

Diablotexto *Digital*



Paraná ra'anga.

La perforación anfibia del paisaje

Paraná r'anga.

The Amphibious Perforation of the Landscape

ANA PORRÚA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

porruana@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1657-7683>

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2022

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 7-34**

DOI: 10.7203/diablotexto.12.25391

ISSN: 2530-2337



Resumen: *Paraná Ra'anga* es un libro, uno de los resultados de un proyecto que comienza a gestarse en 2008 y que culmina en 2010, con un viaje de casi un mes por el río Paraná, desde Buenos Aires (Argentina) hasta Asunción (Paraguay). Un viaje que se imagina como réplica de la expedición de Ulrico Schmidl en el siglo XVI y remite, también a la imagen de los viajeros naturalistas del siglo XIX. Lo que se juega en el libro, desde distintos abordajes, es una constelación de figuras que parten de la convicción de desaparición inminente del río por las políticas económicas agro-ganaderas y su conversión en hidrovía. Figuras atravesadas por otra experiencia de pérdida, la de referencias espaciales y temporales, y por una serie de modulaciones de la relación entre observador y naturaleza que dialogan con la tradición del paisaje.

Palabras clave: naturaleza; paisaje; figura; viaje

Abstract: The book, *Paraná Ra'anga*, is one of the results of a two-year project (2008-2010), a one-month journey down the Paraná River, from Buenos Aires (Argentina) to Asunción (Paraguay). This journey was imagined as a replica of Ulrico Schmidl's 16th-century expedition, as well as a reference to the travels of 19th-century nature scientists. The book is a constellation, from diverse approaches, of figures whose common denominator is the conviction that the disappearance of the river is imminent, due to the current policies of agricultural and animal-farming economy and to the conversion of the river into an "hidrovía" (waterway). These figures are marked by the experience of loss of both spatial and time references and by a series of modulations of the relation between observer and nature establishing a dialogue with the tradition of the landscape.

Key words: nature; landscape; figure; travel



El viaje fluvial

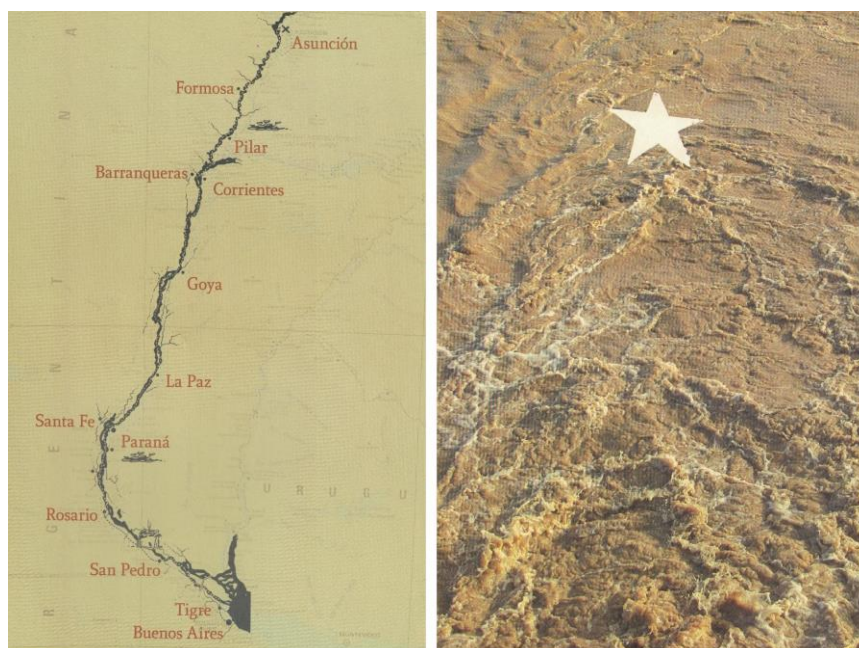


Fig. 1 y 2. Mapa de la expedición / Fotografía de Andrés Loiseau Lazarte

El 3 de marzo de 2010 comienza una expedición que unirá por río las ciudades de Buenos Aires (Argentina) y Asunción (Paraguay). Su signo parece ser la desmesura: un barco que navegó “con exasperante lentitud” (Llinás, 2011: 256) durante casi un mes, con una tripulación aproximada de cuarenta personas que se desplazarán por agua kilómetros y kilómetros. Lo que se sube al barco es una lista infinita de remedios, alimentos, vestimenta, computadoras, teléfonos celulares, cámaras de fotografía, filmadoras y un telescopio; instrumentos musicales, micrófonos, bebidas, por supuesto yerba y mates, libros, videos sobre el Paraná. El cocinero lleva su masa madre; los y las artistas, lápices, pinceles, acuarelas, carbonillas, acrílicos, arcilla, papel. No se trata, además, de cualquier barco sino en el Paraguay, un crucero antiguo y lujoso de tres pisos, caracterizado en la Bitácora por María Moreno, una de las expedicionistas, como “un catálogo de maderas autóctonas, algunas de especies en extinción, hasta remedar una suerte de museo del árbol”, de maderas que “brillan en cada mueble amurado por la plusvalía de decenas de artesanos paraguayos” (2011: 97). El momento de preparación del viaje y de subida al barco se cifran en esta



enumeración y envían, imaginariamente, tanto para María Moreno como para Daniel García Helder, a las expediciones del siglo XIX hacia África, hacia sus selvas. La alusión no está exenta de ironía, pero se teje sobre un costado de la desmesura que será, también, la del río.

El proyecto, idea de Martín Prieto, director del Centro Cultural Parque España de Rosario en ese momento, es aprobado en una de las reuniones de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), a fines de 2008, con un título que luego cambiaría: “Expedición fluvial Ulrico Schmidl Buenos Aires-Asunción”. Y acá está el segundo viaje evocado, que puntúa casi todos los textos –Martín Prieto destaca la sensibilidad de Schmidl para describir lo extraordinario– y que imantará, también, el antecedente de los viajes de los naturalistas del siglo XIX, de Darwin o Humboldt sobre todo, pero también de otros como Alcide d’Orbigny. Si los naturalistas eran a la vez cartógrafos, dibujantes, historiadores, biólogos, paleontólogos, la tripulación del barco tendrá esta configuración atenta a la división de las disciplinas artísticas y científicas y a sus versiones contemporáneas: geografía, ingeniería de montes, ingeniería especializada en paisaje, ingeniería ambiental, antropología, politología, economía, museología, historia cultural, historia del arte, arquitectura, sociología, etnolingüística, astrofísica y, claro, música, artes visuales, cine, fotografía, crónica. Todas y todos, como naturalistas del siglo XXI pintaron, dibujaron, expusieron y debatieron desde distintas perspectivas tanto la historia de esos ríos, el de La Plata, el Paraná, el Paraguay, como el presente. En el barco se hacían “convivios” que promovían el debate, y a estos se suman los proyectos personales y actividades tan variadas como la de avistaje de las constelaciones estelares, una misa en guaraní, talleres de monocopias, de modelado de arcilla, lecturas. En tierra, también habrá una extensa programación. Del viaje mismo resultaron trece capítulos de un documental, Biografía de un río, una coproducción de Señal Santa Fe y Canal Encuentro, durante la travesía; varias muestras o exposiciones y un libro, *Paraná Ra'anga*, cuya editora, Graciela Silvestri, inscribe en la tradición clásica del viaje, tanto el de conquista o el científico como el literario. De tal modo que, la presencia de Ulrico Schmidl en el inicio del proyecto, encontrará su expansión en un apéndice,



preparado por ella misma y por Milda Rivarola, con la enumeración y descripción resumida de las primeras crónicas, incluyendo Viaje al Río de La Plata, 1534-1554 de Scmidl, los libros de los viajeros y naturalistas del XIX, libros de historia sobre la Guerra de La Triple Alianza, o testimonios que van del siglo XVI al XX (2011: 272-285).

Además de esta inscripción, el libro está separado en partes cuyos epígrafes pertenecen a Virgilio, a su Eneida (“Errante en torno a los objetos miro”), a Plutarco, a Jonathan Swift, a El dolor paraguayo (1911) de Rafael Barrett, a Foucault y a Konstantínos Kaváfis. En realidad, los versos de “Ítaca” de este último cierran el libro. Solo un epígrafe rompe esta línea bastante homogénea, el que abre “Diario de bitácora” que es, en realidad, una frase de María Moreno: “En frío, todo viaje me parece un rapto” (2011: 67).

Los epígrafes son un modo de ordenar los materiales seleccionados de la expedición, aunque no todos estos se ordenen bien bajo esos acápites (en este sentido, tal como sucederá con la lectura de *Paraná Ra'anga*, algunos textos y muchas de las imágenes, desbordan el marco). El de María Moreno me resulta interesante porque, si bien alude a la historia de Schmidl, de la expedición de Mendoza que integraba, retrasada porque un primo suyo había raptado una mujer; si bien usa esta figura para traducirla en clave satírica (“las huestes de Mendoza tuvieron un impedimento de amor; nosotros, Prefectura”; 2011: 72), podría ponerse en sintonía con una de las acepciones de experiencia elegida por Graciela Silvestri entre las muchas, históricas, con las que Jay trabaja en su libro *Cantos de experiencia* (2005):

En alemán, dice Martin Jay, una de las palabras para decir experiencia se conecta etimológicamente con viaje, peligro y memoria: la sabiduría que se alcanza al final del tempestuoso trayecto por la vida, que tantos poetas han conectado con el río. Pero debo confesar que me interesaba más la versión romántica que vinculaba experiencia a una ruptura intensa, prerreflexiva, de nuestro distraído transitar por el mundo. (2011: 31).

La experiencia del viaje asociada al conocimiento y a la memoria, entonces, pero también a una “ruptura intensa”, a un desafuero. En fin, un rapto, un efecto que aparecerá en muchos trabajos del libro, pero que también está presente en términos políticos, como afección ante el desastre natural que



comienza a hacerse visible en Argentina y en Paraguay. Leído hoy, con la información de que más de un millón de hectáreas de las islas de Santa Fe y Entre Ríos han sido quemadas desde inicios del 2020; leído hoy, en un país como Argentina que no puede aprobar una Ley de humedales, *Paraná Ra'anga* es casi un manifiesto.

Porque hay una particularidad en este viaje que se cifra en la pérdida, aunque la nostalgia no despunte como rasgo saliente de la expedición. Dice Martín Prieto en *Paraná Ra'anga* (2011), el libro que se publica como resultado de la experiencia del viaje:

el proyecto, [...] le agregaba al sueño schmidliano la idea de recuperar –no de manera meramente conservacionista, sino creativa, contemporánea– la tradición de la cultura fluvial constitutiva de los pueblos del Litoral, puesta en jaque por la finalización de la construcción de una hidrovía de un total de 1.600 kilómetros que, a cambio de consolidar el perfil agroexportador de las economías paraguaya y argentina, al posibilitar el tránsito de barcos de gran calado entre Asunción y el océano Atlántico –y todos los puertos fluviales intermedios–, amenaza con la transformación parcial o definitiva del río tal como lo conocimos hasta ahora. (2011: 27)

Si para Humboldt, escribe Graciela Silvestri, la tierra americana era lo desconocido, “hoy es el río el desconocido. Y conste que, para nuestra desazón, este río desaparecerá en breve, arrasado por la extensión de la hidrovía, que sólo conoce de causas y efectos para construirse.” (2011: 36).¹

El viaje, la experiencia singular del viaje fluvial, registraría los inicios o el avance de esa pérdida, pero, sobre todo, asediará aquello que ya no podrá verse. La vía elegida no es la de la ruina, sino la multiplicación de acciones en relación al río y sus poblaciones; la proliferación de miradas, de escrituras y relecturas; que ciertamente, y en la factura final del libro, dan cuenta de lo inabarcable, lo inasible.

Paisaje y figura

¹ Al día de hoy la construcción de la hidrovía está suspendida, dados los informes de impacto ambiental sin precedentes y, sobre todo, por las protestas e intervenciones de los activismos.



Paraná Ra'anga (2011) es el libro que, bajo idea de Martín Prieto, y edición de Graciela Silvestri,² reúne dibujos, acuarelas, carbonillas, fotografías y textos de esta expedición. Los últimos articulan trabajos específicos y un “Diario de bitácora”, escrito por los responsables, más Daniel García Helder y María Moreno. Notas del viaje, crónicas y reflexiones abiertas por los distintos expedicionarios y expedicionarias de España, Paraguay y Argentina.

El libro, al igual que la expedición pueden leerse como “una muestra compleja del estado en que se encuentra el arte contemporáneo y la ciencia en la actualidad, no solo en el nivel de la producción, sino también de reflexión sobre sus propias prácticas” (Maccioni, 2019: 56). Elegiremos la indagación de la idea de paisaje, dada su presencia expandida. Los ingenieros hidráulicos la usan, también los geógrafos, las y los historiadores del arte, las y los artistas.³ La

² Dice Martín Prieto en “De una manera u otra”, el texto inicial de *Paraná Ra'anga* que el encontrar azarosamente, en una librería, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (2003) de Silvestri supo, inmediatamente, que su trabajo y su presencia “pasaba a ser una parte necesaria del proyecto” (2011: 27). La edición de *Paraná Ra'anga* trae, además, un CD con grabaciones, de música y poemas y un DVD que contiene dos trabajos, *Remontando el futuro del río*, una animación del español Pere Joan y *Amba. Una especie de paraíso*, un video de Laura Glusman.

³ La idea de paisaje marca una posición teórica fuerte, cuestionada por otros proyectos asociados a los activismos eco-ambientales. No quisiera dejar de mencionar un libro, *La Tierra NO resistirá* (2020), cuyos editores son Alejandro Meitin, Graciela Carnevale, Brian Holmes y Colectiva Materia cuyo centro son los humedales de la cuenca del río de La Plata, aunque también se mencionen los efectos de la hidrovía en el Paraná, cuya latencia no deja de preocupar. Si bien la publicación es posterior a la de *Paraná Ra'anga* algunos de los colectivos que reúne el libro son anteriores –como Red Delta Paraná, y su “Oficina Itinerante” que surgen en 2009–. Las acciones que se recopilan allí como plataformas de intervención, son casi todas de 2012 a 2018 y reúnen colectivos activistas de La Plata, Buenos Aires, Rosario, Quito, etc; mencionamos algunos de estos proyectos como Humedales sin fronteras, Territorio y radicalidad, Territorios en Colaboración. Pedagogías de lo Anegado, Ríos Vivos, El Levante, Ala Plástica, aunque son muchos más. En ningún momento se menciona la excursión, las muestras o el libro *Paraná Ra'anga*. Aún cuando la tapa y contratapa del libro se arman sobre una foto satelital del río Paraná que está incluida en *Paraná Ra'anga* e incluso en el blog de Daniel García, ese en el que escribe su diario. La máxima coincidencia es que la exhibición (de la que esta publicación funciona como catálogo) se realizó en 2019 en el Centro Cultural Parque España de Rosario (como la primera muestra de la expedición Paraná Ra'anga) y que el libro abre con los versos de Juan L. Ortiz que están también en el editado por Graciela Silvestri: “¿Me atravesaba un río, me atravesaba un río”. *La Tierra NO Resistirá* se plantea, además, como “una parada más de un viaje interminable a través de la poética del río” (2020: 7). En el artículo que cierra el libro, “Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana” (pp. 215-222), firmado por el Colectivo Materia hay una crítica muy fuerte a la idea de paisaje, “correlato imaginario de un punto de vista no-corporal y no situado” (p. 216) que, desde una postura antropocéntrica, hace de la naturaleza materia disponible y otorga un privilegio inmenso a la mirada estética. Si bien no es el objetivo de este artículo abordar el libro de Meitin y otros, la larga cita encuentra su razón de ser en el surgimiento de nuevas posturas y acciones (incluyendo las del arte, por supuesto) sobre un



noción de paisaje puede entenderse, de hecho, como un dispositivo tradicional, como un modo de la visibilidad de la naturaleza pero también de objetos artificiales,⁴ como una forma de enlace o división entre ambas instancias que será puesta a prueba, indagada de manera insistente, tensada por preguntas como la que se hace Mariano Llinás ante el proyecto de filmar el río en el trayecto de la expedición, “Se puede filmar eso? ¿Hay imágenes para eso?” (2011: 255); o la que formula Laura Glusman a la tripulación “¿Cómo te imaginás este paisaje en el futuro?” que envía, casi de manera refleja hacia el pasado, ¿Cómo habrán visto los conquistadores –Ayolas, Irala, Schmidl– este río, qué habrán sentido? y, es válido aclararlo, solo en la voz del etnolingüista Bartomeu Melià, a una idea del pasado del río y de ese “paisaje”, cuyas especies fueron nombradas en la lengua de las culturas ancestrales, guaraníes.⁵

El ejercicio que hace Melià, en su artículo “Paisaje guaraní”, es importante porque repone a partir del recorrido por dos diccionarios antiguos del misionero jesuita peruano Antonio Ruiz de Montoya, *Tesoro de la lengua guaraní* (1639) y *Vocabulario* (1640), una serie abundante de expresiones que refieren a la naturaleza y que envían a su configuración como espacio –la tierra, el monte, el campo, el río, la llanura–, a la dimensión humana y cultural de lo construido y “al arte corporal en el que la naturaleza se humaniza y se confunde con el ser mismo de la persona, que se viste de ella”, “muy superior a los tatuajes modernos”

mismo objeto, que no necesariamente deben verse como sucesivas pero que, claramente, se excluyen entre sí.

Como línea crítica, En *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), de Jens Andermann se toca con algunas de las ideas reseñadas aquí; de hecho, su cuestionamiento de la noción de paisaje acude, entre otros, al materialismo de los ensamblajes que posiciona tanto a la naturaleza como a lo inorgánico en una posición activa; es el caso de Jane Bennett, de su ecología política legible en *Materia vibrante* (2010), un libro que Andermann cita.

⁴ Así lo define Graciela Silvestri, en la línea de Simmel y desde su perspectiva de historiadora cultural: “Cuando se habla aquí de paisaje no se refiera a ninguna unidad regional o estructura ecológica. Se apunta a fragmentos en los que un ensamble de objetos naturales y artificiales son reconstruidos estéticamente y reconocidos socialmente, a los que se le atribuyen determinados significados. El historiador debe enfrentar, así, cuestiones de transformación técnica o cuestiones simbólicas que remiten tanto a coyunturas de un lugar y un tiempo particulares, como a estructuras de larga duración en la historia occidental, ya que es esta complicada articulación la que permite la comprensión histórica de un espacio físico en tanto paisaje.” (Silvestri, 2002: 75)

⁵ *Amba* (2010), el video de Laura Glusman, que tiene una extensión de una hora y una tomas continuas de los márgenes del río desde el cruce Paraguay puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=YHXY9A-KPgY> [Fecha de consulta: 1 de septiembre 2022].



(2011: 191). Ninguno de los términos incluidos en el glosario final de Melià se tradujo como paisaje.

La aclaración es válida porque el concepto de paisaje que prima en *Paraná Ra'anga* es occidental y hace alusión a lo construido, en tanto “implica la acción humana sobre el territorio natural preexistente, la cual se ejerce según el *ethos* de los grupos que la llevan a cabo a lo largo del tiempo”. Así enuncian Miguel Aguiló y Santiago González Alonso, una idea de paisaje consensuada en las Jornadas de cierre de la expedición cuyo título fue, justamente, “Construcción del Paisaje Americano”. (2011: 178). El “paisaje construido” (también denominado, a veces, “paisaje posnatural”; 2011: 129) tendrá que ver, entonces, con los procesos de apropiación del territorio y de identidad de los sujetos que allí viven.

Lo natural es lo preexistente al paisaje, un cisma que se repite en otras definiciones provenientes de la historia cultural o la historia del arte como las que despliega Graciela Silvestri. De tal modo que hablar del paisaje supone focalizar el vínculo entre la naturaleza y quien observa, y en la mirada paisajística, recuperar como central la separación entre un interior humano y un exterior ajeno. Sin esta división, que habilita otros dos elementos fundantes de la idea de paisaje, un punto de vista y un relato que dé cuenta de lo observado no existe el paisaje. Por supuesto que no se trata solamente de una modulación técnica porque “lo que se mira se reconstruye a partir de recuerdos, pérdidas, nostalgias propias y ajenas, que remiten a veces a larguísimos períodos de la sensibilidad humana, otras a modas efímeras” (Silvestri, 2001: 10).

El crucero Paraguay “un palacio flotante construido sobre la carcasa de un buque taller de la Segunda Guerra”, escribirá María Moreno (2011: 72), “una plataforma (...) de casi mil toneladas”, consignará García Helder (2011: 95) se figura, inmediatamente, como atalaya de avistaje, en el deseo de una mirada más abarcadora, como leemos en una de las entradas de este último al “Diario de bitácora”: “un monte (...) del que pudiera verse todo, girando la cabeza como una lechuza” (2011: 95). El deseo es el de una mirada panorámica aunque no aérea, una visión de 360 grados a partir de una posición fija que, si bien es una metáfora, describe en parte la visibilidad que propone García Helder en su



crónica y a partir de algunas prácticas, como cuando mediante la ayuda de un largavista decide anotar cada detalle de las viviendas isleñas que están en la costa (2011: 131), a partir de un gesto descriptivo y nominativo que está presente tanto en su poesía –en *El faro de Guereño* (1990), *El guadal* (1994), o “Tomas para un documental” (1997)– como en su crónica de 2008, *La vivienda del trabajador*, publicada por la Editorial Municipal de Rosario.

Lo que Daniel García Helder llama “mi obsesión de totalidad” y califica como “totalmente anacrónica” (2011: 168) decanta en variadas y constantes enumeraciones –recurso por antonomasia de los cronistas junto a la comparación, explicará María Moreno (2011: 90)– que se anotan como sucesión de lo visto, ciudades, en las ciudades, clubes, edificaciones, calles, recodos cuando la distancia alcanza un término medio (en la partida o la llegada) y funcionan como reposición de aquello que se dejará de ver. En este sentido, es el encargado de ir reponiendo el mapa del recorrido, un mapa (tal vez una maqueta) propio que supone también una investigación previa y el cruce de referencias que incluye a escritores, Marcos Sastre, Sarmiento, Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga, Rafael Alberti, T. S. Eliot, de ensayistas, historiadores y cronistas. Ese mapa puntualiza, pero, en el mismo momento, expande, siempre, lo focalizado; un gesto que él mismo hace frente a otro mapa, el que les mostraba Bartomeu Melià:

Mientras el pai hablaba el mapa iba pasando de mano en mano, a todo color, se lo desplegaba y se lo volvía a plegar para pasarlo como un porro con historia y geografía adentro, etnias, aldeas, bosques, selvas, saltos, represas, esteros, lagunas, pastizales, campos, ciudades y ríos. Los topónimos correspondían pocas veces con sus equivalentes en los mapas oficiales. Pueblos guaraníes de la zona tórrida, desplazados de sus dominios territoriales por las grandes represas hidroeléctricas binacionales, los terratenientes, los desmontes, las deforestaciones, las inundaciones y el avance de la agricultura mecanizada, que modifica químicamente los distintos ecosistemas, se fueron reduciendo al ámbito común del sur de Brasil, la región oriental del Paraguay y la provincia de Misiones (2011: 104-5)

Si bien se trata de un mapa,⁶ que ciertamente puede leerse, nos interesa porque las enumeraciones, la nominación en el caso de sus textos, está siempre

⁶ Lo que pasa de mano en mano es el *Guarani Retá. Pueblos guaraníes en la frontera de Argentina, Brasil y Paraguay* (2008). Mapa realizado, en colaboración, por organismos de los tres países, coordinado por C. Aoki, B. Melià y A. M. Gorosito Kramer. Disponible en



más que rodeada de contexto, cruzada por líneas artísticas, políticas, económicas, sociales. En ese cruce, en esa perforación de lo dicho podría pensarse que la visión panorámica se cumple, y está asociada a la construcción de una mirada expansiva, comparable a la que se despliega en los trece capítulos de *Biografía de un río*. Estos son, a nuestro modo de ver, los que desplazan (aunque no eliminan) la idea de paisaje e integran el testimonio como una pieza diferente a la del acercamiento estético y disciplinar.



Fig. 3 y 4. (sup.) Fotografía de Facundo de Zuviría / (inf.) Dibujo de Daniel García.
(sup) Fotografía de Facundo de Zuviría / (inf.) Dibujo de Félix Eléazar Rodríguez

La velocidad del barco es un tema que recorre *Paraná Ra'anga*, en términos negativos y positivos. De tal modo que se generan estrategias compensatorias aun cuando el Paraguay se desplace a razón de 6 u 8 km por hora. Pero el crucero también ofrece la posibilidad del sueño de los naturalistas dado que alcanza “la velocidad cero”, un grado cero del movimiento, ese que –en el relato de Susana V. García e Irina Podgorny– deseaba el francés Alcide D’Orbigny,

<https://imagoiteca.com.py/guarani-reta-2008-pueblos-guaranies-en-las-fronteras-argentina-brasil-y-paraguay/> [Fecha de consulta: 30/ 09/ 2022].



representante del Museo de Historia Natural de París que a principios del siglo XIX remontó el Paraná. El deseo del viajero era “un barco y un río inmóviles, sin vientos, sin corrientes, una plataforma donde pudiera sentarse o caminar [...] para observar y dibujar los colores, las formas y las sutilezas de unas barrancas tan impresionantes como desconocidas.” (2011: 203). En este ejemplo, en esta evocación, se despliega también la formación de una mirada científica del paisaje cruzada por la mirada estética. Porque el “paisaje no viene de la naturaleza” sino de “la biblioteca que viajeros como Darwin o como Burton han bajado a las miradas locales: Nunca hubo ‘del natural’”, escribe en su diario María Moreno apropiándose de las ideas de Graciela Silvestri. Lo que aparece luego, en su entrada del sábado 20 de marzo, son una serie de fragmentos de voces (sin consignar su autoría) que tensan esta idea y algunas opiniones deceptivas sobre el uso de la tecnología, de la cámara fotográfica que eliminaría la observación, con otras positivas en ambos sentidos: Félix Rodríguez se reconoce paisajista justamente porque primero saca una foto y luego la trabaja –hay varios ejemplos de este proceso puestos en imagen en el libro; ver figuras 3 y 4– y la afirmación “No hay paisaje sin mirada de por medio” cierra con un prometedor “sin embargo...” (2011: 124).

La suspensión del lema que precede la teoría del paisaje desplegada en este libro abre un intersticio interesante, el del movimiento de una idea. De hecho, el segundo término del título trae, para Graciela Silvestri, la posibilidad de pensar otro nombre para aquello que el trabajo mancomunado de los integrantes de la expedición podría traer sobre el río en la experiencia del viaje: *ra'anga* es una palabra guaraní que significa alma, espectro, fantasma, forma, figura. De todas ellas Silvestri elige esta última y dice “Si vamos a nombrar este viaje, estos paisajes, pensamos, lo haremos en guaraní” (2011: 33). Y sin embargo.... la definición de “figura” será la de Auerbach, que señala un signo saliente en la etimología del término. Figura es “lo que se manifiesta de nuevo, lo que se transforma” (Auerbach, [1938] 1998: 44). El objetivo deseado del viaje será, en esta línea, el de “recrear nuevas figuras del Paraná, tan móviles y



plásticas como esa lengua, como el agua” (Silvestri, 2011: 33).⁷ En su libro *Lugar común*, publicado en el mismo año que *Paraná Ra'anga*, la palabra “figura” forma parte del título y envía a un más allá de la representación aunque no deja de tocarse, en su plasticidad, con lo figural retórico (con la metáfora, por ejemplo) e incluso con la noción de “paisaje –figura visual y representada, visual y literaria–” (Silvestri, 2011a: 20).

Disposiciones anfibas



⁷ “Pensar por figuras” se titula uno de los últimos trabajos de Gabriela Milone, en el que propone una distinción entre lo figural retórico, legible en el horizonte de lo simbólico, o lo figural representativo y la figura que presenta tres rasgos salientes: la singularidad, “en tanto la figura articula elementos en relación inédita, no predeterminada”, la coreografía, que, en la estela barthesiana opone el esquema al movimiento y la plasticidad, ya que “abre una zona de pensamiento en continua transformación” (2019: 19). El recorrido de Milone incluye además de a Auerbach, a Barthes, Lyotard, Didi-Huberman, Deleuze y Guattari y su posicionamiento teórico es el de “un *nuevo materialismo*, una suerte de materialismo *plástico* podría decirse, un materialismo que se hace menos en la conceptualización de las condiciones materiales de su realización que en la potencia misma de la plasticidad de su materia” (2019: 31).



Fig. 5. *Pez Pie*, Claudia Tchira y Fernando “Coco” Bedoya.

Del lado de las imágenes propongo indagar ciertas disposiciones dentro del libro-catálogo y un contrapunto con la tradición de los viajeros. La primera página es una fotografía de máxima focalización de la superficie del río [figura 2], cuyo autor es Andrés Loiseau Lazarte. La exhibición de la textura en esta foto sin marco dialoga con la segunda imagen, el *Pez pie*, ideada por Claudia Tchira y Fernando “Coco” Bedoya como stencil [figura 5] que se imprimiría en distintos puntos del itinerario. El carácter anfibia de la expedición es sello distintivo: el sedimento que da color al río y la técnica del detalle permiten visualizar, a la vez, dos elementos: una hidrografía que es también terrestre.

La figura podría leerse como una declaración de principios que tendrá sus efectos en la cuestión del trayecto (del viaje) y marcará un punto de vista, fundamental en el paisaje, que será, además, la presencia de un cuerpo a partir de sus extremidades en estado de metamorfosis: un pie que se extiende en una aleta y hasta tiene un ojo (de pez) camina/ se sumerge/ ve en las ondas de la tierra/ el agua. Se trata de un punto de vista bífido, o doble que no se resuelve unilateralmente porque si bien hay ejemplos de una mirada desde el agua o desde la ciudad lo que prevalece es la inscripción de una en otra.

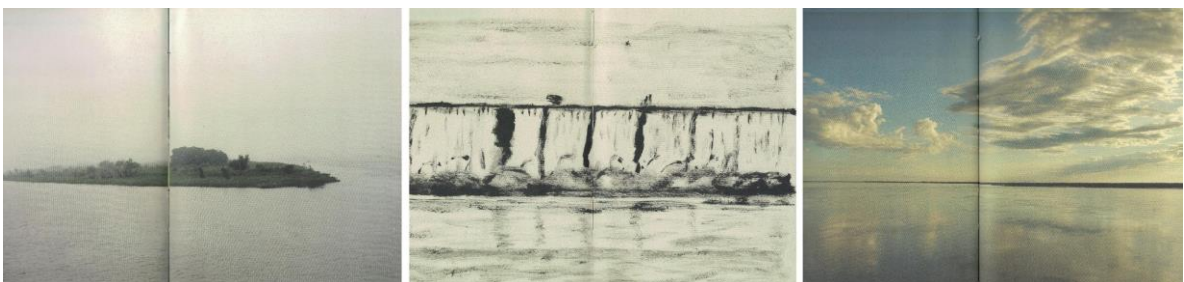


Fig. 6, 7 y 8. Fotografía de Laura Glusman / Dibujo de Daniel García / Fotografía de Facundo de Zuviría.



Fig. 9, 10 y 11. Acuarela de Fernando “Coco” Bedoya / Fotografía de Fernando “Coco” Bedoya/
Dibujo de Félix Eleázar Rodríguez.

Recién en la tercera imagen del libro [figura 6] aparece una porción de tierra en el agua: una isla pequeña. Lo que sigue –siempre a doble página– son dibujos y fotografías [figuras 7 a 9] que detectan un horizonte, la costa, las barrancas, la vegetación; pero también la interferencia del casco de una embarcación [figura 8] que parece enviar más al paisaje que a la presencia de la ruta comercial de la hidrovía a punto de hacer desaparecer el río. Esta fotografía, de hecho, funciona en términos anfibios porque la línea se repite, es un margen del río que marca los objetos (como si nada pudiese quedar a salvo de su movimiento). Una vez que el ojo llega al final de esta secuencia, que cierra con la punta de un barco en el río marrón (una fotografía de Facundo de Zuviría) y la reproducción del mapa del recorrido [figura 1] se puede recuperar la imagen de la isla como partición de una superficie, magnificada por la similitud cromática del río y el cielo en un día nublado.

“Se viaja para narrar” (2011: 32) y para ver nuevamente un río. La serie [figura 6 a 11] es una parte de la elegida como entrada al libro y da cuenta de un relato que instala un punto cero, una reducción del paisaje a mínimos elementos. Lo que prevalece es la línea del horizonte y la línea de la costa. Un accidente geográfico y un principio de la óptica. No hay diversidad de vegetación que se distinga por el color o morfológicamente; no hay –salvo en la foto del barco, en el extremo superior– personas o animales. Tampoco hay un trabajo de perspectiva lineal marcado sino pequeñas intervenciones de color o pinceladas, trazos, que otorgan profundidad, aunque este movimiento “hacia atrás” se detiene al llegar a la línea recta que divide en dos o tres la superficie, en donde las paralelas prometen no juntarse nunca.



El horizonte, escribe Hito Steyerl, es lo que permite la orientación, no sólo espacial sino también temporal y hoy en día estaría estallado, ya que el punto de vista estable, más o menos fijo, ha desaparecido, cubierto por “ventanas superpuestas, líneas y puntos de fuga distorsionados” ([2012] 2014: 17). Lo que aparece, al menos en esta serie de imágenes, en *Paraná Ra'anga* es la reposición de ese horizonte, en principio sin punto de vista fuerte, e incluso sin *punctum* detectable. La presencia del horizonte y la horizontal es indiscutible: de hecho, en el pasaje inicial de una imagen a otra se manifiesta como insistencia. Como tal podría entenderse asociada al gesto de inicio de un dibujo (cuando se tira una línea que cruza la página) y también al boceto (las carbonillas de Félix Eleázar Rodríguez, sus paisajes industriales al borde del río, o los acrílicos negros de Daniel García podrían entrar en esta categoría).

Pero, sobre todo, el horizonte, la horizontal, ese gesto sintético de división de la hoja parece abrir la necesidad de la referencia ante la extensión, las dimensiones inabarcables del río. Ya en su primer texto, “La historia de una idea”, Silvestri expone uno de los objetivos del viaje, el de recuperación del espacio y por ende del tiempo (dos obstáculos para nuestra sensibilidad contemporánea que pretende la ubicuidad, la inmaterialidad, dice) y distingue la experiencia en tierra, cuando “el tiempo se aceleraba, infinitamente dividido y casi cronometrado, como una serie de imágenes cosidas entre sí por un hilo neutro” (2011: 34), de la propiamente fluvial:

el espacio y el tiempo aparecían indistinguibles (...). La extrañeza de la situación se profundizaba en esos largos tramos por el Paraná medio, cuando carecíamos de señal de celular y de Internet, y ninguna ciudad, establecimiento o marca humana aparecía en las orillas. El espíritu parecía en suspenso, o más bien en barbecho, como los campos que se dejan descansar para que no se agoten. (Silvestri 2011: 35).

Sucede que, como escribe Sergio Forster, uno de los arquitectos que formaron parte de la expedición, lo que se pierde son las referencias a las que estamos acostumbrados históricamente y en nuestra vida diaria. Acá plantea un cruce interesante entre un paisaje percibido como monótono (el del río) que, sin embargo, “presenta una sucesión infinita de pequeñas variaciones,



continuidades o discontinuidades que indican posición o avance” (2011: 50). En esas variaciones, incluso, se arma la “cartografía efímera” de los navegantes que difiere de la oficial y, entonces, las referencias también son cambiantes, provisionales (2011: 50).⁸

Detectar esas pequeñas diferencias suponen un entrenamiento del ojo cuyo resultado, el libro, es decir la edición de Silvestri, compone a partir de la secuencia de fotogramas o dibujos a una distancia media o mínima, de máxima focalización. En todos los casos aparece el signo de la variedad. Pero, además, puede leerse en estas tres series un juego con la mirada paisajística que, al secuenciarse, al alejarse y acercarse ponen en juego la objetividad del ojo que observa. Porque, como dice Starobinsky, tanto el exceso de distancia como el de cercanía deben ser deseados, ya que la mirada, en uno y otro caso, pierde su dominio absoluto, su poder ([1961] 2002: 22).



Fig. 12, 13 y 14. Fotografías de Facundo de Zuviría / Dibujos de Fernando “Coco” Bedoya / Fotografías de Sergio Forster.

⁸ Daniel García Helder anota en la bitácora: “como si la noche hubiera durado un siglo –un parpadeo, geológicamente hablando–, a la mañana siguiente se habían formado islotes nuevos al lado de las islas más grandes y antiguas, entre los islotes y las islas había isletas, y entre las isletas y los islotes islótitos, separados por hilos de agua en una construcción en abismo de distintos tonos de verde.” (2011: 129)



La figura 12 propone variaciones del horizonte (más o menos perceptible) y del arriba y el abajo que este delimita: una pequeña isla, las nubes, incluso su reflejo en el agua o el sol detrás de la niebla arman una escena puntuada, cada vez distinta. A pesar de la elección del blanco y negro, la tonalidad va otorgando una toma del horizonte –ese continuo en la disposición de las fotos– siempre diversa, como anclajes que nos salvan del “vértigo horizontal”. Los dibujos de Bedoya (figura 13), en cambio, focalizan lo distinto, como si fueran los bocetos de un naturalista absolutamente contemporáneo, en los que el color estalla sobre cielos turquesas, azules, sobre la tierra marrón o el río arcilloso; por su parte, las miniaturas de Forster (figura 14) apoyadas en el acercamiento de la cámara y el recorte, proponen un catálogo que podría estar en un libro de geografía. Dos de sus títulos encuadrarían perfectamente en ese soporte, podrían ser instrumentos de sus saberes: “Vegetación de la costa” y “Bordes del río”. En la relación por saltos que va armando nuestro ojo, ahora una de las franjas horizontales del dibujo de Daniel García (figura 7) se puebla de formas distintas y de una variedad de especies vegetales. Sin embargo, las dos primeras series de Forster se alejan del catálogo científico: una de ellas porque además de incluir la vegetación de superficie incluye los “reflejos” del agua y la otra, porque en un gesto radical arma una secuencia denominada “Superficie del agua”. Sin esta indicación, la textura del río y su color rojizo podrían confundirse con la de los médanos o las de un suelo arcilloso, e incluso con las del cielo a determinada hora del día. Otra vez una figura anfibia. El vértigo horizontal, esa dislocación que hizo que los viajeros confundieran “el paisaje de la pampa argentina con el río y el mar” (Silvestri, 2011: 73) comienza a estriarse. Lo liso es, de repente, una zona de sinuosidad casi extraterrestre.

La quietud, la fijeza y el movimiento son las coordenadas de todas las imágenes vistas hasta ahora y son, a la vez, las cualidades elegidas del paisaje como aquello que es observado por un espectador, marca un punto de vista, arma el recorte, el límite y el modo de representación. Porque la delimitación, propondrá Simmel, es consustancial al paisaje, dado que la naturaleza es un todo inasimilable, es “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y



desvanecerse de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal.” ([1913] 2013: 8).

El ojo artificial

La cuestión del punto de vista no fue menor entre las y los excursionistas del crucero Paraguay para fotografiar, filmar, pintar, escribir, como ya hemos planteado. Pero hay dos modulaciones que me parecen importantes porque hacen resonar, traen a la discusión la idea de perspectiva, y parecieran resolverse como imposibilidad o fracaso.

La primera surge a partir de una anotación de María Moreno en su bitácora, cuando sitúa a Graciela Silvestri, pintando acuarelas en su camarote, muy temprano, con “la vista clavada en el ojo de buey” (2011: 124).

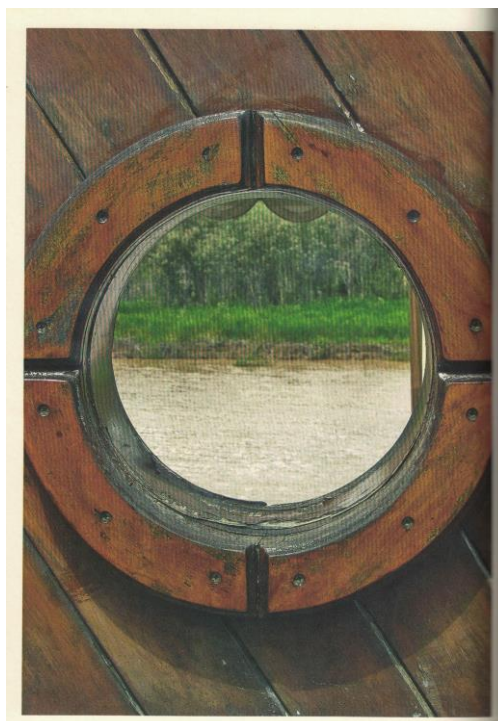


Fig. 15. Fotografía de Andrés Loiseau Lazarte.



La imagen pone en primer plano el principio de la perspectiva que ya etimológicamente supone el mirar “a través de”. La ventana, el marco, el cuadro recorta lo que se entiende como un espacio homogéneo e infinito (Jay, [1997] 2007: 51; Panofsky, [1927] 2003: 13); el ojo de buey, por otra parte, se acerca mucho al artificio del ojo en situación perspectivista, tal como se pensó en el Renacimiento:

Si el espectador era ahora el centro privilegiado de la visión perspectiva, es importante subrayar que su *punto* de vista era justamente eso: un ojo fijo, inmóvil, monocular (para ser más precisos, un punto abstracto), más que los dos ojos estereoscópicos y activos de la visión real y corporal, que nos permiten experimentar la percepción en profundidad. Esa asunción condujo a una práctica visual donde los cuerpos vivos del pintor y del espectador se ponían entre paréntesis, al menos hipotéticamente, a favor de un ojo eternalizado por encima de la duración temporal (Jay, [1997] 2007: 49)

En la toma de Loiseau Lazarte (figura 13) el ojo de buey es verdaderamente una ventana que recorta una porción de la costa del río; pero puede recortar en tanto usa una tecnología de fijación instantánea: el ojo de la cámara como un ojo inmóvil o que puede detener el movimiento. Sin embargo, en la descripción de María Moreno se sustrae una de las condiciones del viaje, ya que ese ojo, esa ventana incluso, se mueven porque el barco navega, más allá de su velocidad. La de Silvestri sería, en este sentido, una acuarela imposible porque la mirada no lograría fijarse en el modelo. Podría leerse como ironía la propuesta de artista tradicional como un cuerpo inmóvil, pero también en la estela de posiciones y figuras de observador u observadora que expusimos hasta ahora, como plataforma para discutir cuestiones de la mirada paisajística.

La segunda modulación es la que plantea el experimento de Mariano Llinás, el cineasta de la expedición Paraná Ra'anga:

El método de trabajo fue simple y austero, casi decimonónico. Se eligió un único punto de cámara, en la proa del barco, y se fijó allí el trípode, de forma tal de no sucumbir a la tentación de amaneceres vistosos ni de arrebatos pintorescos del paisaje. Había que filmar siempre lo mismo; era allí, en esas sutiles variaciones a partir de una forma fija, en donde se jugaba la suerte de nuestro trabajo. Debía ser el río, y no uno, quien ejecutara el relato, quien fuera cambiando y creciendo. (Llinás, 2011: 255)



Hay un ojo, entonces, mecánico –o más bien digital–, sin subjetividad posible; un ojo que está fijo, pero también sometido al movimiento del barco, ese que había sido propuesto por Gabriela Siracusano como mascarón de proa del Paraguay, el de la cámara (2011: 88). Durante 25 días filmaron, casi sin cortes, el amanecer y el atardecer; el resultado fueron 40 horas de grabación. Sin embargo, Llinás no ve nada ahí, no ve la historia del río Paraná, su geografía, la potencia del agua y sus recorridos, sus afluentes, las fábricas, buques de ultramar e industrias que lo rodean (eso que sí puede detectar en la abstracción del mapa que desata la imaginación infantil). En la grabación no está ese río sino una “monotonía extrema”. La variabilidad, obviamente, no se revela:

El río era invariable mañana tras mañana, idéntico a sí mismo, ofreciendo con el correr de los días una eterna repetición de la misma fotografía: un cuadro partido en tres, como una bandera africana: arriba una franja azul impoluto, al medio una segunda franja verde, que por estar hecha de plantas no era menos uniforme que el cielo, abajo una franja final de agua, opaca y parduzca. (Llinás, 2011: 256)

No llama la atención, a esta altura, la percepción del espacio, del paisaje como superficie tripartita. Es lo que aparece ya en la serie de imágenes que abre el libro (figuras 6 a 11). También es la división que hace visible el paisaje desde el barco para Gabriela Siracusano, historiadora del arte, “franjas de costa, a babor y estribor, recortadas a veces por barrancas imponentes y otras, por las copas de árboles y palmeras (...) (2011: 216). Lo extraño es la elección de un objeto artificial como una bandera, con sus franjas inamovibles, lisas, de color;⁹ una bandera que además se identifica como africana. ¿De dónde sale esa atribución que ya había sido utilizada por Moreno y por García Helder en relación con la idea de viaje? ¿Por qué es africana y no, por ejemplo, paraguaya o boliviana?

⁹ García Helder también utiliza la imagen de la bandera, aunque precedida por una larga descripción sensible sobre los reflejos del río en el cielo, “las islas formando de lejos un solo borde verde oscuro. Por encima de la línea del horizonte, aire y fuego; por debajo, siguiendo el orden elemental, tierra y agua, dos o tres notas que se repetían, sin elevarse mucho, hasta el infinito, de un lado y del otro, en la tarde tensa y brillante de marzo” (2011: 128): “Otra vez mirando el río, las islas, el cielo como una bandera de tres franjas de distinto color”, escribe cerca de Goya (Corrientes), desde el barco, el domingo 21 de marzo.



Lo que hace Llinás es percibir la persistencia de las horizontales en el paisaje del río Paraná y congelar la variabilidad, una forma de absorber el “vértigo horizontal”, ese que él mismo dice que no existe porque no existe la pampa sino como “letanía de pueblos idénticos, de montecitos, de silos que deshacen la línea del horizonte”. No existe, escribe, “la llanura que se extiende hasta el infinito” (2011: 254). Y, sin embargo, el río, las barrancas, el cielo son, para él, líneas rectas que nunca se alteran.

Una de las escenas que Llinás destaca como momento en el que “esa utopía inicial, la Geografía, se convirtió en una experiencia real” es el del cruce del Bermejo que no está, aclara, en las imágenes, sino como memoria del movimiento, ya que el barco queda prácticamente detenido ante la fuerza de este río. Llinás, afirma que “no era en esa desvaída imagen en donde debíamos buscar nuestro asombro” (2011: 256). Esa “desvaída imagen” es la que se abre, en el diario/blog de Daniel García, a partir de manchas de color oscuro nítidas, de texturas extrañas y excesiva, en varias fotografías cuya presentación no hace más que prepararnos para un escándalo, “espectáculo” visual: “A las 15:30 empezamos a ver los efectos producidos por la mezcla de las aguas. Gigantescos grumos de sedimento pasaban flotando como camalotes. Más allá, las aguas del Paraguay eran más oscuras y límpidas.” (2010: s/n)¹⁰ En este mismo sentido, describe Martín Prieto el cruce del Bermejo:

Cerca de las cuatro, a babor, empezó a verse la línea del Bermejo y bajo la superficie del Paraguay empezaron a dibujarse unos extraordinarios corales de arena, unos manchones móviles, inquietos, dorados, rojos, ocres, que atravesaban el río de costa a costa para reunirse, suponemos que según el movimiento de las corrientes, del lado paraguayo, que se volvía imprevistamente rojo, para después sí, mezclarse con el Paraguay para darle a este su característico color marrón oscuro (chocolate, o tabaco, fueron algunas de las decenas de comparaciones a las que fue sometida su coloratura tan particular) (2011: 151).

En la descripción de Prieto está lo que no ve Llinás; pero además parece estar el anuncio de una visibilidad que solo puede escribirse en una lengua

¹⁰ No nos referimos en este caso al “Diario de bitácora” incluido en el libro *Paraná Ra'anga*. Daniel García escribió su propio diario en un blog con el mismo nombre, durante la travesía. Ver la entrada “El Bermejo, 26 de marzo”, en <https://daniel-paranaraanga.blogspot.com/2010> [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2022].



minuciosa pero desbordada. Se trata, por supuesto, de una sensibilidad estética ante el paisaje; pero en este caso, el río se convierte en una superficie que transparenta –deja ver– su materia y su fondo, en un paisaje, o más bien, en un mundo alucinado.

Figuras anfibias

Las figuras anfibias, dije antes, no son bífidas porque propongan un punto de vista acuático y otro desde la costa, o desde tierra sino justamente porque suponen la inscripción de estas miradas, una en otra. Más allá del stencil ideado por Bedoya y Tchira que funcionaba como insignia de este proceso, lo anfibio aparecía en fotografías de máxima focalización (figuras 2 y 14) en las que el agua era, a su vez, una superficie terrestre. Hay dos trabajos incluidos en *Paraná ra'anga* que pueden pensarse como piezas teóricas en este sentido, y que más que cuestionar, perforar la mirada paisajística, eliminan el sentido tradicional del término.

Los dibujos de Mónica Millán y la de Daniel García a los que me refiero ahora nos sitúan en el cruce de miradas. Ya no se trata de un ojo unidireccional que mira/ transforma lo visto sino –proponemos en la estela de Didi-Huberman– de lo que nos mira en lo que vemos ([1992] 2011: 13 y ss.). Lo que se perfora es el ojo.

En la obra de Millán hay un ejercicio de pliegue; la línea del horizonte, o la línea de la costa que vimos hasta ahora marcada *in extremis* desaparece, como si la superficie del agua o mejor, su fondo, se superpusiese con la floresta.

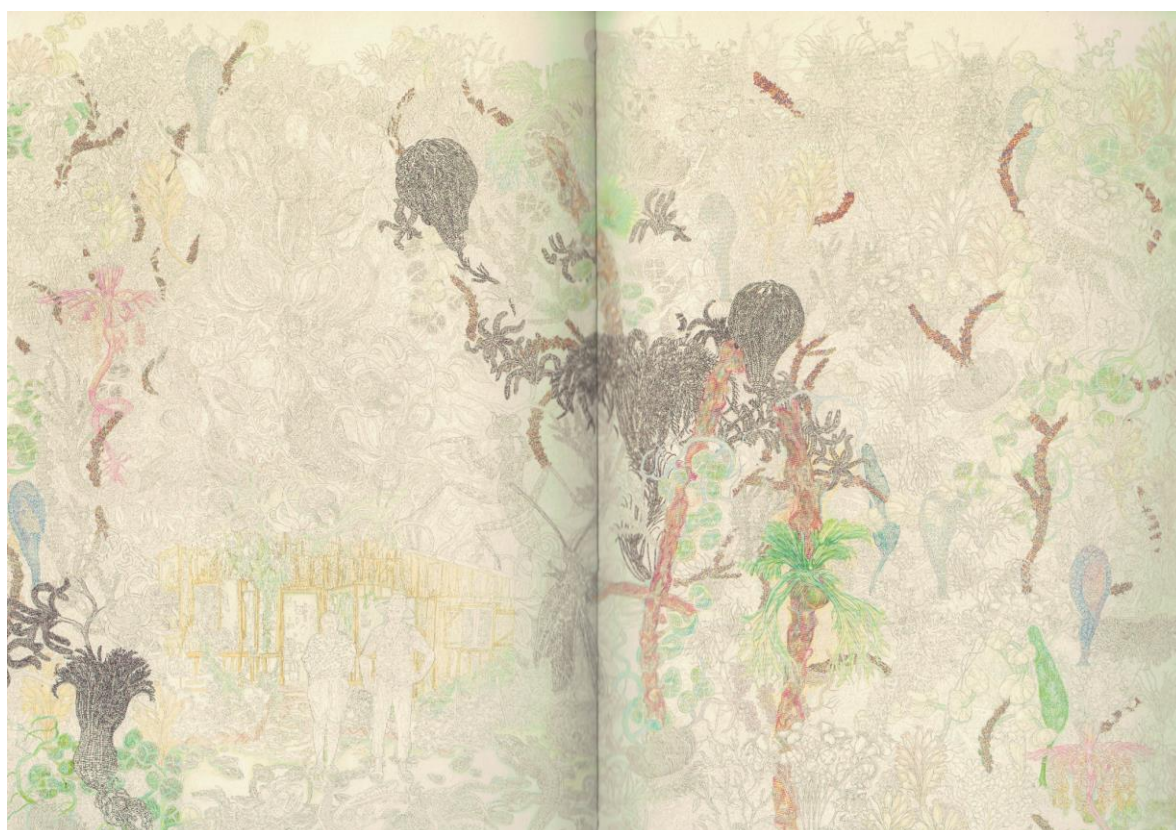


Fig. 16. Obra de Mónica Millán

La operación es la de la transparencia (Millán dibuja sobre la proyección de una fotografía) que, a la vez, diluye la escena terrestre –incluso se perciben dos sujetos de pie, mirándonos– y la acuática. No hay división: lo que nos devuelve lo que miramos es una especie de unidad, como de ojo enfermo, pero también de iluminación. Lo que retorna es, simultáneamente, aquello que está desapareciendo y aquello que está emergiendo como un mundo nuevo. El punto de vista, si pensamos en el paisaje, se arma como sucesión, como capas geológicas o subjetivas, de miradas.

Daniel García dice, en el primer episodio de *Biografía de un río*, pero también en su diario de viaje, que primero pensó en el río como límite que dividía lo visible de lo invisible, y avanzado el viaje, “como *pasaje*, como frontera a una



realidad distinta, o a otro plano de la realidad al que el río nos conducía” (2010: “Tatachina rupa, lecho de nieblas, 28 de marzo: s/n)¹¹



Fig. 17 y 18. “Río Paraguay, 25 de marzo” / Fotografías Daniel García

Ese pasaje, en la serie de “Casi boyitas” (figura 19) asume, creemos, dos formas, la del agujero, el hueco y la de la aparición; dos formas que podrían unirse para pensar el proceso de esa mirada del río. En su blog transcribe, un 16 de marzo, una frase que Gilda Di Crosta le envía por mensaje de texto: “Hacé que el río te mire, a la inversa te lleva los pensamientos”. Y el río, lo mira. Hay un pasaje más técnico, que es el de las fotos propias (figuras 17 y 18) a la serie de dibujos, pequeñas estampas de lo que flota. En las ramas, esas “abigarradas formas vegetales [que] se acercan en formación al agua, amenazantes, expectantes”, como las caracteriza García en su diario (2010: s/n) ya están, en ciernes, los cuerpos de niños, mujeres, ahogados: son “cabecitas/ casi boyitas de naufragio”, leemos en el poema de Gilda Di Crosta que acompaña, con fecha de marzo 2010, esta selección (p. 121).¹²

¹¹ Esta cita pertenece a la entrada del 28 de marzo del diario de viaje. De este blog tomamos sus fotografías de troncos o maderas flotantes. Ver <https://daniel-paranaraanga.blogspot.com/2010> [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2022].

¹² En el año 2012 se publicó el libro *Casi boyitas*, que reúne los poemas de Gilda Di Crosta y esta serie de dibujos de Daniel García, bajo el sello Yo soy Gilda editora.

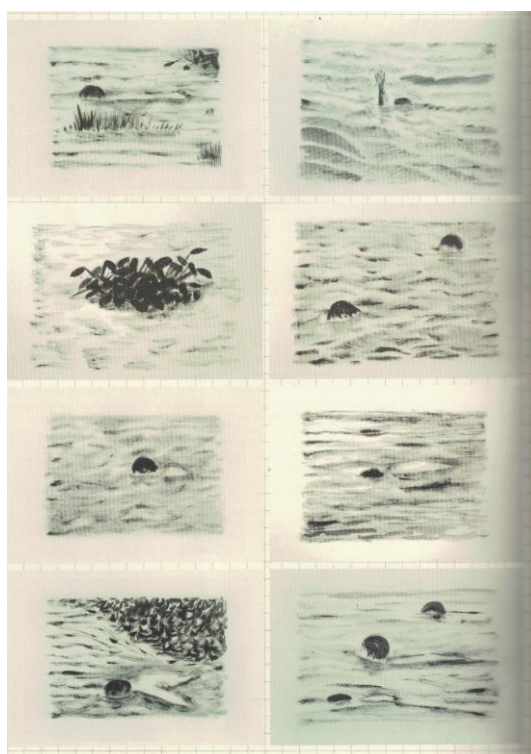


Fig. 19. Dibujos de Daniel García.

La superficie del río, las ramas que flotan como formas extrañas, traen la muerte. Pero hay otros enlaces que parecen relevantes para no ver solo cadáveres: los de lo orgánico, por ejemplo, ya que los cuerpos flotan como flota el camalote vivo y así, esas cabezas pueden estar echando raíces acuáticas. A la vez sería atendible la comparación de Di Crosta, la de esas cabezas con boyas (“boyitas”, el diminutivo también importa) como pequeños señalamientos, balizas para que el viajero se oriente o reconozca una indicación de aquello que no es visible, que está bajo la superficie, porque las boyas siempre están ancladas al fondo. Esas cabezas, entonces, están en la superficie del río, pero asidas a las profundidades: podrían venir de allí. O bien: esos cuerpos pueden estar a punto de desaparecer, aunque también, emergiendo.

En una lectura lineal de estas dos imágenes –dada su posición en el libro, final en el caso de la obra de Millán, casi en el medio, en el de los dibujos de García–, podríamos armar también un recorrido de la relación entre sujetos y naturaleza en la que los primeros ya no serán los que ordenan lo visto, en los que la mirada ya no está afuera ni adentro. A la vez, aún desde su posición



minoritaria en la proliferación de fotos, acuarelas y dibujos del río y sus costas, puntúa (tal vez contamina o perfora) todo el continuo y permite revisar desde otra perspectiva esos horizontes divisorios, definitivos que obturaron la mirada del río, pero también fueron sometidos a la variación multiplicada.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, Miguel y GONZÁLEZ ALONSO, Santiago (2011). "Remontar el Paraná y aprender sobre paisajes...". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp.176-179.
- ANDERMANN, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- AUERBACH, Erich [1938] (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges [1992] (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- FORSTER, Sergio (2011). "Un viaje sin referencias". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 50-53.
- GARCÍA HELDER, Daniel; MORENO, María; PRIETO, Martín y SILVESTRI, Graciela (2011). "Diario de bitácora". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp.67-172.
- GARCÍA, Susana V. y PODGRONDNY, Irina (2011). "Una fuente de fósiles y controversias". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, 203-207.
- JAY, Martin [1997] (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LLINÁS, Mariano (2011). "Un experimento con el río". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 253-257.
- MACCIONI, Franca (2019). "El mismo río, dos veces. Repetición y recomienzo en Ulrico Schmidl y *Paraná Ra'anga*". En Paula La Rocca y Ana Neuburger (comp.), *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 51-75.
- MEITIN, Alejandro (2019). *La Tierra NO Resistirá*. Buenos Aires: CasaRío.
- MELIÀ, Bartomeu (2011). "Paisaje guaraní". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, 188-201.
- MILONE, Gabriela (2019). "Pensar por figuras". En Paula La Rocca y Ana Neuburger (comp.), *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 19-33.
- PANOFKY, Erwin [1927] (2003). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets.
- PRIETO, Martín (2011). "De una manera u otra". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 26-27.
- SILVESTRI, Graciela (2021). *Las tierras desubicadas: Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER, Aura.
- SILVESTRI, Graciela (editora) y PRIETO, Martín (idea) (2011). *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr.
- SILVESTRI, Graciela (2011). "La historia de una idea". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr; pp. 30-37.



- SILVESTRI, Graciela y RIVAROLA, Milda (2011). "El testimonio de los viajeros". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 272-285.
- SILVESTRI, Graciela (2011a). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- SILVESTRI, Graciela (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo.
- SILVESTRI, Graciela (2002). "La pampa y el río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense", *Materia. Revista Internacional d'Art*, n.º 2, pp. 75-96.
- SILVESTRI, Graciela y ALIATA, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SIMMEL, Georg [1913] (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- SIRACUSANO, Gabriela (2011). "El espesor de las imágenes jesuíticas guaraníes en la expedición Paraná R'anga". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, 208-219.
- STAROBINSKY, Jean [1961] (2002). *El ojo vivo*. Valladolid: Cuatro ediciones.
- STEYERL, Hito [2012] (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 15-32.