

## PATRIA Y PAISAJE EQUINOCCIAL

GUSTAVO FIERROS

*University of Denver*

[Gustavo.fierros@du.edu](mailto:Gustavo.fierros@du.edu)

### RESUMEN

Este artículo busca establecer una reflexión sobre la producción cultural hecha por los viajeros a la región ecuatorial durante la segunda parte del siglo XVIII y primera del XIX, a partir del análisis de Marie Louis Pratt sobre la reconfiguración de lo que ella ha llamado «conciencia planetaria». Si tanto la expedición conocida como La Condamine, así como la posterior expedición de Humboldt, figuran entre las más importantes narrativas de científicos viajeros, su influencia derivó en otros ámbitos, entre ellos, en las clásicas representaciones del paisaje y de la identidad Latinoamericana. Este análisis considera el desarrollo histórico de la noción de «paisaje», rastreando el surgimiento de este concepto en una tensión entre el discurso científico y el estético, al inicio del romanticismo y demostrando cómo éste sigue condicionando nuestra idea sobre el paisaje equinoccial-andino. En este sentido, la *equinoccialidad* puede ser leída como un proceso histórico mediante el cual se articula un imaginario de la naturaleza, es decir, una apropiación del territorio mediante la construcción de una representación del paisaje.

*PALABRAS CLAVE:* paisaje andino, paisaje equinoccial, expediciones científicas, Humboldt, La Condamine.

### HOMELAND AND EQUINOCCIAL LANDSCAPE

#### ABSTRACT

This paper analyzes the cultural production of travelers to the equatorial area during the second half of the eighteenth century and first half of the nineteenth. Incorporating the concept of "planetarium consciousness" developed by Marie Louis Pratt, this paper argues that expeditions like that of La Condamine and of Humboldt were instrumental in configuring both how Latin American landscape and Latin American identity itself are represented. Reviewing the historical development of the concept of Landscape, this paper traces its outcome from the tensions between science and aesthetics at the threshold of Romanticism, arguing that these trends still influence our contemporary perception of the equinoctial landscape. In this way, I argue that *equinoctiality* can be read as an historical process in which a specific idea of nature is articulated, or to use more political terms: *equinoctiality* constitutes a strategy for appropriating Land through the construction of particular representations of landscape.

*KEYWORDS:* Andean Landscape, Equinoctial landscape, scientific expeditions, Humboldt, La Condamine.

### VER LA PATRIA

Con Juan de Velasco la nación ecuatoriana precede al país. Entre la historiografía latinoamericana existe el consenso de que en su *Historia del reino de Quito* (1789), Juan de Velasco (1727–1792) hizo una vigorosa afirmación de

identidad nacional. Por un lado, dotó a Quito de un pasado monárquico, exacto contemporáneo del estado incaico (Velasco 1981: 9-33; 74-81). Por otro, en la tercera parte de su crónica, titulada «Historia Moderna», Velasco se queja de que los extranjeros apliquen todavía el término «reinos del Perú» a todas las posesiones españolas en Sudamérica, a pesar de la creación del virreinato de Nueva Granada en 1739, integrado por las provincias de Venezuela, Panamá, Nueva Granada y Quito. Exactamente cuáles eran las tierras que comprendía el reino de Quito, no estaba del todo claro, ya que las cortes establecidas en 1563 ejercían jurisdicción sobre Popayán y sobre el «Quito propio». La situación se complicaba más por el hecho de que los arzobispos de Trujillo y de Cuenca reconocían al arzobispado de Lima como su metrópoli, mientras que la diócesis de Quito y de Popayán estaba bajo el dominio de la de Bogotá. Por el resto y más que compilar anales históricos como había sido la costumbre entre otros cronistas provinciales,<sup>1</sup> Velasco buscó ofrecer descripciones sumarias de cada jurisdicción en el reino. Pero su información no era abundante, pues acerca de Cuenca, por ejemplo, no tenía mucho más que comentar más allá de su benigno clima. Y si Guayaquil merece ser mencionado, lo es en función de los asaltos piratas que había sufrido. Tampoco escribió mucho acerca de Popayán, más allá de comentar la riqueza de sus campos, sostenidos por la labor de esclavos importados, y cuya prosperidad permitía repeler los ataques de las tribus indígenas rebeldes que se ocultaban entre las fronteras de la selva.

En realidad, es la ciudad de Quito la que atrae sus elogios, aunque también sus lamentos. Para Velasco, Quito sólo es superada por Lima en importancia y magnificencia, con una población de más de 50 mil almas, una catedral, siete parroquias, trece monasterios y colegios para las órdenes religiosas y seis conventos. Quito contaba además con sendas universidades fundadas por Jesuitas y por Dominicos, en las cuales un impresionante número de obispos, jueces y otros notables habían sido educados. La arquitectura de la ciudad, especialmente la iglesia de Jesús, se había ganado la admiración de los viajeros europeos. Y sin embargo, a pesar de estos atributos, también su lamento es más enfático cuando se refiere al declive de la provincia de Quito; la etapa de oro de los Habsburgo hace ya tiempo que ha terminado: la riqueza que alguna vez inundaba a la provincia, basada primero en la extracción de plata y oro, y luego en la exportación de productos de lana hacia Lima, había dejado de llegar. La apertura de nuevas rutas para el comercio directo alrededor del cabo de Hornos significó que los peruanos podían comprar telas europeas de alta calidad por un menor precio que cualquier cosa producida en Quito. Y como la provincia debía aún importar muchos productos de Europa, su economía careció muy pronto de recursos con que mantener sus actividades (Brading 1993: 418).

---

<sup>1</sup> Véase por ejemplo *Historia de la villa imperial de Potosí*, de Arzáns de Orsúa (1676–1736), o *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, de Diego de Esquivel y Navia (1700–1779).

Por lo demás, Velasco se limita a enlistar las erupciones del Pichincha, el impacto de las epidemias en la población, la revuelta de 1592 y el tumulto popular de 1765. Y cuando parece aventurarse en los territorios fuera de Quito, se lanza en contra de lo que él llamó «secta de filósofos anti americanos y sus quiméricos sistemas». Entonces advierte de la gran diferencia de climas entre las altas planicies de los Andes y las bajas tierras de las selvas amazónicas; compila largas listas de animales, observando que hay al menos treinta diferentes especies de monos en su «país». El tamaño y la variedad de las especies, tanto americanas como europeas, varían de acuerdo a la provincia, por lo que era imposible generalizar acerca del reino, mucho menos sobre toda la América. Y cuando compila listas de ríos, montañas o plantas, se contenta con transcribir sus nombres en kichwa. Sobre la naturaleza y el carácter de los indígenas americanos, Velasco niega los efectos del clima en su carácter moral, sosteniendo que el bien y el mal pueden encontrarse en cualquier lugar. Si los indios eran la mayoría ignorantes y sin ideas, era porque carecían de acceso a la educación. En su defensa de los Incas, Velasco invoca el orden racional de su gobierno, sus leyes, su culto a Pachacámac como creador del mundo y su creencia en la inmortalidad del alma. Además, el imperio contó con más de veinte ciudades y las ruinas de sus fortificaciones pueden ser halladas en cualquier provincia de los Andes. Convencido, Velasco se pregunta quién puede dudar, sin importar lo que hubieran escrito un Corneille de Pauw, un Guillaume-Thomas Raynal o un William Robertson, de que los Incas habían sido civilizados y cultivados por siglos. Y sin embargo, acaso sin comprender lo que entonces estaba en juego en la enorme controversia sobre la calidad de la naturaleza en el nuevo mundo, y sus determinantes efectos en todas las formas de vida en el hemisferio, Velasco se conforma con apoyar sus críticas en las autoridades de Inca Garcilaso de la Vega, de Cieza de León y de José de Acosta, anacronismo con el cual, por otra parte, delata su filiación barroca.<sup>2</sup> Persuadido de que algunos pájaros surgen de las flores y de que el cabello humano, si enterrado en humedad, podría tornarse en serpientes, Velasco está más cerca de la mentalidad barroca, en donde el milagro y la maravilla aparecen regularmente. Su incapacidad para explorar el territorio, por vago que éste sea, del reino de Quito, debe buscarse así, en dos órdenes que están íntimamente relacionados. En primer lugar, en su lealtad a la provincia de Quito, un fenómeno que ha sido observado por David A. Brading en *The First America*,<sup>3</sup> y confirmando así lo que otros cronistas como Pedro de Peralta, Arzáns de Orsúa y Diego de Esquivel han atestiguado implícitamente, que la identidad patriótica en el vasto territorio alguna vez regido por los incas estaba confinada a la

---

<sup>2</sup> Juan de Velasco, *Historia* (1946) I, pp. 14–15; 109; 120–28; 247–56; 271–95.

<sup>3</sup> Para quien la *Historia antigua del reino de Quito* es la última gran crónica de la colonia, compuesta con las convenciones barrocas del patriotismo criollo. Brading, *The First America*, p. 409.

ciudad y a sus alrededores, que la élite criolla de Lima no había generado mitos o imágenes capaces de articular una identidad bajo el Perú como sucesor del Imperio incaico:

Si los criollos patriotas de la zona andina no pudieron encontrar un tema común que pudiera haber servido para articular una ideología específicamente peruana, esto fue porque el virreinato careció de una verdadera capital y una élite intelectual capaz de cumplir con este papel. En su ausencia, los sentimientos patrióticos permanecieron limitados entre una identidad criolla generalizada y una lealtad particular a cada gran ciudad dentro de ese vasto territorio. (Brading 1993: 409)

Por otro lado, la segunda razón obedece más a un orden epistemológico, a esa filiación barroca que puede ser entendida como un lugar desde donde es posible el discurso del milagro. Y ese lugar funcionó más como un interior, un claustro cercado por el inhóspito y rebelde exterior de lo que entonces se llamaba el nuevo mundo, aun cuando el paisaje de ese exterior pudiera asimilarse como la fantasía del jardín pastoral. La comparación con otro cronista Jesuita puede resultar esclarecedora. También en el exilio, y también patriota, Francisco Javier Clavijero escribió con una retórica y una perspectiva más cercanas a las convenciones de la ilustración, más influido por la revolución en ciencia, historia y filosofía de la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, tanto en su estilo como en su perspectiva, Clavijero rechaza al barroco, con la esperanza, seguramente, de ser escuchado por sus contemporáneos en Europa. De esta manera, en su *Historia antigua de México*, de 1780-81, Clavijero, de acuerdo al gusto de entonces, comienza su narrativa con una descripción geográfica de México, distinguiendo claramente entre las tierras tropicales de las costas y el clima templado de los valles centrales. Y a pesar de reconocer a Buffon como gran naturalista, Clavijero agrega dos disertaciones en donde abiertamente rechaza la tesis buffoniana sobre la excepcionalidad de la naturaleza americana. ¿Por qué –se pregunta Clavijero– el tamaño de los animales habría de ser tan significativo? El elefante, tan admirado por Buffon, era sin duda una horrible bestia con desproporcionados miembros. Pero, si el tamaño era la medida de la madurez, entonces África estaba por encima de Europa, que debía así ser definida como infantil y degenerada (Clavijero 1964: 478-493). En suma, Clavijero entra al debate usando los mismos términos que sus oponentes porque la naturaleza (como productora de humanidad) es visible para él, alerta ya de lo que las élites intelectuales en Europa discuten sobre el mundo natural. Ese debate es, si se quiere, el correlato europeo de algunos discursos nacionalistas que florecen en América hacia el siglo XVIII, pero también corresponde a un cambio en la forma del saber, uno en donde prima la mirada, tal como lo ha observado Foucault en su análisis sobre las historias naturales. Lo que nos interesa argumentar en este ensayo, es que es a partir de la mirada a la naturaleza desde donde se construye la imagen de la patria ecuatoriana independiente. Se trata, en parte, de una imagen

moderna, moldeada por los llamados entonces «filósofos» del siglo XVIII y por el cientificismo del XIX. Pero ¿cómo es que una marca geodésica se tornará en un territorio nacional? En este sentido, la *equinoccialidad* puede ser leída como un proceso histórico mediante el cual se articula un imaginario de la naturaleza, es decir, una apropiación del territorio mediante la construcción de una representación del paisaje.

## HUMBOLDT EN AMÉRICA

No está en duda el lugar fundacional que los viajes de Alexander von Humboldt ocupan en la creación y promoción de un imaginario sobre la América antes de que ésta se convirtiera en Américas y el sur se volviera más latino que indígena, hispano o africano. Muchas de sus descripciones o imágenes se incorporaron no sólo a la visión europea de la época, sino también a los discursos nacionalistas de las naciones emergentes en el continente americano, y muchas de esas imágenes aún perduran.<sup>4</sup> Pero si, a partir de él y en el caso ecuatoriano, la nación se hizo no sólo enunciable sino también visible, no se ha reconocido lo suficiente la importancia que en el proceso jugó el determinismo climático-geográfico que Humboldt suscribía. En este sentido, es el paisajismo ecuatoriano en donde se concretó ese proceso. Las historias naturales de la época clásica, con sus sistemas de clasificación, promovieron también taxonomías sociales que, combinadas con los discursos nacionalistas, crearon jerarquías al servicio de usos políticos y desde luego imperialistas. Pero también promovieron la observación estetizada de la naturaleza, elemento esencial de la pintura del paisaje que Humboldt promovió: la asociación entre una interpretación sentimental y su concreción visual; proceso de subjetivización estética sintetizado famosamente hacia mediados del siglo XIX en la frase del diarista Federico Amiel: «el paisaje es un estado de ánimo».

Si como lo ha leído Pratt, el proyecto de Humboldt era fundir la especificidad de la ciencia con la estética de lo sublime (Pratt 1992: 121), esa solución también implicaba una jerarquía. En esas «vivas descripciones de la naturaleza» logradas por Humboldt, «complementadas e intensificadas por las revelaciones científicas sobre las fuerzas ocultas que animan a la naturaleza», se imponía siempre una jerarquía en donde la naturaleza absorbía las (otras) culturas. Si Humboldt escribió, en el prefacio de *Cuadros de la naturaleza*, que su objetivo era reproducir en el lector «la antigua comunión de la naturaleza con la vida espiritual del hombre» (Humboldt 2003: 3-4), hoy ya no puede evitarse la pregunta por la vida de cuál hombre, pues como la misma Pratt sostiene, dicha comunión se logra mediante la asimilación de la (otra) cultura en la naturaleza, de manera que se establecía también el inferior estatus de la América indígena.

---

<sup>4</sup> Como el lugar que ocupa el Chimborazo nevado en el escudo nacional ecuatoriano.

Esta solución de Humboldt es coherente, por un lado, con la concepción de la naturaleza que el movimiento romántico promoverá, pero también con las ideas del determinismo climático-geográfico que él suscribe. Si sus observaciones sobre el mundo natural fueron minuciosas, lo es también porque su proyecto lo necesitaba: definir regiones geográficas y climáticas porque son ellas las que determinan qué formas de vida florecerán. En su ensayo sobre la geografía de las plantas (1805) (*Essai sur la géographie des plantes*; publicado como *Voyage de Humboldt et Bonpland. Première partie* (Paris, 1807), Humboldt presenta una magnífica descripción del «Monte Chimborazo», en la cual distingue entre cinco diferentes niveles (Brading 1993: 521). En cada nivel brinda observaciones sobre la altitud, la temperatura, la humedad y la presión del aire; enlistando los tipos de vegetación y la vida animal encontrada en esas altitudes. En este ambiente, la altitud y la calidad de la tierra emergen como las claves de la distribución de las formas de vida. He aquí un esfuerzo por ofrecer la descripción de un particular paisaje, lo que hasta recientemente ha sido considerado por geógrafos contemporáneos como un pionero ensayo ecológico (Brading 1993: 521). Pero bajo esta descripción subyace una jerarquía imperial en un momento en que esa «conciencia planetaria» se ha desplazado hacia el norte de Europa y ha perdido, además, la estima por la antigüedad asiática. En su discusión sobre la naturaleza de los habitantes del nuevo mundo, Humboldt sostiene que la civilización de los pueblos es inversamente proporcional a la fertilidad de la tierra que habitan; y argumenta que la rudeza de los altos territorios de América ha forzado el desarrollo de facultades morales en los indios andinos y mesoamericanos que, según Humboldt, formaron una cultura similar a la de China o de Japón. Y por contraste, la fuerza de la vegetación y del clima de las zonas tórridas han perpetuado la miseria y el barbarismo de hordas solitarias. En suma, los salvajes del trópico derivan de una degeneración causada por la presión del medioambiente, mientras las civilizaciones de los altos valles sólo alcanzan el nivel de las culturas asiáticas, incapaces de producir un genuino florecimiento del espíritu humano. Ese florecimiento, apenas hay que decirlo, estaba reservado para Europa.

#### **DEL PAISAJISMO A LA PATRIA**

En sus escritos, Humboldt muestra estar al día en lo que concierne a las artes. Había sido un fiel discípulo de Goethe y ha hecho suyo el vocabulario estético en boga en Europa, tanto el de lo sublime como el de lo pintoresco (William Gilpin, 1792). Más aún, a su regreso a Europa, Humboldt se encarga de contactar artistas que puedan desarrollar lo que les describe o lo que él mismo pone en bocetos. Y posiblemente convencido de que la luz mediterránea era el

entorno ideal del arte, buscó en Roma a sus colaboradores<sup>5</sup>. El paisajismo es ya para entonces un género consolidado en Europa. El florecimiento de las ciudades industriales, el cambio tecnológico en los medios impresos, la aparición de publicaciones ilustradas y su circulación entre la emergente burguesía, producen un auge comercial de los relatos, ahora ilustrados, de viajeros. Es en este contexto decimonónico cuando la pintura del paisaje alcanza su clímax internacional. Sin embargo, antes de asumir la convención tradicional de que el paisajismo es un género moderno de la cultura europea asociado a una nueva forma de ver, conviene subrayar su coincidencia con la expansión europea y el colonialismo, coincidencia que ha obligado a plantear la pregunta, por lo menos, de su relación con el imperialismo.

Si como escribió Nietzsche, las palabras o tienen definición o tienen historia, con el concepto de paisaje tal vez convenga evitar la disyuntiva. Entre la bibliografía tradicional, pero que todavía circula entre estudiantes de historia del arte, destaca el clásico estudio de Ernst Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape* (1953), en donde se cuenta la historia del «revolucionario surgimiento de un nuevo género llamado paisaje (*landscape*) en la pintura europea del siglo XVI»<sup>6</sup>. En otras historias se ubica su consolidación hacia el siglo XVII, entre los pintores holandeses. Pero hasta hace poco el consenso solía ser que en su forma pura, el paisajismo había sido un fenómeno europeo y moderno cuyo clímax, como hemos dicho, se alcanza en el siglo XIX. Para este análisis, me apoyo en el trabajo de W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power* (Mitchell 1994), quien ha buscado interrogar el paisaje no como un objeto para ser visto o texto para ser leído, sino como un proceso mediante el cual son formadas identidades sociales o individuales. No preguntar solamente qué es o qué significa un paisaje, sino qué hace, cómo trabaja, entendido como una práctica cultural. Para Mitchell, el paisaje no solamente significa o simboliza relaciones de poder, sino que es en sí mismo un instrumento de poder cultural que es (o frecuentemente es representado) independiente de intenciones humanas:

---

<sup>5</sup> «Desde su llegada a París [Humboldt] había convocado artistas para preparar las ilustraciones de la obra sobre su viaje a América. Sin embargo, fue en Roma donde encontró un grupo de artistas que bebían la noción de la belleza clásica, tal como lo habían hecho Goethe y David (1748-1825). Allí se relacionó con Gotlieb Schick (1776-1812), discípulo de David, con Joseph Anton Koch (1768-1839), quien vivía en Roma desde la década de 1790, con Guillermo Federico Gmelin (1760-1820) y con Jean-Thomas Thibaut (1757-1826). Estos fueron los primeros pintores de renombre en su época que transformaron las memorias y dibujos esquemáticos de Humboldt en material precioso para ilustrar sus publicaciones” en Beatriz González, en “La escuela del paisaje en Humboldt», en F. Holl, (ed.), *El regreso de Humboldt*, Quito, Imprenta Mariscal, 2001, p87-88.

<sup>6</sup> El ensayo de Ernst Gombrich, fue reimpresso dentro de *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Chicago, 1966, pp. 107-21

El paisaje, como medio cultural, tiene así un doble papel con respecto a la ideología: naturaliza una construcción cultural y social, representando un mundo artificial como si fuera simplemente algo dado e inevitable, y hace también algo operacional de esa representación, al erigirse ante quien lo mira en determinada relación con su carácter de algo dado como vista y lugar. (Mitchell 1994: 2).<sup>7</sup>

En el argumento central de Mitchell, el paisaje es un medio dinámico en el cual no sólo vivimos y nos movemos, sino que también está en movimiento, de un lugar o tiempo a otro. En lugar de tratar la estética del paisaje en términos de géneros establecidos (sublime, bello, pintoresco o pastoral), o de medios establecidos (literatura, pintura o fotografía), o incluso como lugares entendidos como objetos para la contemplación o la interpretación, mejor interrogar la manera en que el paisaje circula como un medio de intercambio, un lugar de apropiación visual, un foco para la formación de identidad. Es en este sentido que propongo interrogar ese proceso de formación identitaria en el contexto de una visibilidad de la patria ecuatoriana.

#### EL PATRIMONIALISMO IDENTITARIO

Las preguntas y algunas de las formas en que es entendida la práctica del paisajismo en Ecuador son comparables a las de Nueva Zelanda; aunque los elementos locales, las tradiciones o las imágenes del paisaje difieran. Esas preguntas y prácticas pueden resumirse en dos tendencias: patrimonialismo y esencialismo identitario.

El patrimonio se puede reconocer mediante un bien colectivo cuyo valor asciende en la medida en que lo hace su carácter único. Su valor de cambio aumenta en la medida en que escasea, y su valor de uso (su capital simbólico) aumenta en la medida en que llena un espacio «visible» en el imaginario colectivo. Como sugiere Mitchell, tal vez la pintura del paisaje sea un género exhausto, pero no es el fin de la historia. El paisaje es ahora quizá más valorado que nunca, una especie en extinción que debe ser protegida de y por la civilización, resguardada en museos, parques o zonas protegidas. Como el lenguaje o la pintura, el paisaje es un medio dentro de una tradición de comunicación y significación cultural, un cuerpo de formas simbólicas susceptible de ser invocado para expresar un valor. Mitchell sugiere que la estructura semiótica del paisaje es más bien parecida a la del dinero, sin valor de uso en sí mismo, pero con un ilimitado valor simbólico en otros niveles. En un nivel básico, el valor de un paisaje se expresa en el precio de una casa con buena vista, o en el precio de un boleto de avión a las islas Galápagos. El paisaje es una mercancía para ser presentada y representada en un contexto turístico, un objeto para ser comprado, consumido e incluso coleccionado en forma de

---

<sup>7</sup> La traducción es mía.

*souvenirs*, postales y fotografías. En su doble papel de mercancía y símbolo cultural, el paisaje es objeto de prácticas fetichistas que involucran la repetición ilimitada de toma fotográfica en un mismo lugar o ante una misma vista.

Pero hacia el interior de la patria, el paisaje, una vez aceptado –sancionado institucionalmente– su valor simbólico, se desdobra en la acumulación y administración de su capital simbólico. La propiedad colectiva de este patrimonio se expresa (paradójicamente) en una administración estatal –o puede ser privada– que resguarda no sólo aquellas obras enlistadas como pintura o fotografía del paisaje, sino también esas concreciones del territorio mejor cotizadas, esas realidades multi-sensoriales que llamamos paisajes, ya sean refugios de especies en extinción o parques nacionales. La metáfora del dinero parece ser asumida sin diferencia significativa cuando el Banco Central del Ecuador se erige al mismo tiempo como guardián y productor de un discurso identitario con respecto a las representaciones del paisaje, cuando administra el acceso y la visibilidad de este patrimonio nacional.

Hacia principios de los años ochenta, el crítico de arte neozelandés Francis Pound causó controversia al cuestionar la originalidad de la pintura del paisaje en Nueva Zelanda. Pound mostró que la historia de esta pintura, como la de sus predecesores europeos, había sido narrada como la historia de un movimiento que había ido de la convención, a lo natural, de lo ideal a lo real, y que esta historia suponía una progresión desde el colonialismo cultural y la dependencia, hacia la independencia nacional. Pound expuso «la falacia» de que hay un real paisaje Neozelandés, con sus reales cualidades de luz y atmósfera, y sugirió que este «naturalismo» no era otra cosa que un mito crítico, la fantasía de una verdad diseñada con el propósito de inventar un país<sup>8</sup>.

Este ejemplo vuelve a escenificar la lógica del discurso paisajista integrado a los discursos de consolidación nacional, un fenómeno que es general a lo que hoy se conoce como las Américas. En algunas historias nacionales, la pintura del paisaje es representada, cuando no como una búsqueda de purificación artística, como un movimiento o evolución desde formas convencionales hacia transcripciones más "naturales" (de la naturaleza). Pero en esa aparente división subyace una misma búsqueda de pureza: por un lado, la liberación del referente a favor del lenguaje pictórico; por el otro, una pintura más realista, una semejanza que produzca «representaciones naturales» de la naturaleza. Así, como mito pseudo-histórico, el discurso del paisaje es también una forma de incorporar (enlistar) a la «naturaleza» en una legitimación identitaria, ya sea que se trate de acentuar esa identidad en términos temporales, o en un espacio político (una patria moderna).

---

<sup>8</sup> Francis Pound, *Frames on the Land: Early Landscape Painting in New Zealand*, pp. 11, 33, 16, 76. Pound hace un análisis comparativo entre algunas pinturas, mostrando y enlistado los rasgos que él identifica como convenciones del paisajismo europeo.

En Ecuador, por la escenificación internacional de su territorio desde el siglo XVIII, el proceso ha sido particularmente intenso. En un ejemplo reciente y representativo, la patria es narrada según esa lógica que va desde la dependencia, hasta la «verdadera» patria (Kennedy Troya 2008). Según el relato de Alexandra Kennedy Troya en su ensayo «El Territorio y el paisaje: una declaración de principios», «es desde el paisaje que los ecuatorianos empezaron a inscribir sus historias contemporáneas, así como sus esperanzas» (Kennedy Troya 2008: 11). El texto de Troya es, explícitamente, un proyecto que reconoce una imagen de la patria a partir del paisaje, para lo cual establece un «itinerario» que es también una narrativa nacional. Ahora bien, esta crónica de la patria no inicia con la naturaleza, sino con algo menos corporal y más abstracto, con el interior de la patria, una declaración de principios cuyo *ethos* vuelve a ser, sobre todo, español: Según su itinerario, aparece en primer lugar una geografía sagrada de orden barroco, seguida de otra geografía sagrada: la precolombina. Aparecen después los «paisajes fundacionales» de la independencia. El mundo natural se presenta sólo entonces mediante una figura que los exterioriza. Se trata de los «territorios al borde: la Amazonía». Este itinerario culmina con los motivos más difundidos del paisajismo ecuatoriano, las montañas nevadas. En general, esta narrativa es caracterizada como un proceso que va de lo ideal a lo real:

Poco a poco la representación paisajista oficial incorporó una visión más realista, se convirtió en documento de una política liberal de modernización<sup>9</sup>.

El paisajismo es asumido aquí como un referente cuyos «significados intrínsecos» deben ser recuperados, como documentos históricos cuya verdad se integra al relato de la patria, verdad cuyo carácter subjetivo se reconoce en un principio, pero que poco a poco, en la medida en que el relato avanza, se objetiviza mediante «creencias, sensaciones, necesidades de un continente y sus naciones que se están formulando bajo el signo de la independencia y la autonomía». Así es que, si comenzaron siendo creencias, terminaron siendo necesidades de un discurso fundacional, legitimadas así (objetivadas) como verdades identitarias.

Más enfático aún, dentro del mismo volumen *Escenarios para una patria*, es el texto de Matthias Leonhardt, «Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje»<sup>10</sup>. En su relato, el paisajismo ecuatoriano puede dividirse en dos capítulos: Uno promovido directa o indirectamente por Alexander von Humboldt, y el segundo, promovido por el truncado régimen de Gabriel García

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Matthias Leonhardt, «Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje», en Alexandra Kennedy Troya, *Escenarios...*, pp. 26–51.

Moreno entre 1859 y 1865<sup>11</sup>. En la primera versión vuelve a aparecer el tópico idealista, mientras la segunda es caracterizada a través del cientificismo de la época. Para Leonhardt, García Moreno fue el responsable de un nuevo concepto de poner a la sociedad frente a la naturaleza. La visión tal vez demasiado idealista de un Humboldt, fue trastocada por una visión más práctica sobre la posible dominación y utilización del paisaje (Matthias Leonhardt 2008: 36).

Este contraste entre un visión idealista y otra realista, es explícito al comparar un atlas de Hans Meyer y Rudolf Reschreider de 1907, con los nevados «dibujados» por Humboldt casi cien años antes. Al respecto, Leonhardt escribió:

El Cotopaxi ahí presentado no se parece nada a su forma real, mucho menos el Chimborazo. Ahora los cuadros y los grabados nos presentan las montañas como nos hemos acostumbrado a verlas, en su belleza y majestuosidad (Matthias Leonhardt 2008: 39).

Cuando la fotografía se integra al relato de Leonhardt, lo hace como portadora de verdad, no como representación, sino como parte misma del paisaje que obliga a la pintura a ser más «naturalista»: La fotografía *desmiente* al pintor. Deviene por ende, una pintura realista, naturalista, que debe competir con la fotografía y que posee una única y gran diferencia: el color (Matthias Leonhardt 2008: 41).

He aquí que, mediante la supuesta aparición de una pintura «realista» y «naturalista», el paisaje aparece (reaparece) como estrategia de aquella antigua semejanza analizada por Foucault, semejanza reclamando sus viejos poderes, aquellos que detentaba antes de la época clásica: acortar la distancia entre las cosas y las representaciones. Se trata de una tentación ahistórica que W.J.T. Mitchell ha leído mediante la figura de la «escritura secreta del imperio» (Mitchell 1994: 13). En esencia, el mecanismo es el mismo que Foucault ha señalado: eliminar la distancia entre lo que se ve en la imagen y lo que se postula que hay en ella. Mediante el subterfugio de una representación más realista, mediante el reclamo de verdad hecho por una narrativa sobre el paisaje, se propone una «auténtica» imagen de la patria. El paisaje así entendido, naturaliza una representación. En suma, se olvida que antes de ser cualquier representación secundaria (fotografía, pintura o literatura), el paisaje es en sí mismo un medio (tierra, piedras, vegetación, agua, cielo, silencio o sonido, luz u oscuridad, etcétera) en el cual se hallan codificados valores y significados culturales, ya sea que hayan sido puestos ahí por una transformación física (jardinería o arquitectura), o encontrados en un lugar, como se diría, en estado «natural».

---

<sup>11</sup> Aunque precedido por la creación, en 1852, de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuyo programa establecía que el paisaje era un asunto nacional. *Ibíd.*, p. 29.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, A. (1994), «Competing Communities in the "Great Bog of Europe"-Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting», en W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 35-76.
- BRADING, D. A. (1993), *The First America*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BUFFON, G. L. (1791), *Natural History: General and Particular*, 9 vols., London, W. Strahan and T. Cadell.
- CLAVIJERO, F. J. (1964), «Historia antigua de México», en Mariano Cuevas (ed.), México, Porrúa.
- CHISAGUANO, S. M. (2006), *La población indígena del Ecuador. Análisis de estadísticas socio-demográficas*. Quito, Instituto Nacional de Estadística y Censos <<http://www.acnur.org/biblioteca/pdf/7015.pdf?view=1>>.
- CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR. (2008), Registro Oficial 449 de 20-oct-2008. Última modificación: 13-jul-2011 Estado: Vigente. Disponible en: <[http://www.oas.org/juridico/PDFs/mesicic4\\_ecu\\_const.pdf](http://www.oas.org/juridico/PDFs/mesicic4_ecu_const.pdf)>
- FOUCAULT, M. (1968), *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOMBRICH, E. (1953), «The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape», en Gombrich on the Renaissance: Norm and Form, vol. 1, London, Phaidon, 335-360.
- GONZÁLEZ, B. (2001), «La escuela del paisaje en Humboldt», en F. Holl (ed.), *El regreso de Humboldt*, Quito, Imprenta Mariscal, 87-90.
- HIPÓCRATES. (1808), *Tratado de los aires, aguas y lugares*, Madrid, Imprenta Calle de la Greda.
- HUMBOLDT, A. VON. (2003), *Cuadros de la naturaleza*, Madrid, Libros de la catarata.
- HUMBOLDT, A. VON. (1995), *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Jaime Labastida (ed.), México, Siglo XXI.
- KENNEDY TROYA, A. (coord.) (2008), *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850 - 1930*, Quito, Museo de la Ciudad.
- IRVIN PAINTER, N. (2011), *The History of White People*, New York, W. W. Norton.
- LEBOW, R. N. (2012), *The Politics and Ethics of Identity: In Search of Ourselves*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MATTHIAS LEONHARDT. (2008), «Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje», en A Kennedy (coord.), *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850 - 1930*, Quito, Museo de la Ciudad, 26-51.
- MITCHELL, W.J.T. (1994), «Imperial Landscape», en *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 5-34.
- NANCY, J. L. (2005), «Uncanny Landscape», en *The Ground of the Image*, New York, New York Fordham University Press, 57-62.
- ORTIZ CRESPO, A. (ed.) (2005), *Imágenes de Identidad. Acuarelas Quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSA.
- PAINTER, N. I. (2011), *The History of White People*, New York, W. W. Norton.
- PAUW, C. DE. (1770), *Recherches philosophiques sur les américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espece Humaine*. Berlin, A Berlin, 3 vols.
- POUND, F. (1983), *Frames on the Land: Early Landscape Painting in New Zealand*, Auckland, Collins.

- PRATT, M. L. (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge.
- ROSSET, C. (1974), *La Antinaturalaleza, elementos para una filosofía trágica*, Madrid.
- SAID, E. (2006), *Orientalism*, New Delhi, Penguin Books.
- SMITH, B. (1985), *European Vision in the South Pacific*, New Haven, Yale University Press.
- VELASCO, J. DE (1946), *Historia del reino de Quito*, 3 vols., Quito.
- VELASCO, J. DE (1981), *Historia del reino de Quito en la América Meridional*, Alfredo Pareja Diezcanseco (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.