El paisaje: ¿forma discursiva o registro historiográfico?*

Sara Gabriela Baz Sánchez
Universidad Iberoamericana

Resumen:
En este artículo me propongo revisar las definiciones de paisaje a partir de diversas disciplinas, con la intención de poner a prueba las categorías de registro historiográfico y de forma discursiva para volver la mirada a la literatura del siglo XIX y a sus topotesias en tanto estructuras conformadoras de identidad. Una revisión historiográfica del término paisaje conlleva una visión renovada de cómo ha permitido estudiar un fragmento estetizado de territorio; la aportación de esta reflexión consiste en ejercitar una metodología de aproximación al paisaje en la historia del arte, en la geografía, en la historia y en la literatura, para abordar a estas construcciones espaciotemporales en tanto productoras de dispositivos identitarios que habrá que analizar como estructuras esencialistas y deterministas, a fin de hacer una crítica a esta observación de segundo grado.

Palabras clave:
paisaje, identidad, registro historiográfico, forma discursiva

*Artículo recibido 02/05/2025
Artículo Aceptado 15/10/2025

> Se han disipado ya las pardas brumas, últimas hijas del equinoccio. El Bóreas, como le llaman los poetas clásicos, vuelve a ser metido en su gran saco de cuero o en su antro de rocas, según que lo encierren los mitólogos o los pintores, con gran contentamiento de marinos, de agricultores y de paseantes. El otoño se mece apacible sobre nuestra región. Tiéndese sobre nuestras cabezas ese cielo azul limpísimo que caracteriza a México, azul de turquesa que es el encanto de los europeos y que causa nostalgia a los mexicanos cuando visitan las nebulosas comarcas de la Europa septentrional; y corre el viento sumamente frío, precursor del invierno y que viene a tostar las hojas de los árboles, las flores de los jardines y la grama de las llanuras.
>
> — Ignacio Manuel Altamirano
> *Paisajes y leyendas; tradiciones y costumbres de México.*

Espacio, paisaje, región, territorio, lugar. A estos términos corresponden significados distintos. Pese a que se refieren a algo que consideramos *natural*, debemos comprender que se trata de construcciones que definen un área que no sólo posee una extensión y propiedades físicas, sino una serie de características que la definen y le dan una identidad. No obstante, esos atributos han variado a lo largo del tiempo.

Si se revisa la historiografía tanto clásica como reciente, se advertirá que el deslinde disciplinar para el estudio del paisaje es una preocupación común hasta nuestros días. El paisaje ha sido entendido de múltiples maneras: tanto como una extensión de territorio que se aprecia con la vista (así fue para Filippo Brunelleschi en el siglo XV y para los pintores flamencos y neerlandeses en los dos siglos siguientes) hasta como un sistema de sistemas, que contiene aspectos de interés tanto para la estética como para la comunidad científica, natural y social. Fernández-Christlieb (2014, pp. 55–79) y Covarrubias Villa et al. (2017, pp. 203–230) afirman que el paisaje es una representación estetizada de un territorio; dicha representación implica una apropiación contemplativa, sin la cual el paisaje no puede ser aprehendido en términos culturales y afectivos. Esto no excluye el interés y el estudio de los elementos bióticos y abióticos, las actividades humanas desarrolladas en el territorio y otras referencias geosistémicas y ecosistémicas, lo cual complejiza considerablemente su problematización, independientemente de la disciplina o el saber desde el que se le aborde.

Ahora, es preciso señalar qué entiendo por paisaje en tanto registro historiográfico. Lo percibo como una marca del y en el tiempo; como un testigo de procesos de configuración *temporal* de una idea de patria que, paradójicamente, en algunas piezas tanto poéticas como científicas apuntará a un ser eterno e inmutable.[1] Paisaje viene de país (*pays* en francés), de pago, de *paisaggio*, en tanto telón de fondo natural en la pintura. En la historiografía previa a la constitución de los

[1] Según autores como Hernández López y Martínez de Pisón, la geografía se apropió del concepto de paisaje en el siglo XIX, deslindándolo de sus antiguas acepciones artísticas. También plantean que, a partir de los viajes de exploración de Alexander von Humboldt, el paisaje dejó de ser considerado "un asunto de apreciación estética y se convirtió en objeto científico" (Covarrubias Villa, 2017).

estados nacionales en el siglo XIX, *país* refería a esa extensión de terreno que vio a alguien nacer y crecer, que aportó sus caracteres para forjar el suyo. El paisaje como registro historiográfico, al menos en los ejemplos que he seleccionado para entablar esta reflexión, es un laboratorio que permite analizar expectativas, anclajes, tradiciones a las que se desea pertenecer y emancipaciones de antiguas fórmulas que parecerían coartar la libertad de una patria naciente.

Este ejercicio de ninguna manera aspira a ser exhaustivo. Se trata de una aproximación muy concreta a ciertas ideas trazadas historiográficamente sobre el paisaje en algunas obras literarias del siglo XIX, periodo en el que algunos intelectuales comprometidos políticamente, como Ignacio Manuel Altamirano, buscaron la definición no sólo de un arte nacional, sino de una *identidad* nacional. Un esfuerzo previo se consigna en el libro coordinado por Vásquez Orozco y Ortega Moctezuma (2025, pp. 97–117). Para comenzar esta indagación, fue indispensable considerar la observación de Alfonso Reyes en *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (1911); más que sus opiniones literarias, me interesa su percepción sobre el paisaje en tanto categoría inmutable y distintiva. A partir de ello, revisé algunas obras poéticas, pero advertí que en la prosa también hay esfuerzos considerables por construir una idea de pertenencia y una identidad específica asociada a la tierra, al clima, a la geografía. Es por eso que recurrí a Altamirano, principalmente en *Paisajes y leyendas* (1884) y *Clemencia* (1869). Esto, desde luego, tiene un antecedente bien conocido en Herder, Winckelmann y en otros filósofos de finales del siglo XVIII: la naturaleza de cada grupo humano (temperamento, características físicas, carácter espiritual) era definida por el entorno en que ese grupo se desarrollaba. De ese modo, volver a la lectura atenta de Altamirano y de otras plumas presentes en diversas publicaciones periódicas permite advertir que la concepción de la naturaleza conformada en esas obras se aviene a la idea de una filiación del comportamiento humano a partir de su entorno y que, a partir de esas características conferidas, el *ser* de una población se puede explicar y diferenciar de otras.

Otras coordenadas de análisis me fueron proporcionadas por la propia escritura científica de profesionales en Geografía. Ciertamente, los textos académicos que se cuestionan la vigencia y pertinencia de términos que se han vuelto conceptos y que deben ponerse cada tanto en tela de juicio me permiten, por un lado, conocer cómo asume el paisaje una persona dedicada a la geografía y, por otro, comprender el proceso de construcción de un conocimiento específico a partir de la problematización de lo que se ha pensado inmutable o de cambios extraordinariamente lentos (Ramírez Velázquez & López Levi, 2015, p. 17).

Otro lugar de enunciación es el de la geografía histórica propiamente dicha; es quizá este *corpus* el que permite comprender de mejor manera cómo se fue transitando de una perspectiva de la naturaleza inmutable a una categoría identitaria y, posteriormente, a ser el paisaje concebido como un constructo

absolutamente culturalizado. Se constituye entonces al paisaje como un concepto histórico, geográfico, sociológico, antropológico, estético y artístico. Por otro lado, quienes han teorizado sobre el paisaje en términos de representación (Cosgrove, 2002; Schama, 1995), nos permiten entender su transformación gradual en diversos ámbitos a partir de las necesidades que los grupos que habitan en determinadas regiones tienen de diferenciarse de otros y de comprender su *ethos* a partir de la influencia del entorno que les vio crecer.

> Partimos del hecho que durante el último siglo, el espacio ha transitado de ser visto como *una entidad existente en sí misma* [énfasis añadido] a ser una construcción social. De acuerdo con los pensadores que se han abocado a estudiarlo, se ha planteado como una estructura con propiedades, ya sean absolutas o relativas, dependiendo del enfoque, y en función de ello puede considerársele como algo objetivo o subjetivo. (Ramírez Velázquez & López Levi, 2015, p. 18)

Ahora bien, el paisaje en la literatura también ha exigido sus propios recursos de análisis. Algunos autores han pensado que este *giro cultural* en la geografía hace a ésta última *sacrificar* su especificidad disciplinar al dejar entrar las coordenadas y perspectivas de análisis de disciplinas como la historia y la literatura. Los debates son numerosos y no se han resuelto; la dicotomía entre cultura y naturaleza se pone en evidencia como base de algunos, pero, ciertamente, hay que considerar la pluralidad de visiones desde diversos ámbitos del saber, que permite una construcción más completa del paisaje como objeto de estudio desde su dimensión simbólica (Contreras Delgado, 2005, pp. 57–69; Delgado Rozo, 2010, pp. 77–86).

El paisaje varía en la épica, en la lírica y en la novela, por mencionar sólo algunos géneros; se describe con palabras y esta acción supone un tropo retórico, una operación llamada topotesia, lo cual, implica la descripción (¿la pintura?) de una escena natural que, de suyo, no existe fuera del propio texto. La topotesia supone entonces un ejercicio descriptivo y creativo, pues produce un lugar que no está: a partir de esas descripciones se construye una síntesis de elementos que compondrán ese paisaje; veremos que, en la obra de Altamirano, por ejemplo, será prácticamente imposible construir los escenarios naturales sin prescindir de palabras que describen caracteres, o bien, de adjetivaciones que refieren preferencias de la propia población que se desenvuelve en el paisaje. Por ejemplo, en "El Señor del Sacro-Monte", el autor dice:

> ¡El campo! ¡La montaña verde! ¡Los arroyos *murmurantes*! Los sembrados que revisten las colinas y las primeras flores que *enguirnaldan* las praderas y las veras de los caminos; eso es lo que busca la vista fatigada en los calientes días de Marzo [*sic*], cuando se vive en la ciudad, *como en una enorme cripta de piedra encendida al fuego blanco* [énfasis añadido]
> (Altamirano, 1884, p. 9).

Los arroyos murmuran, las flores enguirnaldan, adornan la vera de los caminos y la ciudad es metaforizada como una cripta ardiente por el calor de marzo. Dentro de esta topotesia,

Altamirano incluye otras figuras que permiten construir la necesidad de salir al campo y escapar del calor abrasador de la ciudad. Es el calor y la sensación de fatiga la que impulsa a los citadinos a buscar otros paisajes y a emprender una especie de turismo religioso al decidir acudir al Sacromonte a visitar al Cristo. Las condiciones climáticas y el paisaje urbano son las premisas que definen un comportamiento social, mismo que se constituye como una característica invariante de un grupo poblacional específico.

Tenemos entonces que un paisaje es un sector de la naturaleza, delimitado culturalmente por la mirada del observador. Tenemos también un paisaje que es, al mismo tiempo, objeto de contemplación estética y telón de fondo, espacio que estimula la pertenencia y los afectos: lugar cuyas características propician estados de ánimo. Habrá que hacer un esfuerzo por determinar qué se ve de ese paisaje, tanto como si se trata de una pintura, como si se trata de una topotesia en un texto literario o de una descripción específica de un sitio existente.

De telón de fondo a expresión de identidad

Cuando he tenido la oportunidad de volar de México a los Estados Unidos, siempre me ha llamado la atención la enorme diferencia entre nuestra geografía accidentada, que origina poblados concentrados que saturan un área específica y que se separan de otros por formaciones orográficas. Lo que veo del lado mexicano revela crecimientos ciertamente desordenados a partir de núcleos básicos. Si se sobrevuela a menor altura, se puede observar la estructura que la acción humana ha dado a la tierra cultivable. Después, la naturaleza se expresa en su salvaje individualidad. Cerros yermos, formaciones orográficas impresionantes que impiden la acción de la mano humana sobre ellas. Al cruzar la frontera, aparece inmediatamente otra mano cultora de un orden obsesivo. Se forman patrones geométricos a partir de las áreas perfectamente repartidas, delimitadas, en convivencia con áreas habitables que revelan, por un lado, un poder económico muy superior y una forma de organización del territorio que favorece la productividad de la naturaleza y su estetización. Los campos norteamericanos labrados revelan una estetización productiva. Estos paisajes son culturales pero, tal y como lo expresó Cosgrove, se configuran a partir de lo natural. "Con la introducción de una cultura diferente se da un rejuvenecimiento del paisaje cultural, o un nuevo paisaje es sobre-impuesto en los remanentes del viejo paisaje" (Cosgrove, 2002, citado en Contreras Delgado, 2005, p. 64).

Decía que durante siglos, el paisaje en las representaciones plásticas fue un telón de fondo. En el estudio de imágenes no pictóricas, el emblema, por ejemplo, es un iconotexto que representa nociones graves (generalmente, de índole moral). Esas imágenes debían sustentarse en algún tipo de paisaje, muy rudimentario. En el *Thesoro de la Lengua Castellana o Española*, Covarrubias Orozco (1611) se dice que "metafóricamente se llaman emblemas los versos que se suscriben a alguna

figura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando (la figura) a declarar el intento del emblema y de su autor". Dado que el emblema o la empresa se refieren a un juego de agudeza, precisa para desentrañar el significado, la imagen debe ser apropiada. En 1615, Cristóbal Suárez de Figueroa publicó la *Plaça universal de todas las ciencias y artes*, en donde define a la empresa como "composición de cuerpo pintado y mote, para apuntar alguna particular proposición del hombre". Planteaba que de la relación texto e imagen se obtendría algo diverso (unión de imagen visual con la imagen verbal del pensamiento). A decir de José Pascual Buxó: "A la misma familia de textos icónico-verbales pertenecen también el jeroglífico que se reduce a una figura o secuencia de figuras, y la empresa o divisa, que consta de imagen y mote pero carece de epigrama" (Buxó, 1994, p. 32). Estas imágenes o cuerpos del emblema deben ser discretas; en caso de que fueran miniaturas perfectamente trabajadas, distraerían la atención del espectador y no se cumpliría el propósito moral del iconotexto, esa obra, producto de una relación solidaria entre lo icónico y lo textual, como lo caracteriza Buxó.

Pongamos un ejemplo para detenernos en el análisis de ese telón de fondo que es el paisaje. Abstraigo de este emblema sólo el cuerpo, es decir, la imagen: el epigrama se transcribe a pie de página.[2] En la imagen, por cuyos trazos puedo reconocer la técnica de la xilografía, observo la imperfección de las líneas gruesas causadas por la gubia (Figura 1). En primer plano aparece un carro guiado por dos leones, cuya brida lleva un niño desnudo, alado y con los ojos cubiertos por un paño. Su mano izquierda se ase al carro y detrás de su brazo se observan líneas rectas, que representan las flechas juntas en un carcaj. Con la mano derecha guía a ciegas a las bestias. Las sombras en la parte derecha de su cuerpo se logran con trazos burdos: detrás de la dupla de leones (el derecho, más sombreado que el izquierdo), hay un árbol cuyo follaje se insinúa apenas por unos golpes dados con una gubia en U. El conjunto: carro, auriga y bestias, se posa en el suelo, sobre un campo abierto. Estamos frente a una escena que ocurre en exterior y, por tanto, el árbol y las líneas que trazan el suelo, constituyen el paisaje. Ninguna de las figuras es naturalista: el intérprete, gracias a la convivencia con el texto, sabe que se encuentra frente a Cupido, el niño alado que avanza en el carro con los ojos cubiertos. El amor es tan potentísima emoción que Cupido puede guiar a los leones, lo mismo que alcanzar con sus flechas incluso a los dioses.

[2] *Aspice ut invictas vires auriga leonis*
Expressus gemma pusio vincat amor
Utque manu hac scuticam teneat, hac flectat habenas
Utque sit in pueri plurimus ore decor
Dira lues procul esto feram qui vincere talem
Est potis, à nobis temperet an ne manus.
(Universidad de Glasgow, s.f.)



Figura 1. Emblema "Potentissimus affectus amor" (El amor la emoción todopoderosa). Tomado de *Emblematum Liber* (1531) y reproducido por el Proyecto Emblems de la Universidad de Glasgow (s.f.).
https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a007

La obra del emblemista Andrea Alciato, en la que aparece el emblema de Cupido, se publicó a partir de 1531. Con ella surge el estudio sistemático de la emblemática como ciencia moral, que se distancia de la jeroglífica gracias a la recurrencia a las tres partes de la obra: mote, cuerpo y escolio (emblema triplex). Poco después, en 1543, el médico Andrea Vesalio publicó su *De humani corporis fabrica*, un tratado de anatomía provisto de láminas que le dio fama en las cortes de Carlos V y Felipe II. La obra se considera una de las más influyentes de la historiografía médica de su tiempo. Propongo mirar tres de sus láminas para entender la función del paisaje como telón de fondo.

El objetivo de la lámina es mostrar el sistema óseo: pese a que vemos un esqueleto, éste no aparece inerte, sino de pie y con rasgos expresivos como una mano izquierda adelantada que muestra su palma y un brazo derecho en el que se apoya cómodamente sobre un timón[3] (Figura 2).

[3] Sé que para un espectador contemporáneo esto no parece un timón, sino más bien, una pala. Sin embargo, es la forma tradicional de representarlo, como se puede ver en el grabado posterior de Otto van Veen (Vaenius) titulado "La fortuna no muda el linage", como se tradujo en castellano. El reconocimiento de este tipo de símbolos refiere una competencia reforzada por la reiteración, que también puede ser vista como una subforma discursiva en sí. Abundaré en esto más adelante.

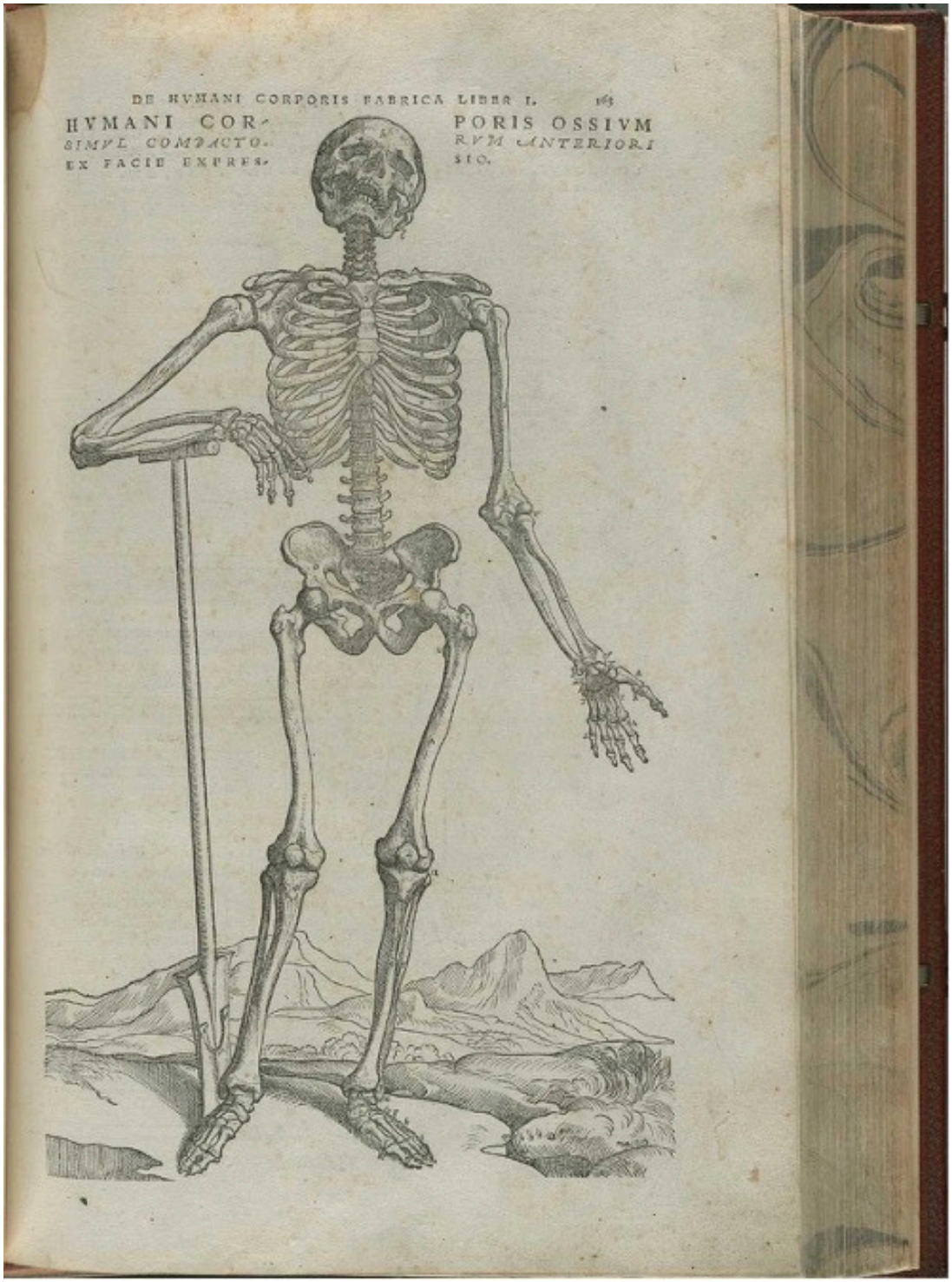


Figura 2. Lámina 163 de *De humani corporis fabrica* (1543). Reproducido en la Biblioteca virtual de las ciencias de la salud (Universidad Complutense de Madrid). https://www.ucm.es/historiadelasalud/vesalio

El esqueleto se posa en un paisaje yermo, de horizonte muy bajo, que deja ver varias formaciones rocosas en lontananza y algunas yerbas desmañadas que crecen del lado derecho de la composición. En la Figura 3, aparece un cuerpo masculino sin piel, pues el objetivo de la lámina es mostrar el sistema muscular. Son tres láminas las destinadas a este propósito; seleccioné la que muestra el cuerpo de perfil, con la pierna izquierda firmemente apoyada sobre el suelo y la derecha doblada hacia atrás, como que recién ha dado un paso. El brazo izquierdo se levanta a la altura de la cabeza; la mano hace el gesto de un orador que declama, mientras el brazo derecho se adelanta y la mano señala al suelo.

Sólo como una apreciación personal, si viéramos de frente a la figura, sus gestos repetirían los de Platón y Aristóteles representados en *La escuela de Atenas* por Rafael Sanzio. Lo que pretendo enfatizar es que el personaje desollado no es un cuerpo yerto: es un actor que muestra su musculatura. El paisaje en el que se desenvuelve es bastante más complejo que el de la Figura 2. Se observa una línea de horizonte que casi roza la mitad de la composición, del lado izquierdo vemos una ruina arquitectónica, presumiblemente romana, pues muestra un gran arco encasetonado y otro sistema de arcos a manera de contrafuertes. Sobre la ruina hay vegetación que crece desordenadamente, como la que podemos ver detrás del pie derecho del personaje y que abre hacia una perspectiva que permite adivinar que, a lo lejos, se alza una ciudad en un roquedal. ¿Por qué introducir una ruina y, con ese telón de fondo, un personaje desollado que se presenta en una actitud contenida, pero al fin, dramática?

Vesalio marca un parteaguas en la cirugía: él decidió disecar cuerpos con sus propias manos y mostrar su trabajo al público para desmentir, a título personal y gracias a su experiencia, algunas tesis que venían repitiéndose en el discurso médico desde Hipócrates y Galeno. En la portada de su libro aparece él mismo, ejecutando una disección, cuando lo tradicional era que una persona (un carnicero, no un médico) fuera el que manipulara los despojos. Vesalio se hace revestir de una nueva dignidad, pone manos a la acción y demuestra sus hallazgos. En la portada, haciendo un eje vertical sobre el cuerpo yerto que Vesalio diseca, aparece un esqueleto triunfante con un báculo compuesto por serpientes, es decir, que recurre a la iconografía antigua de Higia, Asclepio y el báculo de Hermes o caduceo.

Los paisajes de las láminas de Vesalio revelan, por un lado, el conocimiento que sus autores tienen de cómo componer imágenes que demandan una atención específica sobre ciertos puntos (los cuerpos, como en el caso de los emblemas) pero que, por tradición, sus protagonistas deben estar situados, emplazados en un suelo firme, desplegando gestos que permitan la mejor observación de su constitución física y, en el caso de la ruina, apelando a una tradición que ensalza la gloria de Roma (¿Galeno?) pero que también reconoce su caducidad.



Figura 3. Lámina 174, de *De humani corporis fabrica* (1543). Reproducido en la Biblioteca virtual de las ciencias de la salud (Universidad Complutense de Madrid). https://www.ucm.es/historiadelasalud/vesalio

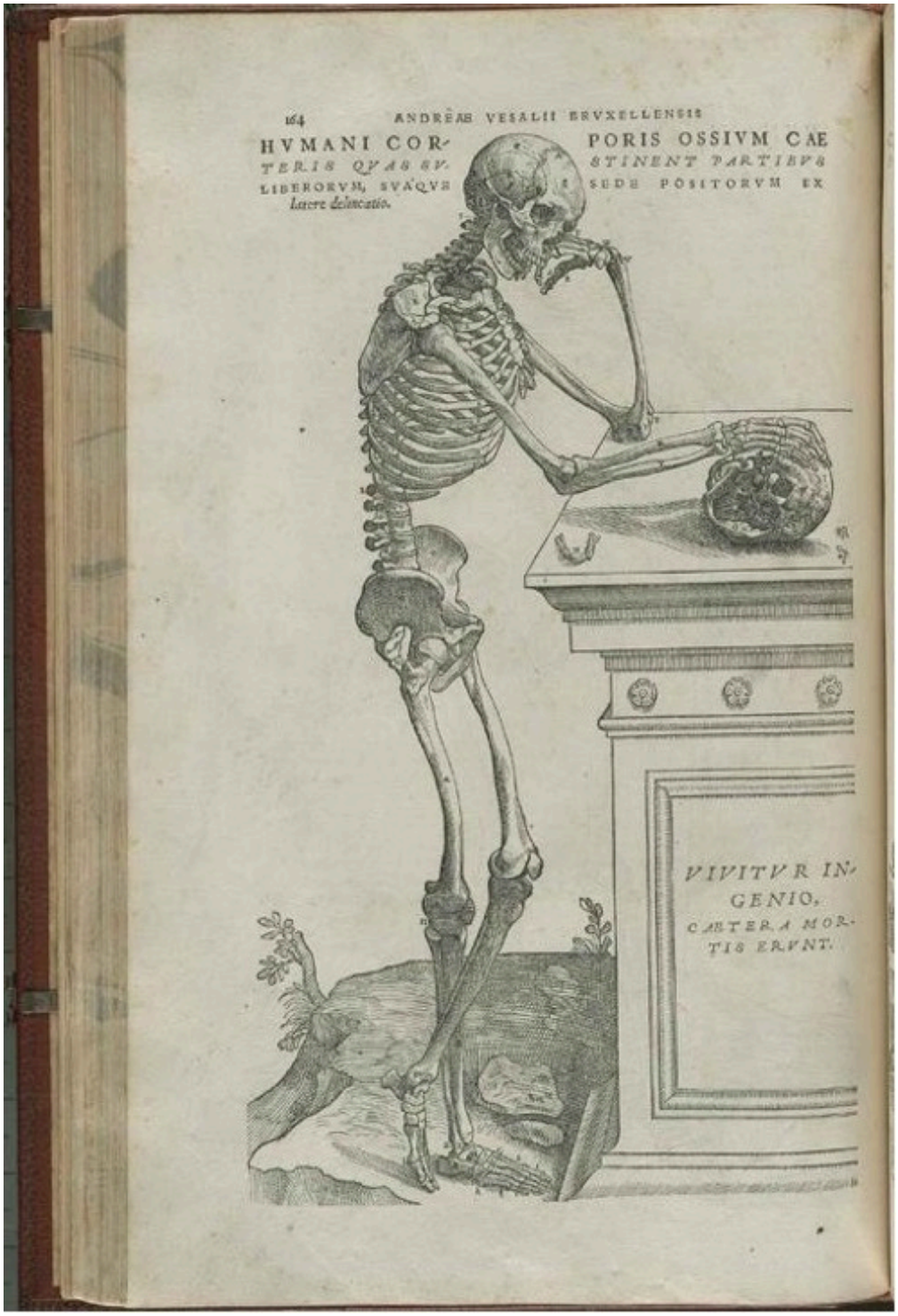


Figura 4. Lámina 164 de *De humani corporis fabrica* (1543). Reproducido en la Biblioteca virtual de las ciencias de la salud (Universidad Complutense de Madrid). https://www.ucm.es/historiadelasalud/vesalio

En la lámina 164, *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*, el esqueleto aparece contemplativo: su mano izquierda se apoya en un cráneo que nos muestra la base y su mano izquierda se coloca en el mentón, signo inequívoco de la meditación en la muerte, es decir, de la meditación melancólica (Figura 4). El texto quiere decir: "sobrevive el talento, todo lo demás será de la muerte", frase atribuible a Virgilio (Alcalá, 2015).

Así, el esqueleto se convierte en un sujeto contemplativo, reflexivo, de carácter noble, como la profesión que enaltece Vesalio. El propio médico sabe que su ciencia tiene como límite la muerte. A diferencia del emblema de Cupido, las láminas que aparecen en el libro de Vesalio presentan líneas delgadas, ondulantes y muy finas, pues quizá fueron hechas a punta de buril sobre plancha de metal. En el sitio web de la Complutense se explica que mucho tiempo se desconoció la autoría de las mismas (era difícil suponer que se tratara del mismo Vesalio pero no imposible); a la fecha se sabe que las láminas fueron realizadas por artistas "del taller de Tiziano" y por Jan Stefan van Calcar (o Kalkar) (Universidad Complutense de Madrid, s.f.).

El paisaje en la literatura

Más allá de asumirse como un telón de fondo, el paisaje en la literatura, por obra de tropos retóricos como la prosopopeya o el símil, se constituye como un agente quizá más activo. No hay que esperar a ver esto en obras modernas; en las relaciones de exequias novohispanas, por ejemplo, cuando la ciudad de México llora la muerte del rey, llueve a cántaros mientras que las campanas doblan a muerto y se establece una atmósfera sombría y dramática (Baz Sánchez, 2004). Casi en todas las relaciones de honras fúnebres reales es posible encontrar al menos un ejemplo de prosopopeya en el que se hace evidente que la ciudad, escenario de las exequias, se hermana en el sentimiento de pérdida con sus habitantes.

Más adelante, el costumbrismo decimonónico le dio cabida al paisaje como un factor cuasi protagonista. En varias de sus obras, Fiodor Dostoiewski describe el paisaje urbano de San Petersburgo, por ejemplo, con el objetivo de depositar en él las características psicológicas de sus habitantes. Algunas descripciones del paisaje urbano revelan una extraordinaria familiaridad y hasta complicidad, construida simbólicamente entre el caminante y lo que observa cotidianamente en sus paseos. En *Noches blancas*, Dostoiewski pone en voz de su narrador el conocimiento que éste posee de la ciudad; sus calles y sus casas adquieren propiedades humanas.

> También las casas me son conocidas. Cuando voy por la calle parece que cada una de ellas me sale al encuentro, me mira con todas sus ventanas y casi me dice: "¡Hola! ¿Qué tal? Yo, gracias a Dios, voy bien, y en mayo me añaden un piso." O bien: "¿Cómo va esa salud? A mí mañana me ponen en reparaciones." O bien: "Estuve a punto de arder y me llevé un buen susto." Y así por el estilo. Entre ellas tengo mis preferidas, mis amigas íntimas.
> (Dostoiewski, s.f.)

Esas casas son entrañables, tanto o más que un transeúnte frecuente, a quien el protagonista le ha analizado en varias ocasiones el rostro, sus gestos y su caminar. Esa introyección convierte al viandante en un conocedor de su paisaje habitual, al punto de hacerlo extrañar al sujeto que se topa con frecuencia después de tres días de no verlo. Ahora veamos otro ejemplo en la misma obra; una descripción, ciertamente moralizada, del acto de descubrir la belleza de un cielo nocturno estrellado:

> Era una noche maravillosa, una de esas noches, amable lector, que quizá sólo existen en nuestros años mozos. El cielo estaba tan estrellado, tan luminoso, que mirándolo no podía uno menos de preguntarse: ¿pero es posible que bajo un cielo como éste pueda vivir tanta gente atrabiliaria y caprichosa? Ésta, amable lector, es también una pregunta de los años mozos, muy de los años mozos, pero Dios quiera que te la hagas a menudo.
> (Dostoiewski, s.f.)

Gente atrabiliaria, es decir, melancólica y caprichosa. Ese carácter contrastaba con el brillo nocturno que el protagonista era capaz de ver, debido a su juventud. Me propongo plantear que el paisaje es un registro historiográfico.[4] Se trata de una apreciación como marca temporal del ser humano: el paisaje aquí es un pretexto que permite conocer si se tiene o no un ánimo lo suficientemente ligero; la apreciación del paisaje remite a un estadio personal.

La forma discursiva es una propuesta de aproximación desarrollada por Perla Chinchilla Pawling en un seminario organizado para determinar en qué consisten y cómo se expresan en el corpus de escritos y publicaciones producidos por la Compañía de Jesús. Este seminario decantó en la publicación del *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús* (2019) en donde, a partir de entradas como *Ars moriendi*, Novena, Regla, Canto, entre otras, se exploran los contextos de comunicación y circulación de discursos apoyados en invariantes estructurales y el análisis de los paratextos. Chinchilla define a la forma discursiva como una "estrategia metodológica de investigación documental cuya utilidad y viabilidad, así como sus límites y problemas, tendrán que ser observados desde su utilización misma en el futuro" (Chinchilla, 2019, p. 23). Una forma discursiva puede entenderse como un artefacto que responde a una semántica específica y que materializa un discurso reiterado con regularidad, lo que permite su distinción. El estudio de las formas discursivas se emprendió con fuentes escritas, pero también puede aplicarse a otros dispositivos, por ejemplo, visuales, que refuerzan el contenido discursivo fijado en la escritura. A este respecto, pienso en la forma *Ars moriendi*, analizada en el *Lexicón*, apuntalada por una iconografía específica como puede ser la que advertimos en diversas obras anónimas novohispanas y peninsulares de los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, el tópico de la muerte del justo o del árbol vano o árbol de la vida, como en la pintura de Ignacio de Ríes que se encuentra en la Catedral de Segovia (Figura 5).

[4] Entendido como marca espaciotemporal que concentra tanto espacio de experiencia como horizonte de expectativas.



Figura 5. Ignacio de Ríes, *El árbol de la vida*. 1653. Capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia. Dominio público.



Figura 6. Juana Beatriz de la Fuente. *El árbol vano,* 1895. México, Col. San Antonio Museum of Art.

La pervivencia de una forma discursiva visual se puede apreciar en los dos ejemplos antes propuestos, es decir, en la obra de Ignacio de Ríes (1653) y en la pintura hecha más de doscientos años después en México por Juana Beatriz de la Fuente (1895) (Figura 6). La temática es la misma pero hay una variación iconográfica sustancial. Los signos comunes son Cristo que se apresta a tocar una campana, la Muerte portando una guadaña y el demonio tirando del tronco del árbol para inclinarlo hacia sí. Que no pase inadvertido un detalle: en ambas escenas hay paisaje. En la obra de Segovia, el árbol está a punto de caer, cosa que parecen ignorar los personajes que están en su copa, gozando de un banquete y de la música. En la obra mexicana del siglo XIX, el banquete no aparece; en su lugar, un individuo duerme despreocupadamente sobre una silla recargada contra el tronco. Esta modificación obedece a una apropiación iconográfica realizada en el ámbito novohispano desde el siglo XVIII. El mensaje es el mismo: Cristo trata de despertar con la campana al alma que duerme en la culpa, antes de que sea demasiado tarde. El paisaje, en ambos casos, no es un protagonista (como el árbol, quizá), sino un telón de fondo. Sin embargo, ambas imágenes conllevan una semántica reconocible en el marco de un discurso moral específico; las formas y los elementos iconográficos se reiteran, reforzándose y apoyándose en otras formas discursivas impresas, tales como los despertadores espirituales.

Pensar en el paisaje como forma discursiva puede resultar quizá confuso y ambicioso, debido a que la descripción del paisaje en la literatura sería quizá una subforma, dependiente de un género mayor, que puede ser poesía lírica o novela. Sin embargo, la categoría propuesta por Chinchilla puede ofrecer una matriz para pensar en ciertas descripciones del paisaje estetizado y construido por figuras retóricas como la metáfora, la metonimia o la prosopopeya para emprender un análisis particularizado que conduzca a asimilar al paisaje como una categoría que produce identidad. Esto no necesariamente es una construcción moderna (vinculada, como decía, a la formación de los estados nacionales), sino que, por ejemplo, en el caso de las relaciones de honras fúnebres, las prosopopeyas le dan dignidad a la ciudad, identifican el espacio con sus habitantes y construyen retóricamente la prelación de esa ciudad respecto de otras, que quizá no demostraron tan estentóreamente su sentimiento de pérdida por la muerte del rey.

En el segundo ejemplo de *Noches blancas* de Dostoiewski no encontrábamos ninguna particularidad que revelara la identidad del lugar descrito: la noche brillante es la misma para toda persona dispuesta a advertirla, a admirarla, pero la descripción del ruso no cuenta con un registro particular que me permita afirmar que se trata de una noche en San Petersburgo. En el caso de la lírica mexicana, Reyes hace una genealogía que nos transporta hasta los tiempos del descubrimiento de América, momento en el que comenzó a conformarse una idea de esa naturaleza desconocida, agreste, abundante y característica de un mundo nuevo. Reyes no prescinde de

adjetivos, que en el caso que nos ocupa, es importante considerarlos porque reflejan nociones introyectadas y reiteradas por la historiografía que, al mismo tiempo, define la manera en que el regiomontano se aproxima al análisis literario con la intención de descubrir particularidades, elementos que caractericen e individualicen al paisaje nacional. La cita que incluyo a continuación es larga, pero vale la pena comentarla:

> La rica y viciosa naturaleza americana, donde las fuerzas escondidas del bosque parecen gastarse con la abandonada generosidad de una exuberancia perenne, ha sido y es aún, por otra parte, tema obligado de admiración en el Viejo Mundo. Y nosotros, á quien un raro destino hizo brotar de una mezcla tan maravillosa de sangres y que nos historiamos a par con dos opulentas tradiciones, la española y la indígena, conservamos y perpetuamos, junto con el ruido castellano de nuestro lenguaje, la amplia y meditabunda mirada espiritual de nuestros padres ignotos que viajaban para fundar ciudades siguiendo las aves agoreras, en busca de los lugares adonde las bellezas mismas de la naturaleza les ofrecían asilo espontáneo y habitáculo guarecido, desde las fabulosas *siete cuevas*, –cuna de las siete familias maternales que se desparramaron por nuestro suelo, hasta la despejada y serena altura y los hospitalarios lagos de Anáhuac, en que hay islotes poblados de nopales y las águilas ejercitan sus grifos, lanzadas y presas en el torturante cíngulo de las serpientes.
> (Reyes, 1911, pp. 3-4)

Tenemos por un lado, una naturaleza "rica y viciosa", de exuberancia perenne, que asombra al Viejo Mundo. Por otro, una referencia histórica a las siete cuevas de Chicomostoc, cuna de los ancestros que migraron desde el norte en busca de mejores condiciones de vida y hallaron "los hospitalarios lagos de Anáhuac"; esta hospitalidad parece cuestionable, pues acto seguido, Reyes habla del "torturante cíngulo de las serpientes". La "serena altura" de la cuenca de Anáhuac, como todas las invariantes que el autor señala como características de la región, parecen esenciales de la misma. Una reiteración muy similar la encontramos siglos antes, en la *Rusticatio mexicana* de Rafael Landívar (1782, 2021). Algunas de sus referencias apuntan al asombro que no sólo la naturaleza, sino el ingenio de los nativos para atrapar presas, produjeron en el Viejo Mundo. Reparemos en los adjetivos de Reyes: altura, serenidad (de los lagos), abundancia, exuberancia; la naturaleza es indómita pero hospitalaria. Reyes descubre lo bello en lo ignoto, a la manera en que Burkhardt ensalza el sentimiento de hallar la belleza en cualquier paisaje. "El sentimiento de las bellezas del paisaje es, en efecto, parte integrante de nuestro ser espiritual y forma cuerpo con el patrimonio común de sensibilidad que caracteriza a nuestra especie" (Reyes, 1911, p. 17).

Aquí ya estamos frente a un inmanentismo: descubrir la belleza del paisaje caracteriza a nuestra especie humana. Esto, aunado a invariantes geográficas y climáticas propias de cada territorio y que confieren a sus habitantes características específicas, conforman la identidad. El problema es que esta construcción deriva en estereotipos, en esencialismos y a la larga, en determinismos.

Cuando escribe sobre la obra de Manuel Carpio, Reyes denuesta sus ripios y la excesiva recurrencia a la divinidad para explicar las características del paisaje que ensalza. Sin embargo, no puede sobreponerse a esa introyección historiográfica que concibe al paisaje como algo esencial e inmutable y que, por tanto, define a sus habitantes:

> El paisaje, vivo en su inmaterialidad y con la invisible presencia de los dioses benéficos, ha de ser algo como un pensamiento suspendido; como un éxtasis en el torbellino de las formas; como una *realización*; como una unidad, siquier momentánea, que alcanzan de pronto a combinar las fuerzas activas de la tierra, ofreciéndole ante los ojos de los hombres como prenda de su virtud inmanente, con la misma ostentación misteriosa con que alzan los brazos de las plantas, hasta lo más alto de sus copas, el premio orgulloso de las flores.
> (Reyes, 1911, p. 19)

Reyes asume el paisaje como una categoría invariable; como una esencia que determina el ser mexicano en virtud de la correspondencia que existe entre natura y artificio. Escudriñemos ahora la literatura referente a la conformación historiográfica del concepto de paisaje. La liberación del determinismo geográfico que permeó la visión decimonónica de los interesados en el paisaje se la debemos a pilares de la historiografía de la geografía como Vidal de la Blanche y Carl Sauer. Estos personajes, pese a que algunos de sus argumentos se contraponen, permitieron pensar en la naturaleza y por ende, en el paisaje, como una unidad en constante cambio por razones multifactoriales.

Para encuadrar el análisis, elaboré una tabla en la que opongo nociones que tienen que ver con las maneras en que se ha pensado en paisaje y territorio, dependiendo de la injerencia que tiene la mano humana (Tabla 1).

El paisaje, entonces, se puede considerar como un conglomerado de geosímbolos y toponímicos. Pensar en la categoría paisaje nos lleva a reflexionar en la dualidad natura-artificio, como si cualquier fragmento de territorio que pescamos a la vista y encuadramos (siempre) con una mirada cultural, fuera una cosa dada "naturalmente" porque ese escenario está ahí o *es ahí*. Geosímbolos y toponímicos, entre otros aspectos, son, no obstante, imposiciones culturales que obedecen a aproximaciones más o menos científicas. Es decir, sistematizadas, para abordar de manera objetiva el estudio de una porción de territorio. Sin embargo, "Todos los aspectos del paisaje son considerados como representaciones, por tanto, su interpretación revela las actitudes sociales y el proceso material" (Contreras Delgado, 2005, p. 67).

Veamos el caso de Ignacio Manuel Altamirano en *Clemencia* (1869). El relato comienza situándose y situando al lector en una noche lluviosa y fría de diciembre. Es invierno, pues la lluvia es menuda y glacial. Para calentarse y prolongar la anfitrionía, el personaje que narrará la historia ofrece a sus invitados un ponche en su gabinete. Para entretener a la concurrencia, el narrador les ofrece una historia, a partir del hallazgo de uno de los invitados: un papel blanco con algunos renglones escritos por mano femenina.

PAISAJE	
Humano (artificial)	Natural
Temporal	Espacial
Construido (labrado, cultivado).	Agreste, silvestre.
Elementos culturales (caseríos, campos, caballos, personas, ermitas, etc.)	Elementos naturales (fotomorfos, climáticos, orográficos, hidrográficos, zoomorfos, es decir, bióticos y abióticos).
Mutaciones en tiempo corto	Mutaciones en tiempos largos
GEOSÍMBOLOS Y TOPONÍMICOS (construcciones culturales y representativas a partir de elementos bióticos y abióticos)	

Tabla 1. Polos de asimilación del paisaje como concepto. Elaboración propia.

Ambas citas pertenecían a los *Cuentos de Hoffmann*. La historia que se desata a continuación se refiere a dos jóvenes soldados que, en 1863, se encontraban formando parte del ejército que haría frente a la intervención de los franceses. Ambos jóvenes se enamorarán de la misma persona; las peripecias debidas a los caracteres de los personajes las omito, pues no aportan a la reflexión sobre las características de los paisajes en que suceden los acontecimientos. Lo que nos importa aquí es la serie de distinciones, hechas por Altamirano, respecto de la geografía y características climáticas entre localidades como el Altiplano central, en donde se encuentra la Ciudad de México, y los llanos de Guadalajara.

Después de describir con prodigalidad el emplazamiento de la ciudad y de explicar las formaciones que delimitan la región, Altamirano habla de su clima y de su cielo encapotado de nubes en la temporada de lluvias. "Parece también que este cielo y esta atmósfera influyen en el alma de los hijos de la ciudad, pues hay algo de tempestuoso en sus

sentimientos; y en sus amores, en sus odios y en sus venganzas se observa siempre la fuerza irresistible de los elementos desencadenados". (Altamirano, 1864, p. 42) Guadalajara es descrita como una ciudad oriental, émulo de las bíblicas, así como un oasis en medio de un desierto, en el cual prospera la belleza de las mujeres a las que se refiere como huríes. El temperamento tempestuoso de la ciudad se corresponderá con el carácter de Clemencia, la única hija de un adinerado comerciante y quien roba el corazón de ambos soldados.

Sin pretender arruinar el final a quien no haya leído la novela, uno de los jóvenes soldados morirá fusilado a causa de su propia virtud. En un paraje rumbo a Colima, donde el clima es tropical, Altamirano se refiere a las palmeras que por millares elevan sus penachos; se refiere a los naranjos, limoneros y zapotes que dan sombra a los arbustos de cafetos que exhiben sus frutos rojos. Las aves cantaban en una brisa tibia y perfumada. La figura del volcán se elevaba al cielo y, a decir de Altamirano, "la naturaleza toda parecía elevar un himno a Dios, solemne y dulce". (Altamirano, 1864, p. 308). En este paraje, el soldado Fernando Valle será ejecutado. El contraste entre lo apacible del paisaje y la crudeza de la escena del fusilamiento realza la dignidad del personaje, su virtud y el arrepentimiento de quien lo traicionó. La recurrencia a la prosopopeya nuevamente nos pone en la coyuntura de asumir al paisaje, a las características naturales de una región, como esencias inmutables que perfilan el carácter de los organismos vivos que lo habitan.

A manera de conclusiones: ¿podemos hablar de una función paisaje?

¿Podemos asumir que el paisaje es una forma discursiva? ¿El paisaje en la literatura decimonónica es una categoría-forma, colindante con otras que la refuerzan? ¿Podemos hablar de un tránsito de concepto a forma discursiva a función paisaje? Pienso en función a la manera en que Umberto Eco emplea el término en Lector in fabula (1981). Eco se refiere a un lector activo y que prescindirá de la figura del autor al leer un texto; así explica una entelequia a la cual irá destinado el texto de ese autor ausente. Éste no puede adelantar el conocimiento del público al que dirige su obra.

> Ante todo: la sucesión de los interpretantes presenta el conjunto de la vida cotidiana como un reticulado textual en que los motivos y las acciones, las expresiones emitidas con fines manifiestamente comunicativos, así como las acciones que éstas provocan, se convierten en elementos de un tejido semiótico cada uno de cuyos elementos tiene una función interpretativa.
> (Eco, 1981, p. 68)

Michel Foucault desarrolla la "función autor" como una categoría que le permite distinguir características específicas de *corpus* textuales que se crean, conocen y circulan en determinados contextos espaciotemporales. La capacidad de comprender esos códigos excede límites geográficos y cronológicos: puede tratarse de formas supervivientes en comunidades que poseen las competencias necesarias para

interpretarlos, ya sea en términos visuales, literarios, iconotextuales. El hecho de que hoy yo pueda comprender el significado de un emblema creado en el siglo XVI, de que pueda interpretar como un timón un elemento iconográfico que no se parece en nada a un timón moderno, de que pueda establecer la relación entre una ruina y un cuerpo desollado que muestra su musculatura me convierte en parte de una comunidad sígnica transhistórica, por decirlo de alguna manera.

Es por esto también que puedo entender un refrán como una supervivencia del *motto* de un emblema ("La fortuna no muda el linaje" devino en "Aunque la mona se vista de seda, mona se queda"). Pensar en una función paisaje quizá permita desplazar el peso significativo de una representación (visual o literaria) a un conjunto limitado de elementos que no me quitan la atención que requiere el objeto principal, pero que me permite completar el significado sin siquiera profundizar demasiado en la descripción o el trazo. En todo caso, se trata de ejercicios de cooperación interpretativa, como los movimientos de la comprensión detallados por H.G. Gadamer (1998).

Referencias

Alcalá Perálvarez, J. M. (2015, 29 de diciembre). Vivitur ingenio, caetera mortis erunt. Capital del Sur. https://juanmalcala.es/getafe/en-1542-andreas-vesalius-bruselas-1514/

Altamirano, I. M. (1864). *Clemencia*. F. Díaz de León y Santiago White.

Altamirano, I. M. (1884). *Paisajes y leyendas: Tradiciones y costumbres de México*. Imprenta y Litografía Española.

Buxó, J. P. (1994). El resplandor intelectual de las imágenes: Jeroglífica y emblemática. En A. L. Cué (Ed.), *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España* (pp. 30–54). Museo Nacional de Arte; Banamex-Accival.

Chinchilla, P. (2019). *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. Universidad Iberoamericana.

Contreras Delgado, C. (2005). Pensar el paisaje: Explorando un concepto geográfico. *Trayectorias*, 7(17), 57–69.

Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (34), 63-89.

Covarrubias Orozco, S. de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*.

Covarrubias Villa, F., Cruz, M. G., & Amezcua Zendejas, Á. (2017). La disputa disciplinaria científica del concepto de paisaje. *Andamios*, 14(34), 203–230. https://doi.org/10.29092/uacm.v14i34.587

Delgado Rozo, J. D. (2010). Entre la materialidad y la representación: reflexiones sobre el concepto de paisaje en geografía histórica. *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, 19, 77–86. https://doi.org/10.15446/rcdg.n19.16848

Dostoiewski, F. (s.f.). *Noches blancas. Novela sentimental (Recuerdos de un soñador)*. https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Fedor%20Dostoiewski%20-%20Noches%20Blancas.pdf

Eco, U. (1981). *Lector in Fabula: : La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.

Fernández-Christlieb, F. (2014). El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: El viejo y el nuevo mundo. En S. Barrera Lobatón & J. Monroy Hernández (Eds.), *Perspectivas sobre el paisaje* (pp. 55–79). Universidad Nacional de Colombia; Jardín Botánico José Celestino Mutis. http://www.igeograf.unam.mx/sigg/cultural/vista/pdf/publicaciones/El_nacimiento_del_concepto.pdf

Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y método I*. Sígueme.

Landívar, R. *Rusticatio mexicana* (2021). Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.

Ramírez Velázquez, B. R., & López Levi, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: La diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía; Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Reyes, A. (1911). *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*. Tip. de la viuda de F. Díaz de León.

Suárez de Figueroa, C. (1615). *Plaza universal de todas ciencias y artes.*

Universidad Complutense de Madrid. (s.f.). Andrea Vesalio. Biblioteca virtual de historia de las ciencias de la salud. https://www.ucm.es/historiadelasalud/vesalio

Universidad de Glasgow. (s.f.). Emblematum liber: Potentissimus affectus amor. https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a007

Universidad de Glasgow. (2025). *French Emblems: Emblem: Potentissimus affectus amor. L'affection d'Amour est de grand force*. https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc105

Vásquez, M.S. & Ortega, A.M. (2025). *(Re)pensar el siglo XIX. Nuevas miradas histórico artísticas*. Universidad Iberoamericana.