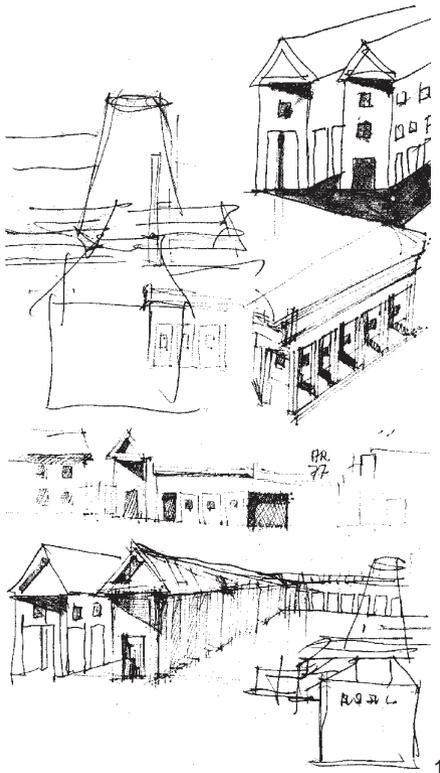


A mediados de 1971, en abril, sufrí un grave accidente de tráfico en la carretera de Estambul, entre Belgrado y Zagabria. Tal vez a consecuencia suya, como he dicho, nació en el pequeño hospital de Slawonski Brod, al mismo tiempo que concluía mi juventud, el proyecto del cementerio de Módena. Estaba en la planta baja, en una pequeña habitación, junto a una ventana a través de la cual veía el cielo y un pequeño jardín. Casi inmóvil, pensaba en el pasado, pero también contemplaba el árbol y el cielo sin pensar en nada. Esa presencia y, al mismo tiempo, esa lejanía de las cosas —unida, además, a la dolorosa conciencia de mis propios huesos— me transportaba a la infancia. Al verano siguiente, durante el estudio del proyecto, tan sólo conservaba esa imagen y el recuerdo del dolor de huesos: veía la conformación osteológica del cuerpo como una serie de fracturas a recomponer. En Slawonski identifiqué a la muerte con la morfología del esqueleto y las alteraciones de que puede ser objeto. Ahora comprendo la parcialidad que hay en esa asimilación de la muerte a una especie de fractura.

Al acabar aquel proyecto, en noviembre, regresé en automóvil a Estambul. Esos dos viajes son como una continuación del mismo proyecto y, a menudo, confundo sus lugares. Es un viaje interrumpido. El recuerdo más importante es el de la visita a la mezquita verde de Bursa, en la que de nuevo probé una gran pasión por la arquitectura, cosa que raramente me ocurre. Allí fui presa de un sentimiento que no me había conmovido desde la infancia: el de ser invisible, el de quedar, en cierto modo, al otro lado del espectáculo. Esa imposibilidad de disfrutarlo del todo es lo que siempre me ha hecho sentir el arte, a excepción del teatro, como una experiencia insatisfactoria. Creo que en algunos dibujos posteriores al proyecto del cementerio, reaparecen motivos del mundo turco, ya que, por así decirlo, también ahí el tema principal se había disuelto en el mismo proyecto. La forma osteológica, a la que he aludido en otros escritos, quedaba unida en mí a la idea de la deposición de un cuerpo.

Aunque no se trata de un tema característico de la arquitectura, en el periodo de Slawonski me propuse representar una forma depositada: la arquitectura depositada era, para mí, tan sólo parcialmente antropomórfica. En pintura, el tema del Descendimiento, tal como puede apreciarse en Rosso Fiorentino o en el Antonello da Messina del Prado, es utilizado para estudiar las posibilidades mecánicas del cuerpo. Me ha parecido siempre que, por medio de esa anormal postura que adopta



un cuerpo al ser transportado, la pintura puede llegar a comunicar un *pathos* muy especial. Son posturas que pueden relacionarse con las del amor, aunque no sean consecuencia de un movimiento interior, y más bien muestren todo lo que de objeto tiene el cuerpo. Y esta calidad de objeto se convierte en algo particularmente doloroso y penoso para el espectador, el cual tiende a ver en ese cuerpo depositado la enfermedad más que la muerte. Por otro lado, la representación de un sistema, de un edificio, de un cuerpo depositado, supone su aceptación, pero, al mismo tiempo, el deseo de romper su red de relaciones para transformar su significado que, en su inverosimilitud, se hace, ciertamente, más inquietante.

De ahí las superposiciones, movimientos, sedimentaciones de objetos, identificaciones de materiales diversos. Existen ejemplos, como el del convento de Santa Clara en Santiago, que pueden avalar estas afirmaciones.

Pero una vez sumergido de nuevo en el mundo lombardo, esos primeros análisis del proyecto empezaron a mezclarse incómodamente con recuerdos literarios y figurativos provenientes de la izquierda manzoniana, del romanticismo de los excluidos. Antiguos patios y edificios milaneses, espacios públicos, instituciones de caridad casi ofensivas, como las del Milán de Valera. Siempre me habían impresionado cuadros como *Il Natale dei rimasti* y *Pio Albergo Trivulzio*, de Angelo Morbelli: los observaba fascinado, sin poder juzgarlos. Ahora me servía de ellos como medios plásticos y figurativos, útiles para este proyecto. El estudio de las luces, los grandes rayos que caen sobre los bancos de los viejos, las precisas sombras de las figuras geométricas de esos mismos bancos y de la estufa, todo parecía extraído de un manual de teoría de las sombras.

La gran habitación, en la que las figuras se pierden como en una plaza, aparece invadida por una difusa luminosidad. El naturalismo elevado a sus últimas consecuencias es la causa de esa especie de metafísica de los objetos; cosas, cuerpos de viejos, luces, un frío ambiente, todo lo vemos a través de unos ojos aparentemente lejanos. Pero se trata de una lejanía sin conmociones que tiene el mismo aire de muerte que el Pio Albergo. Siempre tuve presente este hospicio durante la redacción del proyecto de Módena, y la luz que penetra por sus vidrieras es la misma que en aquél atraviesa, con precisos rayos, la sección del cubo.

Era, en fin, una construcción abandonada en la que se detenía la vida, quedaba en suspenso el trabajo, se volvía incierta la propia institución.

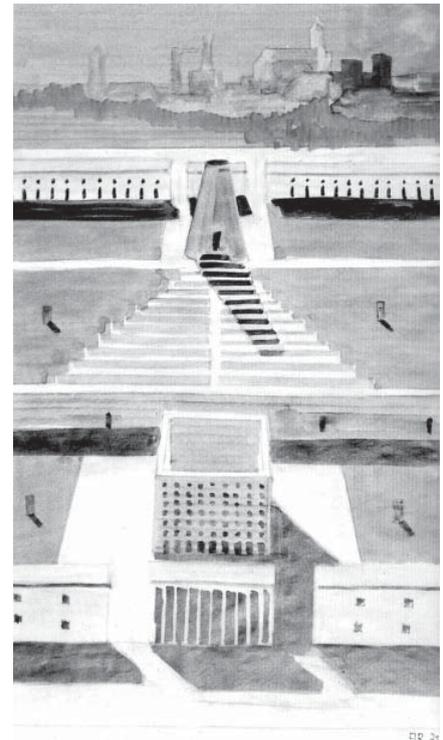
Pero lo que más me asombró fue ver cómo algunos críticos reducían el proyecto a una especie de experimento neoiluminista, lo cual debía ser consecuencia, más que de una intención crítica, del hecho de que fuera yo traductor de Boullée.

En cambio, al verla ahora crecer, descubro en esa gran casa de los muertos la existencia de un intenso sentimiento de piedad, tal como ocurre en la tumba romana del panadero. Su ritmo de construcción es el de la mortandad urbana y, por tanto, hay en ella un tiempo ligado a la vida, al igual que, por otra parte, ocurre en todas las construcciones.

De la misma manera que el proyecto, al edificarse, experimenta cambios, así también su forma, con ligeras variaciones, aparece de nuevo en muchos de mis dibujos. "El azul del cielo" era el lema del concurso, y ahora ya puedo contemplar

1. Aldo Rossi, croquis 1977

2. Aldo Rossi, dibujo a color de la ampliación para el Gran Cementerio de Módena, 1971



3. Interior de la primera planta del cuerpo perimetral.
4. Aldo Rossi, planta del proyecto inicial para el concurso de la ampliación del Gran Cementerio de Módena, 1971
5. Aldo Rossi, planta definitiva para la ampliación del Gran Cementerio de Módena, 1973

los grandes tejados de plancha azul, tan sensibles a la luz del día y del atardecer, a las estaciones, que en ocasiones parecen de un azul profundo y de un clarísimo celeste en otras. Las paredes rosadas se superponen a la fábrica de ladrillo emiliano del viejo cementerio, y también ellas reflejan la luz aparentando ser casi blancas unas veces y otras de un rosa oscuro.

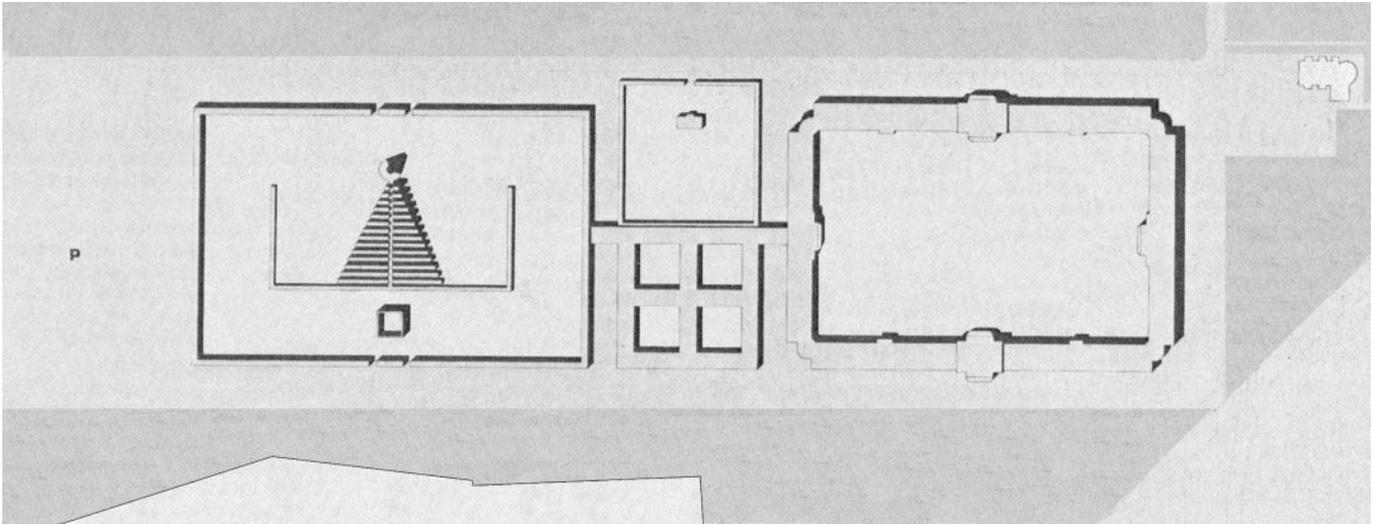
Pero ya durante el proyecto ese edificio pertenecía a las inmensas brumas del valle del Po, a las casas desiertas, abandonadas desde hace muchos años, tras las grandes inundaciones; casas en las que aún puede encontrarse la tacita rota, la cama de hierro, el cristal quebrado, la foto amarillenta, y la humedad, y las señales del río exterminador. Pueblos en los que el río reaparece con la continuidad de la muerte, dejando tan sólo signos, señales, fragmentos; pero fragmentos entrañables.

Hay en Lisboa un cementerio que tiene el curioso nombre de “cementerio de los placeres”, denominación que nadie ha acertado a explicar nunca. En América hay cementerios grandes como parques o suburbios. Tal como ocurre con los de la vida, se dan costumbres y formas diversas en esos lugares de la muerte; pero, a menudo, apenas distinguimos la frontera entre las dos situaciones.

Si tuviera que volver a redactar ese proyecto, seguramente lo haría igual. Seguramente repetiría igual cada proyecto. Pero lo cierto es que todo lo pasado se convierte en historia, y se hace difícil pensar que las cosas pudieran haber ocurrido de otro modo.



3 *Fragmento extraído del libro de Aldo Rossi "Autobiografía científica", 1981. Versión castellana. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1984, pp. 22-24*

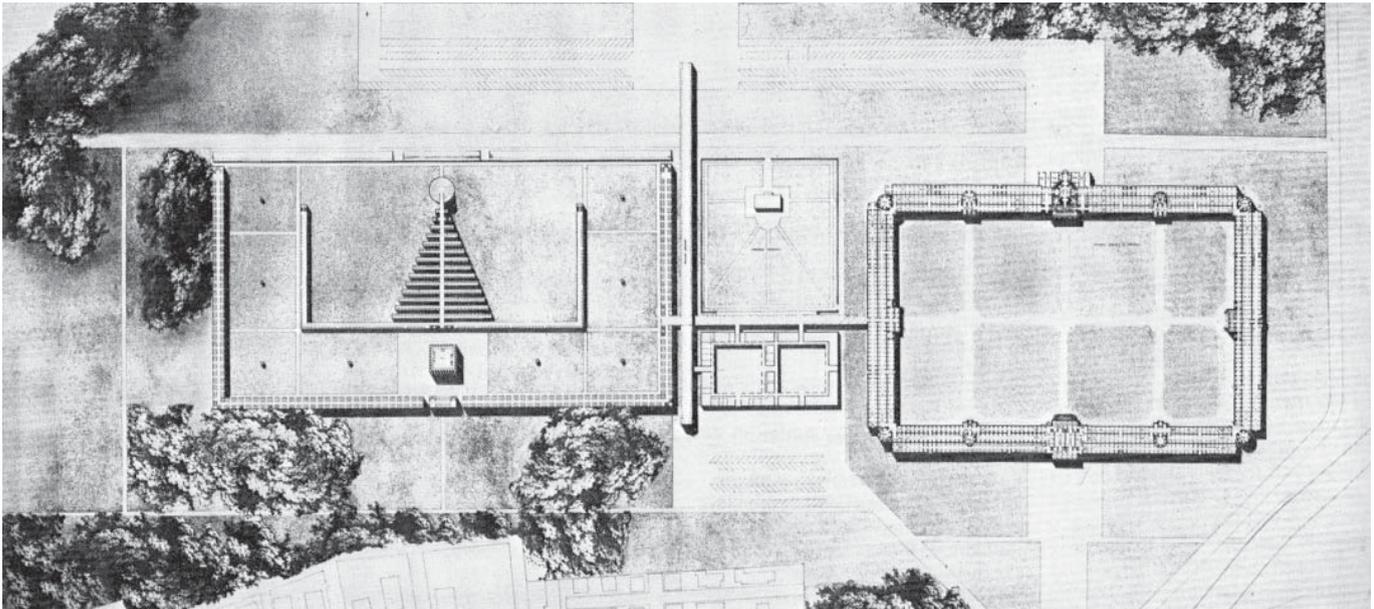


4

El proyecto para el Cementerio de Módena sufrió algunas modificaciones a lo largo de su elaboración. Junto a la versión definitiva reproducimos aquí la planta del proyecto inicial, el cual obtuvo el primer premio del Concurso celebrado en 1971. La comparación entre ambas imágenes nos permite advertir el ligero cambio en la posición y formato del nuevo ce-

menterio, así como la aparición de un pórtico público que establece un nexo peatonal entre las dos fachadas principales del complejo funerario. Otra modificación concierne al piso enterrado que estaba inicialmente previsto, el cual fue eliminado por problemas derivados de las condiciones del suelo. Para compensar esta importante pérdida en la capacidad del

cementerio se aumentó una planta y se dobló la crujía de nichos a lo largo de todo el cuerpo perimetral. Al propio tiempo el elemento cúbico pasó a alojar el osario. Estos ajustes funcionales no implicaron ningún cambio en la idea formal, arquitectónica, del edificio.



5