imagen. Así llevamos el debate a la silueta como única figura realmente perceptible a nuestros ojos desde la tierra o en este caso principalmente desde el agua.

Es oportuno, llegados a esta idea, recordar la discusión que estableció el arquitecto nacionalizado francés acerca de su plan "Voisin" para París, con los académicos parisinos. Su intento frustrado de crear una ciudad de negocios en el mismo corazón de la ciudad chocó frontalmente con lo que sus prebostes llamaban el espíritu de París. La discusión no se estableció en su planta, sino en torno a su perfil, sobre el cuál los académicos creían que Le Corbusier imponía una nueva silueta. La respuesta del arquitecto fue gráfica, mediante seis dibujos en secuencia temporal de viñetas; en ellos van surgiendo sucesivamente alrededor de la ciudad medieval originada en la isla, la columnata del Louvre, el Panteón de Soufflot, "Sacré-Coeur", la Torre Eiffel ... etc. Le Corbusier escribe sobre ellos: "Esto es París". Culmina en un último dibujo incluyendo el perfil de su ciudad de los negocios en su afán de "¡continuar!", (fig. 10) contra la voluntad crítica e irreflexiva del academicismo que responde en grito: ¡No! ¹⁴

El recuerdo de la discusión nos muestra un segundo punto de vista diferente: el de la silueta de la ciudad y su memoria. En el caso del proyecto de hospital para Venecia, y al revisar y analizar los planos del proyecto desde el contorno, de nuevo surge la identidad con el cementerio veneciano de Giannantonio Selva: cualquiera de sus alzados o secciones se define predominantemente mediante una línea horizontal sobre la que surgen las copas de los árboles, al igual que el perfil del cementerio (figs. 11 y 12). En estas imágenes que muestran la realidad visible del proyecto a ras de agua, únicamente aparece esta línea. De nuevo la imagen se contradice con la ofrecida por la ciudad. Su propio dibujo del perfil de San Giorgio, o cualquiera que recordemos de los que hicieran Francesco Guardi o el Canaletto, llevan el signo de la ciudad natal de ambos, el signo del ángulo recto, con que señalar la contraposición entre este lugar y su arquitectura, entre el medio y la intervención del hombre, entre la línea horizontal y la vertical. Y la arquitectura sobre la tierra, fundiéndose con el agua mediante su reflejo en él.

Del mismo modo que nos preguntábamos anteriormente, surgen las nuevas cuestiones: ¿es realmente esta contraposición de direcciones la identidad de Venecia?, y ¿cuál es la razón de este carácter horizontal del Hospital al igual que el del Cementerio?. Esta vez, la respuesta que entrevemos para ambas preguntas es más sutil que la anterior.

¹⁴ Esta discusión la explicó Le Corbusier en una de las diez conferencias que pronunció en Buenos Aires, en este caso en los "Amigos de las Artes" el 18 de octubre de 1929, bajo el título *El plan "Voisin" de París*. Ver: Le Corbusier. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1978 (1930), según reimpresión de 1960. pp. 193 y ss.

La identidad de Venecia es, indiscutiblemente, el medio donde se levanta la ciudad: al fondo del Adriático, dentro de una laguna y sobre un archipiélago de islas separadas por más de cien canales, y cosidas por cientos de puentes. ¡Su identidad es el agua! Y el agua representa para Le Corbusier, después del sol, el segundo medio al que dedica su primera parte de poema del ángulo recto en sus apartados A2 y A4. Este medio no le conecta con la tradición de los cuatro elementos¹⁵, sino que, y en primer lugar, es puesto en relación con el nivel, la aparición de la línea horizontal resultado del equilibrio del fluido. En el apartado A.2 del Poema, se poetiza con esta idea: “El nivel se ha fijado allá donde / se detiene el descenso de las aguas / el mar / la mar hija de gotitas / y madre de vapores. Y / la horizontal limita / la capacidad líquida.” Desde esta línea horizontal dominante es a partir de donde surgen las tenues verticales de la arquitectura del hombre, líneas que son adsorbidas por el rasgo firme horizontal del nivel del mar. Así permanece en la memoria visual del lugar, de este modo se ve aparecer el Cementerio en la isla de los muertos proyectada por Giannantonio Selva, y de esa manera se leen las imágenes del Hospital de Le Corbusier. No es un ángulo recto, donde la cruz marca el contraste y el equilibrio entre su otra dirección antagonista; en este caso no existe el contrapeso entre ambas líneas, horizontal y vertical, aquí domina la naturaleza acuática y horizontal en el límite del encuentro entre el agua y la tierra.

La identidad de Venecia desde la mirada de Le Corbusier está en el recuerdo gráfico del horizonte acuoso donde se señala tímidamente la arquitectura. Como lo son sus imágenes de la urbanización de Argel de 1930, o la visión desde el río de la Plata de la línea del mar en Buenos Aires, desde donde emerge el perfil nocturno de sus proyectados rascacielos, fundiéndose en su reflejo con el agua, (fig. 13) y en las imágenes tendidas de la urbanización de Río de Janeiro sugeridas en sus dibujos de 1929, entre otros ejemplos. Incluso así son las impresiones que traslada a sus *carneys* en su encuentro con la imagen de Manhattan de su viaje a Nueva York en el año 1936, descritas en *cuando la catedrales eran blancas*¹⁶. Líneas verticales supeditadas y ordenadas según la horizontal dominante, donde el recuerdo de su silueta intensifica esa dirección junto a la frase “hasta la vista, Nueva York”. (fig. 14)

Un último aspecto que vamos a tratar va más allá de la propia identidad de un lugar, en este caso el de la ciudad de Venecia y su respuesta arquitectónica: el Hospital proyectado por Le Corbusier es el recuerdo que de esa identidad se tiene, no su identidad misma, sino la memoria que nuestra memoria retiene de ella. Unas ideas plasmadas en mayo de 1958, en el *carnet* de viaje M53 a la Tourette¹⁷, (una vez concluida la obra del Monasterio), nos acercan a su reflexión sobre la transformación en el recuerdo de las cosas, acontecimientos, ideas... etc; lo hace, como en el caso de la discusión sobre el plan “Voisin” de París de manera gráfica, mediante tres dibujos de perfiles de

¹⁵ Ver: Juan Calatrava.:Op. cit.p.29.

¹⁶ Le Corbusier.: *cuando las catedrales eran blancas*. Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1979 (1948).

¹⁷ Le Corbusier.: *Carnets. 4 1957-64*. Ed. Herscher/Dessain et Toira. Fundación Le Corbusier. París, 1982. M.53, láminas 133 y 134. pp. 32 y 33.

montañas seriados temporalmente en veinte años de diferencia entre sí, éstos no corresponden a distintos lugares, sino que en ellos se representa la transformación en el tiempo del recuerdo que tenemos de un mismo lugar. (fig. 15) La idea sobre este proceso de modificación del aspecto que inicialmente tenemos de las cosas la representa mediante la transformación del perfil que identifica un lugar, se acompaña con las siguientes frases escritas a su izquierda en correspondencia con la secuencia de los tres dibujos:

“En el primer año // el aspecto inicial de las cosas (acontecimientos, hombres, ideas... etc).

Veinte años después: se ha suavizado la silueta, la fuerza de la curva... etc: las colinas se han debilitado // la cumbre de los montes se perfila mejor

40 años más tarde. // el descenso (del perfil) ha ganado, a partir de entonces la silueta de los montes es nítida // : se perciben las más altas cimas, la imagen más clara del hombre.”

Según estas reflexiones de Le Corbusier, el perfil de un lugar montañoso, inicialmente es detallado en profundidad y formas. Cuando pasan veinte años, nuestro recuerdo de él se suaviza, perdiendo profundidad y detalle para, otros veinte años después, convertirse en una imagen más lineal, más clara. La memoria de la identidad del lugar se ha esencializado, dominando la línea horizontal.

Tras la última reflexión estamos en condiciones de comprender con más amplitud la compleja postura de Le Corbusier en cuanto a la relación del proyecto para el Nuevo hospital de Venecia con la identidad de la ciudad que, como hemos demostrado, nada tiene de independiente o insensible con la identidad del lugar. La palabra que podríamos aplicar para calificar su actitud es la de “armonía” con la memoria esencial de la ciudad. Así, y como hemos visto, en planta continúa la trama de cementerio en la isla de los muertos. Una trama y geometría que servirá para que en 1978, Peter Eisenman desarrolle asimismo en la ciudad de Venecia el proyecto Cannaregio, señalando un itinerario de continuidad de esa memoria del lugar. En alzado, sintetiza la imagen de una ciudad que se posa, permeable, sobre la línea horizontal que determina el nivel del agua, mezclándose en su reflejo con él. De este modo regresamos a la primera de las imágenes que acompañan este texto: el dibujo de la ciudad de Venecia junto a su poema:

El universo de nuestros ojos reposa
sobre un llano bordeado de horizonte
El rostro vuelto al cielo
Consideremos el espacio inconcebible
hasta ahora incomprendido.
Descansar extenderse dormir
-morir

Valladolid, 30 de septiembre de 2006.