

Del naturalismo del jardín del Edén a la aséptica pulcritud del conmemorativo bosque de césped: *el Forest Lawn Memorial Park*

Gustavo Bureau Roquet
Universidad Veracruzana

El ser humano, en su confrontación existencial con la muerte, ha creado dos recursos sustanciales que le han permitido, de alguna manera, encararla y superarla. Estos dos recursos son la idea de una entidad trascendente, el espíritu, y la creencia en un estado de inmortalidad, ya sea a través de alguna forma de reencarnación o mediante su estancia en el ámbito eterno de aquello que hemos denominado como el “más allá”.

En el pensamiento occidental cristiano, el concepto de eternidad se asocia con un ámbito de regocijo y felicidad, de paz y bienestar permanente. En dicho discurso se hace referencia a un reino celestial, sitio que es análogo del Paraíso Terrenal, del jardín del Edén.

En el marco de esta concepción ideológica, cuando los camposantos tuvieron que salir de los recintos religiosos para trasladarse de nueva cuenta a las afueras de las poblaciones, se generó la búsqueda de propuestas y alternativas influidas tanto por la visión de enfoques naturalistas en el campo de las ciencias como por las ideas panteístas y deístas que penetraron en el juicio de la Iglesia y llevaron al pensamiento religioso de finales del XVIII y principios del XIX a la asociación del Paraíso Celestial con el concepto de los Campos Elíseos o de la Arcadia. A partir de esto se establecería la idea del jardín natural, en asociación con el jardín celestial eterno, como modelo conceptual e ideológico de la propuesta para la creación de los nuevos cementerios.

Del sacro bosque de Bomarzo al cementerio de Fisteria

En este proceso de asimilación del jardín natural como modelo de lo funerario para la generación de los cementerios modernos hay que destacar varios momentos

históricos representados por propuestas puntuales de la asociación entre los espacios naturales y los espacios de enterramiento. En ese sentido, retomo la referencia que González Gallego hace de tres casos concretos: primero, el del sacro bosque de Bomarzo; en segundo lugar, el “jardín paisajístico” del siglo XVIII, expresión del espacio arcadiano de la muerte representado por el cementerio de Père-Lachaise, y en tercer lugar, el cementerio del bosque de Gunnar Asplund.

A estos ejemplos hay que incorporar las propuestas de Enric Miralles (1955-2000) con el cementerio de Igualada y la de Cesar Portela con el de Fisterra, al tiempo que es obligado formular un breve acercamiento al carácter natural de los cementerios populares de México, todos ellos como modelos que, al ser confrontados con la propuesta de los actuales “bosques de césped conmemorativos” –los *Forest Lawn Memorial Parks*–, nos permiten ver dos posturas opuestas a partir del manejo de los mismos elementos: muerte y naturaleza. Mientras que en los primeros casos queda clara la intención de apoyarse en los recursos paisajísticos para fortalecer la idea de la trascendencia al morir, en el último de ellos el objetivo es el contrario, pues con el fortalecimiento del paisaje se pretende olvidar y cancelar la existencia de la muerte.

En lo que respecta al Bosque de los Monstruos de Bomarzo, hay que decir que en 1588, a la muerte de Julia Farnese, esposa de Vicino Orsini, duque de Bomarzo, éste trasformaría los palaciegos jardines de su residencia en lo que él llamaría el Bosque de los Monstruos, cuyo significado latino del término se debe entender como *monstrare*, es decir “demostrar”, y a través de lo cual el duque Orsini buscaría patentizar, en la idea de la edificación de un jardín como poema de ensoñación, su sentimiento neoplatónico ante el amor perdido.

El arquitecto y paisajista Pirro Ligorio (1524-1583) lo acompañó en esta creación mediante la cual se alternaron los elementos naturales propios del paisaje con la producción de detalles escultóricos de carácter funerario –rememorativos, que contienen una fuerte carga de expresión, en una recreación metafórica de vida, sueños y muerte.

El sacro bosque de Bomarzo, como señala González Gallego, constituye “un recinto funerario, espacio lunar que cobra majestuosidad religiosa, lugar sombrío y cerrado que llega a convertirse en el recinto preambular de la Sublime Puerta que nos comunica con el más allá, la misma que es construida en forma de gruta llamada la Boca del Infierno”.

Con respecto al jardín paisajístico del siglo XVIII como espacio arcadiano de la muerte, el pensamiento francés de la época fue proclive a la idea de aprovechar la liberación de los antiguos camposantos de los templos y del interior de las ciu-

dades para dar a las nuevas propuestas de campos de enterramiento un carácter paisajístico y de culto a la fama.

En la idea de exaltación de las virtudes humanas, el pensamiento del siglo XVIII retomó la necesidad de perpetuar la memoria heroica por encima de lo religioso, por lo que la academia concibió al cementerio como un emplazamiento de honor y fama, tal y como refiere Richard A. Etlin: “El cementerio debía ser fuente de emulación para la posteridad, para inspirar a los visitantes a igualar o exceder los hechos de sus predecesores. El cementerio, entonces, se había convertido en una escuela de virtud.”

Monumentos funerarios y elementos propios del paisaje natural habrían de conjugarse y unificarse en una propuesta de urbanismo armónico.

De esta forma, antiguos terrenos parisienses, como los de la colina del campo Evèque, serían transformados por el arquitecto Alexandre Théodore Brongniart (1739-1813) como la propuesta más representativa del modelo de carácter romántico del cementerio jardín. Fue en 1804 cuando el célebre cementerio de Père Lachaise abrió sus puertas para convertirse en el modelo a seguir tanto en Europa como en América a lo largo del siglo XIX e inicios del XX.

Con el transcurrir del tiempo nos encontramos con otra importante oferta de un arquetipo más de la idea de vincular con armonía a la muerte con la naturaleza. Me refiero a la propuesta de Eric Gunnar Asplund (1885-1940), quien en el cementerio del Bosque, a través del elemento más representativo, la capilla principal, conjugó la herencia de su tradición nórdica con los principios del racionalismo arquitectónico de su época.

En el cementerio de Asplund, éste rindió un tributo al concepto del bosque sagrado de los vikingos, donde el objeto se inserta y se incorpora como una parte más de la naturaleza. Los elementos empleados por Asplund son elocuentes en la búsqueda de esta integración tanto formal como simbólica. Así, en el manejo de un desplante donde predomina el arranque de las columnas, Asplund buscaba recrear de manera conceptual la elevación del conjunto de abetos, efecto que es más perceptible desde el interior hacia el exterior.

Con el remate de la cubierta en forma piramidal, Asplund asoció y enfatizó la búsqueda ascendente de los elementos naturales, al tiempo que recreó una de las formas iconográficas más características de las edificaciones funerarias, la pirámide, logrando en paralelo que, en su interior, la cubierta en forma de cúpula ilustrara el sentido de protección cósmica del universo, generando a su vez la homogeneidad de un espacio circular que nos recuerda los templos funerarios sagrados o *tholos*.

De esta forma, con la capilla del bosque Asplund conjugó la conceptualización racional con la integración armónica al bosque sagrado, todo ello en el marco de una función altamente significativa: el espacio funerario.

Y al igual que el cerrado bosque de abetos interpretado por Asplund, montañas, mares y desiertos son parte también de la naturaleza viva, socorridos en otros momentos históricos para resolver en forma análoga temas de naturaleza muerta, tales como los cementerios.

Así, el desierto marcó, con su deshidratante calor, la pauta para que uno de los pueblos de mayor tradición funeraria, el egipcio, estableciese la necesidad de conservar sus cadáveres al construir para ello montañas metafóricas: unas pequeñas, las mastabas, y otras mayores, las pirámides, en esa idea de vincular lo terrenal con lo eterno. Mientras tanto, otros pueblos recrearían en sus sepulcros el carácter asignado a sus fértiles montes. Fue el caso de los pueblos mesoamericanos, que edificaron monumentales conjuntos religiosos y funerarios sobre la cima de sus montañas, como Monte Albán, o levantaron para igual fin estructuras colosales que llegarían a competir con las elevaciones naturales, como en Teotihuacán, Palenque o El Tajín.

En este marco de referencia resulta inevitable mencionar el cementerio de Montjuic, en Barcelona, una especie de montaña sagrada que se alza frente al mar en forma de una gran ola que transita desde la patética visión decimonónica de la muerte hasta las propuestas más contemporáneas de la arquitectura funeraria actual.

Y esa idea nos remite –también de manera inevitable– a hacer mención del cementerio de Igualada (1985–1996), de Enrique Miralles y Carmen Pinos: horadado en la cima de la montaña, en el que se integran canteras naturales con estructuras de acero y hormigón reforzado mediante la composición plástica de nichos que cumplen una doble función: la de albergar los espacios sepulcrales y la de ir conformando un juego alterno de taludes que le dan un carácter natural, propio de las laderas de la colina.

El cementerio de Igualada conjuga conceptos de Gaudí, Aalto, Asplund y Le Corbusier, entre otros, y hace tangible “la idea de que el cementerio es una metáfora construida, fruto de la conjunción y del estudio no sólo de la obra, sino del pensamiento arquitectónico de todos ellos. Y en este punto radica su gran valor. No es una construcción de la metáfora, como un ejercicio posmoderno, sino que es la metáfora hecha de piedra. La arquitectura esculpida en la tierra”.

Con las bocas de entrada a sus espacios subterráneos alternos, con los pavimentos resueltos a base de troncos enterrados sobre la superficie del piso, se nos remite al

carácter propio de la naturaleza muerta que los autores pretenden expresar en esta posmoderna obra arquitectónica.

En esa recreación metafórica de la muerte, mediante el empleo de los elementos de la naturaleza, resulta ineludible recordar el sentido de libertad que Sócrates contempla en la muerte, una libertad implícita en el paisaje del mar. Ese mar que, como inmenso sepulcro, utilizaron los vikingos para emprender, en llameantes embarcaciones, el viaje final de sus muertos y que pareciera ser lo que alimenta el concepto que plantea Cesar Portela en su proyecto del cementerio de Finisterre, el cual está resuelto mediante grandes cubos de granito que albergan conjuntos de nichos que, como grandes bloques de piedra, se deslizan por la ladera que desciende a las aguas del cabo Fisterra o Fin de la Tierra, y que por fuerza nos rememoran los sepulcros totonacas de Quiahuitlán, ubicados en las laderas que descienden al mar.

En cada uno de los mencionados cubos, Portela albergó 12 nichos debidamente resguardados por proporciones estudiadas de manera razonada (3.3 m de alto por 5 m de largo), que dan a cada una de las 16 cámaras o cajas funerarias, de forma aislada, el sentido de recipiente de carácter privado propio de la función a que están destinadas pero que, vinculadas en conjunto, también adquieren en el contexto una expresión de elementos naturales.

Portela pretendía reavivar una metáfora de la transición de la vida a la muerte, haciendo una interpretación casi literal del nombre, en un sitio donde, como dijera Camilo José Cela, empieza el mundo de los muertos; termina el hombre y empieza la naturaleza, como natural es la cotidianidad de la muerte para los habitantes del lugar, que tantas veces han visto trascender a sus hombres, los pescadores, en las aguas de ese otro gran sepulcro eterno: el mar.

El sepulcro-jardín mexicano

Y en esa idea de relación entre muerte y naturaleza, hay que puntualizar que la tradición popular mexicana ha incorporado, desde los tiempos prehispánicos, el manejo del paisaje natural y, en particular, el empleo de la flora regional como parte representativa de su expresión cultural, tanto en el ámbito de lo cotidiano como en la celebración de sus ritos y ceremonias. El entorno de lo funerario constituye uno de los ambientes donde lo anterior se hace por demás manifiesto.

Es común encontrar, en los diversos cementerios del territorio mexicano, a la par de ricas ofrendas naturales, sepulcros sólo resueltos a base del empleo de flores y plantas

de ornato cultivadas en el sitio y que conforman auténticos jardines. Esto obedece a diversas razones, entre las cuales destaca, en primer término, la influencia de antiguos conceptos prehispánicos que daban a los elementos de la naturaleza un carácter divino.

Un segundo aspecto tiene que ver con la idea del retorno del espíritu a un ámbito paradisiaco, el Tlalocan, conceptualmente análogo a la idea del jardín arcádico o de los Campos Elíseos.

Un tercer aspecto se relaciona con el carácter simbólico de las dos especies de flores utilizadas con mayor frecuencia: una es la *Tagetes erecta* o flor de cempasúchil, nombre que deriva del vocablo cempoalxóchitl, que en náhuatl significa flor de las cuatrocientas vidas o de la vida eterna y cuyo color amarillo o anaranjado se asocia con la idea de la iluminación eterna. Otra especie utilizada con frecuencia es la *Amaranthus sanguineus* o “moco de pavo”, cuyo color rojo oscuro o violáceo es asumido como símbolo de luto o duelo.

Por otra parte, la idea de convertir un sepulcro en un jardín natural se vincula con el concepto de preservar la vida, y de alguna forma es la manera de conceptualizar la idea de la reencarnación.

Hoy en día, la práctica de resolver el sepulcro a base de la creación de un sencillo jardín natural se ha visto estimulada por el incremento del costo económico que representa la construcción del tipo tradicional.

La negación de la muerte, el bosque de césped

Pero la vinculación entre naturaleza y ámbito funerario no siempre ha tenido la intención de exaltar ese sentido de trascendencia, de permanencia de lo vivo a través de la muerte. El carácter seglar que el siglo XX ha asumido como propio le ha dado también a lo natural un sentido de propiedad más que de conciencia.

El hombre debe dominar a la naturaleza, concluían los pensadores positivistas, y así lo natural se transformaría en un objeto más de pertenencia humana. El hombre ilustrado hizo de su interés por la naturaleza una vocación de apropiación, no de convivencia, y en ese sentido se lanzó a la cacería de especies tanto vegetales como animales, incluyendo en ocasiones, de forma indirecta, al hombre mismo para apropiarse de toda especie viva bajo un sentido científico de estudio.

Y le puso un valor acorde con el fortalecimiento del mercantilismo que se consolidaría en el siglo XX con el modelo de desarrollo económico, fncado en la acumulación de bienes y capital. Todo lo factible de comercializarse se puso a la venta, y así

la naturaleza, con todos sus componentes, se convirtió en negocio. El paisaje natural dejó de ser ese contexto místico donde el hombre recrea su relación con lo divino, para ser el entretelón de las ventas de objetos y productos varios. Y conceptos como los de Dios y la muerte tuvieron que entrar a ese mercado para sobrevivir, aunque ahora matizados por la superposición de un discurso que, anteponiendo la estética funcionalista, los mantiene pero al mismo tiempo los esconde. Lo importante ahora es que la iglesia, los templos sean formalmente gratos, sin importar si el carácter formal y la función específica son en verdad congruentes con el sentido original para lo que fueron creados.

Con los cementerios ocurre lo mismo. El hombre contemporáneo, que tanto le teme a la muerte, sabe que no puede eliminarla, aunque sí esconderla y provocar con ello la aparente muerte de la muerte.

Por ello resulta fácil entender por qué a principios del siglo XX se fortaleció la idea de transformar los cementerios en parques recreativos que rompiesen con el concepto de espacio lúgubre que hasta el momento había prevalecido.

En concreto, en 1917 un “visionario” empresario californiano, el doctor Huber Eaton, lanzó una idea altamente “vanguardista y rentable” que pronto prendió en un terreno tan fértil para ello como lo es la sociedad estadounidense. La idea era quitarle a los cementerios su carácter lúgubre, de misterio y misticismo que como espacios funerarios les daba sentido, para convertirlos en ámbitos neutros de toda esta carga emotiva, mediante pulcros jardines de vegetación altamente regulada y controlada, con un carácter, como señala Fernández Galiano (1991), aseado como campos de golf, donde el óbito apenas se percibe entre el césped y donde se carece de todo drama, porque precisamente era la idea propuesta por Eaton cuando estableció que el cementerio debía ser

[...] un gran parque, desprovisto de monumentos deformes y otros signos de costumbre de la muerte terrenal, pero lleno de árboles elevados, céspedes limpios y podados, con fuentes de aguas salarinas, que permitan la presencia de los pájaros con sus cantos, así como la existencia de zonas de hermosas flores donde prevalezca la luz y el color natural, contando con la presencia de bellas esculturas clásicas que nos traigan recuerdos gratos.

En resumen, la idea consistía en cancelar el concepto del cementerio para transformarlo en un espacio en que desaparecería totalmente el carácter funerario.

Los monumentos, laudas y hasta las cruces serían proscritos, reduciéndose y permitiéndose tan sólo la colocación de pequeñas tabletas de hormigón prefabricado,

con el objeto de no interrumpir la vista en la continuidad del paisaje homogéneo de la hierba ni de obstruir el uso de la maquinaria empleada para el corte de la misma. A la postre, el pragmatismo creyó haber vencido a la muerte.

Sin embargo, la carga cultural de nuestro pueblo ha sabido enfrentar y superar la idea de esta propuesta, de tal suerte que con la conciencia que da la sabiduría popular, los modelos asépticos de los *Forest Lawn* están siendo transformados, contra las restricciones que la reglamentación de estos sitios establece, en bellas concepciones de lo que han sido los cementerios tradicionales o cuando menos en hermosos jardines mexicanos, con lo que nuestros pueblos y sus costumbres buscan revivir a la muerte.

Bibliografía

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, “Memento mori”, en *Una arquitectura para la muerte. Primer encuentro internacional sobre los cementerios contemporáneos*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1991, pp. 31-32.

GONZÁLEZ GALLEGO, José, “El espacio de la muerte”, tesis de doctorado (TE-24.261 V.1), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

JACKSON, Kenneth T. y Camilo José VERGARA, *Silent Cities. The Evolution of the American Cemetery*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1989.

VARIOS AUTORES, “Forma y memoria”, en *Revista DPA. Documents de Projectes d'Arquitectura*, Departamento de Proyectos de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, núm. 18, 2002, pp. 5-89.