

## La forma del trance: el paisaje de la Patagonia como espejismo<sup>1</sup>

### The shape of trance: the Patagonian landscape as a mirage

Maia Gattás Vargas  
Instituto CITECDE-UNRN; CONICET  
Universidad de Buenos Aires  
[fotovintage@gmail.com](mailto:fotovintage@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-7806-8265>

#### Resumen

En este artículo partimos de pensar el territorio patagónico como un espacio fundado por mitos coloniales, algunos ejemplos de esto son las denominaciones de: “desierto”, “tierra prometida”, “paraíso terrenal”, o las “Suizas argentina y chilena”.

En este marco, la videoinstalación *Historia de un desengaño* (2003) de Francis Alÿs, condensa distintos problemas en torno a los imaginarios del territorio patagónico. Esta película en *loop* puede considerarse, desde la perspectiva de Groys (2014), como una obra de *time based art*, es decir, un arte que tematiza el tiempo perdido, el tiempo improductivo, la repetición y, de este modo, nos invita a estar con el tiempo, colaborar con él.

Siguiendo los estudios sobre el paisaje de Jens Andermann (2018), proponemos como hipótesis que en la obra de Alÿs en su relación con la figura del espejismo, pone en estado de “trance” la historia colonial del paisaje patagónico.

**Palabras clave:** Patagonia; trance; videoinstalación; Francis Alÿs; mitos coloniales

#### Abstract

In this paper we start from thinking of the Patagonian territory as a space shaped by colonial myths, some examples of which are the denominations of: ‘desert’, ‘promised land’, ‘earthly paradise’, or the ‘Argentinean and Chilean Swiss’.

Within this framework, the video installation *Historia de un desengaño* (2003) by Francis Alÿs, condenses different problems around the imaginaries of the Patagonian territory. This looping film can be considered, from Groys' (2014) perspective, as a work of time based art, that is to

---

<sup>1</sup> Parte de este artículo forma parte de mi tesis doctoral “Una constelación de imágenes monstruosas: arte contemporáneo y paisaje en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi” (2021) la cuál fue realizada con una beca doctoral CONICET en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

say, an art that thematises lost time, unproductive time, repetition and, in this way, invites us to engage with time, to collaborate with it.

Following the landscape studies of Jens Andermann (2018), we propose as a hypothesis that Alÿs' work, through its relationship with the mirage figure, puts the colonial history of the Patagonian landscape in a state of "trance".

**Key words:** Patagonia; trance; video installation; Francis Alÿs; colonial myths

*Tardé en comprender, o en ver, que lo que buscaba se situaba  
en algún lugar de una visión periférica,  
en los bordes de la imagen, en un punto impropio más allá de la línea de horizonte,  
ahí donde se producen los espejismos.*  
Francis Alÿs

### **La Patagonia: una toponimia tan ficcional como colonial**

Partimos de considerar al territorio de la Patagonia como tierra de exploración colonial. La Patagonia como paisaje construido colonialmente. La Patagonia como territorio mítico. La Patagonia parece signada por su toponimia: el nombre "Patagonia" proviene de la leyenda de los gigantes descrita en el diario de Antonio Pigafetta, cronista de la expedición de Magallanes-Elcano (1519-1522). Allí, dice que los habitantes que "encontraron", luego de dos meses en tierra, eran tan gigantes que los colonizadores apenas les llegaban a la cintura, y de ahí es que reciben el nombre de "patagones". Según la historiadora Susana Bandieri:

Para algunos, debió ser el tamaño desmedido de los pies de los tehuelches meridionales con que se encontraron los navegantes, de altura bastante superior a la media europea de la época. O tal vez al aspecto "tosco y rústico" que se atribuyó a los habitantes de estas tierras (*patan* en español, *patao*, en portugués-el idioma de Magallanes-o *pathaud* en francés). Para otros la afición a las novelas de caballería del propio capitán, específicamente de una, titulada *Primaleón*, publicada en Salamanca 1512, donde el héroe capturaba en una remota isla semisalvaje un gigante llamado Patagón (Bandieri, 2005, 18).



Imagen 1: *¿Cómo se cartografía una frontera?*, Maia Gattás Vargas, 2016.

En la Patagonia actual, hay cicatrices coloniales que provienen desde la época de fundación: aquellas que dejaron los Estado-Nación occidentales en su conformación con las denominadas Conquista del desierto (1878-1885) en Argentina y Pacificación de la Araucanía en Chile (1881-1883). Podemos asociar las palabras “pacificación” y “desierto” a la categoría estética kantiana de lo “sublime” sobre el paisaje, en tanto ambas palabras proponen un espacio abismal a conquistar. Para Cortés-Rocca “El desierto es la Naturaleza romántica por excelencia, lo sublime inabarcable, que se escapa al saber y a la representación.” (Cortés-Rocca, 2011, 119). *Pacificar* opera como un eufemismo de dominar y colonizar un espacio que se sabe habitado; y *desierto* opera como metáfora del “vacío”, de lo “salvaje”, de la “barbarie”, donde se considera que más que habitantes, hay “intrusos”.

Desde la geografía crítica, Carla Lois muestra cómo antes de la Conquista del desierto la Patagonia argentina es un *blank*, un espacio a completar “En este mapa<sup>2</sup>, de fina y mesurada factura, un discreto blanco cubre casi toda la Patagonia.” (Lois, 2018, 121). Luego, ese *blank* es nombrado *desierto*. Es entonces cuando para la Argentina la Patagonia se vuelve un territorio visible. A través de distintos dispositivos visuales, como los mapas de Manuel Olascoaga<sup>3</sup> y las fotos de Antonio Pozzo<sup>4</sup> quienes acompañaron la expedición colonial de la Conquista del desierto, la Patagonia comienza a tener una forma. En el extenso período de formación de la Argentina hacia el mapa actual, la fotografía es una de las

---

<sup>2</sup> Se refiere al mapa confeccionado por Arthur von Seelstrang y André Tourmente que hacen para la Exposición universal de Filadelfia (1876).

<sup>3</sup> José Manuel Olascoaga (1835-1911), ingeniero, militar y explorador, quien posteriormente se consagró como el primer gobernador de Neuquén desde 1885 hasta 1891. El general Julio Argentino Roca lo designó como Jefe de la Secretaría Militar del Ministerio de Guerra. También fue el jefe de la oficina topográfica militar, antecesora del Instituto Geográfico Militar (IGM) fundado en 1904.

<sup>4</sup> El fotógrafo Antonio Pozzo acompañó gratuitamente la Campaña del desierto.

tecnologías que se utilizan para “civilizar” los territorios. Es parte del entramado técnico que convierte el territorio en paisaje

Explorar, conquistar, poblar, administrar, invertir, trabajar un territorio es actuar sobre él para convertirlo en paisaje, al igual que representarlo, mapearlo, narrarlo, fotografiarlo. Por eso, el conjunto de signos que circulan alrededor del paisaje no son exactamente o únicamente modos de representación/acumulación simbólica. La cámara es mucho más que un complejo de aparatos de captura de espacios y sujetos que se atesoran en estampas y documentos. Fotografiado, narrado, mapeado y fragmentado en piezas exhibibles, el territorio se transforma en paisaje (Cortés-Rocca, 2011, 14).

Con el paso del tiempo, la Patagonia pasa de ser un territorio desierto, “vacío” y “salvaje” a un paisaje “bello”, potencialmente explotable turísticamente. La creación del Parque Nacional del Sud en 1922<sup>5</sup> es un hito en este sentido. Por esta razón, consideramos al desierto como un dispositivo tanto geográfico, como económico, histórico, estético, político y cultural.

En Argentina y Chile acontece un proceso en paralelo, y ambos construyen una idea similar de “belleza” que responde al canon de belleza europea, tomando como metáfora la paisajística suiza. Tanto en Argentina y Chile encontramos referencias explícitas a esto: las denominadas Suiza argentina y la Suiza chilena<sup>6</sup>. En el lado argentino, esta denominación responde a la ciudad de Bariloche, de la provincia de Río Negro y también a Villa la Angostura, en la provincia de Neuquén, que se apoda “Jardín de la Patagonia”; ambas son un emblema del turismo argentino.

Pero, más allá de qué imaginarios se sedimentaron, para el sociólogo Christian Ferrer hubo al menos cuatro proyectos diferentes de conquista de la Patagonia argentina:

---

<sup>5</sup> En 1922 se creó, bajo el mandato presidencial de Hipólito Irigoyen, el Parque Nacional del Sud con una superficie total de 785.000 hectáreas, parte de ellas habían sido anteriormente donadas por Francisco P. Moreno. Su primer Intendente sería el ingeniero Emilio Frey. Posteriormente Exequiel Bustillo Presidente Honorario de la Comisión “Pro Parque del Sur”, dio forma a las primeras áreas protegidas y en 1934 se sancionó, bajo la presidencia del general Agustín Justo, la ley N° 12.103 que constituye el basamento legal para la creación de las áreas protegidas nacionales. Por dicha norma se crearon la Administración General de Parques Nacionales y Turismo – nombre que más adelante (1958) cambiaría a Dirección de Parques Nacionales – y los Parques Nacionales Iguazú y Nahuel Huapi, este último sobre la base del Parque Nacional del Sud.

<sup>6</sup> Si bien en este artículo nos centraremos en la parte argentina de la Patagonia, porque la obra de Aljys está filmada en la provincia de Río Negro, no queremos dejar de mencionar la coincidencia con la construcción de la paisajística del sur de Chile. Para Rodrigo Booth “la denominación del sur del país como la Suiza chilena fue recogida por varios turistas, convirtiéndose rápidamente en la imagen oficial de la Araucanía o de la Región de Los Lagos entre las décadas de 1920 y 1930. La analogía consideraba el impacto de la inmigración europea en la región, al tiempo que buscaba difundir una idea del paisaje establecida en clara oposición a la de la selva araucana. La comodidad de los viajes, la belleza de los panoramas y, sobre todo, la tranquilidad que garantizaba la chilenización de los antiguos dominios indígenas eran aspectos considerados en esta definición. Así fue transmitido en las guías de viaje que comenzaban a emplear litografías, fotografías y dibujos para dar cuenta del ideal de belleza paisajística que comenzaba a imponerse en la zona” (Booth, 2011, 30).

Cuatro son los puntos cardinales y cuatro los hombres significativos que ingresaron en la Patagonia a fines del siglo pasado. Por el Norte, el general Julio Argentino Roca al mando de un ejército; por el Sur, el anarquista Errico Malatesta junto a otros cuatro compañeros de ideas; por el Este, doscientos emigrantes galeses liderados por Lewis Jones, que arribaron en un buque llamado *Mimosa*, un “Mayflower” para la región del Chubut, en busca de una nueva vida; y por el Oeste, a través de tierras araucanas, el francés Orélie Antoine de Tounens (Ferrer, 2000, 41).

Es decir, hubo alternativas posibles de construcción de este territorio, al cual él también considera que está signado por una dimensión ficcional, imaginaria, incluso delirante: “La imaginación se superpone e imprime sobre la materia: sirva de ejemplo la toponimia patagónica, que expone la desbordante creatividad lingüística de exploradores y pioneros: el humor y el delirio se unen al santoral y la simbología estatal” (Ferrer, 2004, 49).

Si, como dice Ferrer, para describir, narrar el territorio patagónico, debemos tener en cuenta la dimensión imaginaria y mítica que la marca a fuego, podemos entonces considerarla, según Michel Foucault, como un espacio heterotópico: “(...) la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (Foucault, 1984, 4). La Patagonia, en tanto espacio heterotópico, tiene la potencia de desatar mitos (Foucault, 1968, 3). Como dice Cesar Aira “La Historia se alimenta del mito: se organiza con mitos, los mitos le dan pie para salir del caos de la pura sucesión y avanzar” (Aira, 2000). ¿Es la Patagonia un territorio inmenso tan gigante como el Patagó, personaje que le da nombre? En el prólogo al libro *Bariloche, mi pueblo* (1989) de Ricardo Vallmitjana, Edgardo Krebs define a la Patagonia por esta característica fantástica “Lo fantástico es tan verdadero en la Patagonia que cualquier realidad que no sea imaginaria parece no corresponderle” (Krebs, 1989, 9).

### ***Historia de un desengaño: una visión lateral***

*Un espejo que pasea, eso es el cine.*

Ricardo Piglia

En el año 2003, el artista belga radicado en México, Francis Alÿs, realizó la obra *Historia de un desengaño* por encargo del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La exposición se realizó en 2006 y se compuso de cuatro piezas: una proyección de 16 mm en *loop*, una pintura sobre tela montada sobre madera, postales y una mesa con elementos del proceso de investigación del proyecto. En ella, había bocetos que planificaban las tomas de la cámara, apuntes en libretas, mapas dibujados a mano y mapas de las rutas recorridas, fotografías del proceso de obra, tanto del paisaje como del artista trabajando. También se veían algunos documentos históricos sobre el territorio

patagónico y sus habitantes, especialmente sobre la comunidad tehuelche, cuyo relato mítico sobre la caza del choique (o ñandú) es el que inspiró el proyecto. En este artículo nos centraremos en analizar la película en *loop*.

El viaje que realizó Alÿs para esta investigación artística fue desde Buenos Aires a Río Negro, realizando paradas en Península Valdés, el Golfo San Matías, Mancha blanca<sup>7</sup> y Valcheta. En este recorrido fue acompañado por un equipo compuesto por Olivier Debroise (curador francés, residente en México), Rafael Ortega (artista y cineasta mexicano) y Martín Mohadeb (asistente de cámara argentino). Durante el viaje de investigación Alÿs se interesó por una vieja historia sobre los tehuelches: aquella que cuenta que esos indígenas cazaban guanacos y choiques persiguiéndolos a pie, cientos de kilómetros, hasta cansarlos o matarlos de deshidratación: “Para los tehuelches la caminata era un arma letal” (Debroise, 2006, 15). Alÿs queda admirado por la sencillez de la técnica y por el uso de la caminata como recurso. Pero, con el tiempo, se da cuenta que esa historia le resulta interesante a nivel narrativo pero no visual, y por lo tanto la descarta para su proyecto. Cuenta Debroise que Alÿs dibujó una línea de horizonte tasajeada por una fuga, como si la desesperante horizontalidad de la pampa convocara al llanto: “Looking for the cut” [“En búsqueda del corte”] (en referencia a los cortes que realizó el artista argentino Lucio Fontana). Meses más tarde, en noviembre de 2004, a su regreso de Península Valdés, el artista volvió a esa misma hoja de papel y agregó dos líneas paralelas y un improbable punto de fuga, y la frase quedó en: “Chasing the vanishing point (Argentina – Fontana, *A Story of Deception*)” [“Persiguiendo el punto de evanescencia (Argentina - Fontana, Una historia de decepción)”].

En el catálogo de la exposición Alÿs narra su proceso de trabajo

De regreso a México, empecé a revisar el material y me fijé en algo que no había filmado a propósito: al margen de la imagen, como en una visión muy lateral, en los caminos de tierra que tomábamos para buscar a los animales, aparecían y desaparecían ocasionalmente espejismos, era un material bastante burdo, pero la imagen se me pegó de inmediato; ahí estaba esa imagen de *fuite en avant*, cómo se dice, de huida hacia delante (Alÿs, 2006, 25).

Finalmente, la pieza central fue una película de 16 mm en *loop* en la cual se ve una única imagen: una trayectoria lenta por la ruta 23 de la provincia de Río Negro que muestra un espejismo que disuelve el horizonte. El cielo y la tierra se encuentran, los contornos que los separan se vuelven permeables, justo en el punto donde deberíamos ver la perspectiva geométrica. Entonces, lo que debería ser una línea divisoria se vuelve una materialidad vibrante, una frontera evanescente. Esa imagen acuática parece un oasis en el medio del desierto.

---

<sup>7</sup> Olivier Debroise titula *Mancha blanca* a su texto en el catálogo.

Esta película en *loop* puede ser considerada dentro del denominado *Time based art*<sup>8</sup> o “arte basado en el tiempo” (Groys, 2014). Para el autor este arte es el que mejor nos habla del tiempo presente, porque tematiza el tiempo perdido, suspendido e improductivo, la repetición:

Hoy estamos atascados en el presente tal como se reproduce a sí mismo, sin dirigirnos hacia ningún futuro. Simplemente perdemos el tiempo; sin ser capaces de invertirlo de un modo seguro, de acumularlo ya sea utópicamente o heterotópicamente. La pérdida de la perspectiva histórica infinita genera el fenómeno de un tiempo desperdiciado, improductivo (Groys, 2014, 89).

El *time based art* nos invita entonces a estar con el tiempo, colaborar con él. Al transformar la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y así borra la frontera estético filosófica entre “vida contemplativa” y “vida activa”. “Aunque la *vita contemplativa* fue percibida durante mucho tiempo como la forma ideal de la existencia humana, durante la modernidad comenzó a ser despreciada y rechazada como manifestación de una debilidad vital, de una falta de energía” (Groys, 2014, 95). Los ejemplos de *time based art* que trae Groys son, justamente, otras obras de Francis Alÿs como *Song for Lupita* [Canción para Lupita] (1998) y *Politics of Rehearsal* [Políticas del ensayo] (2007). En *Song for Lupita*

Encontramos una actividad sin comienzo ni final, sin resultado definitivo o producto: una mujer pasa agua de una vasija a otra, una y otra vez. Nos confrontamos con un ritual puro y repetitivo de pérdida de tiempo, un ritual secular más allá de cualquier afirmación de poder mágico, más allá de cualquier tradición religiosa o convención cultural (Groys, 2014, 90).

---

<sup>8</sup> Concepto instaurado por el videoartista David Hall en 1972.



Imagen 2: Bocetos en el cuaderno de Francis Alÿs, Colección MALBA

Estas obras poseen un vínculo estético y político directo con otros trabajos del artista, ya que en varios tematiza el desplazamiento, los recorridos y utiliza la caminata como gesto performativo. Poner en escena el absurdo de la idea de progreso es una constante que atraviesa toda su obra. “Ahora sí entiendo que lo que me sedujo inmediatamente en la fuga sin fin de los espejismos es que materializaba algo que había investigado antes en otras piezas” (Alÿs, 2006, 26). Como ejemplo podemos mencionar su trabajo *A veces hacer algo lleva a la nada* (1997); donde camina arrastrando un hielo por la ciudad de México, el cual se va derritiendo con el calor del pavimento; o *The green line* [La línea verde]<sup>9</sup> (2004), donde Alÿs camina por Jerusalén chorreando un tacho de pintura verde, buscando restituir la fallida frontera trazada por la ONU para dividir el territorio de Palestina/Israel. Y por último, cabe mencionar *The loop* (1997), en donde realiza un viaje de Tijuana, México a San Diego, Estados Unidos de la forma más larga posible: circunnavegando el globo terráqueo y deteniéndose en lugares como Australia, China y Canadá. Allí Alÿs documentó este viaje mediante correos electrónicos, anotaciones, fotografías, etc.

<sup>9</sup> Sobre esta obra hemos escrito una nota para el suplemento Radar de Página/12.

<https://www.pagina12.com.ar/290499-the-green-line-de-francis-aly>



A continuación, nos proponemos pensar cómo la forma del espejismo en Alÿs se vincula a la forma del trance del paisaje que propone Jens Andermann (2018).

## **El espejismo y el trance como formas políticas**

*Nosotros, en nuestra era, perseguimos espejismos*

Francis Alÿs

La Patagonia es un paisaje construido por las exploraciones coloniales, un paisaje que se transforma, que es desierto vacío de cultura para luego ser -simultánea y contradictoriamente- un paraíso terrenal, resguardado por los Parques Nacionales, y un territorio extractivo, donde operan las empresas mineras. La Patagonia es un territorio heterotópico, donde se yuxtaponen múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. Andermann piensa en la transformación histórica del término paisaje. En un primer momento lo define como una “tecnología de la mirada”, fabricada en el seno del aparato colonial para poder conocer, clasificar y calcular el mundo desde un punto de vista privilegiado: el de un sujeto intangible cuya experiencia representa, a la vez, la pérdida de la tierra como valor de uso. Observa que el concepto de paisaje implica un doble movimiento: “objetivación del mundo y espiritualización del sujeto observador” (Andermann, 426, 2018), eliminando y fetichizando el trabajo que media entre ambos. A su vez plantea como algunos espacios contemporáneos se encuentran en estado de “trance”. Los avances en el control tecnológico de la vida han empujado al arte de la modernidad latinoamericana a desligarse del paradigma sujeto/objeto de la forma paisaje para acoger los nuevos ensamblajes entre lo orgánico y lo inorgánico, poniendo en crisis los límites de lo humano al punto de hacerlo entrar en trance. La idea de trance remite al “agotamiento del mundo como fondo u horizonte de la subjetividad, como *res extensa* a disposición del sujeto” (Andermann, 2018, 26). El trance acontece cuando se desvanecen las formas, es una transición, un pasaje, un devenir. El ejemplo poético de trance que propone se vincula al poeta argentino Juan L. Ortiz quién, según Andermann hace participar al hombre de lo natural: “Cualquier planta me sugiere la vida de relación que mantiene a su alrededor (...) Nosotros creemos que el ritmo, “la voz” es totalmente nuestra, pero resulta que también es de afuera. Y nuestra seguridad está dependiendo de ese ritmo” (Ortiz, 2008, 45). Y el ejemplo que nos brinda es la obra del pintor venezolano Armando Reverón, quien con su serie de *Paisajes blancos* (1925-1945) realiza una radicalización de la forma, la cual parece desvanecerse y así lleva al límite la relación entre materialidad y representación: “trabaja de manera obsesiva el problema del lugar en

tanto cautivo entre presencia y evanescencia -que no es otro que el problema de la forma misma-” (Andermann, 2013, 41).



Imagen 3: *Paisajes blancos*, Armando Reverón

El espejismo es un fenómeno óptico producido por la refracción de luz solar, también se denomina *fata morgana*. La historia del término está históricamente vinculada a la isla italiana de Sicilia en el mar Mediterráneo, ya que era frecuente su aparición en aguas del Estrecho de Mesina, donde confluyen las aguas del mar Egeo con las del Tirreno. El origen del nombre es italiano y significa “hada Morgana”, en referencia a Morgan le Fay o el hada Morgan, la hermanastra del rey Arturo, quien, según las leyendas, era un hada cambiante.

Para Debroise los espejismos no generan una ilusión, sino ver algo que creemos imposible de ver: el aire.

En alta mar o en los témpanos antárticos o en el alto desierto, la diferencia de temperatura entre el aire y la tierra produce una turbulencia que desvía las radiaciones solares según una trayectoria curvilínea. Llega a ser tan intensa que se interpone entre los objetos circundantes y los refracta, invirtiéndolos. La ciencia llama a este fenómeno “espejismo inferior”. Se trata de un fenómeno óptico común, mas no de una ilusión: la densidad de la turbulencia es tal que permite “ver el aire” (Debroise, 2006, 20).

El problema de la forma paisaje y el problema de las formas son ejes centrales del arte contemporáneo. Nos gustaría proponer entonces la figura del espejismo en el paisaje como una forma política ya que, al romper el horizonte, pone en crisis la forma establecida del paisaje occidental y la relación entre sujeto/objeto. En *Historia de un desengaño*, Alÿs pone en crisis la forma del paisaje patagónico a través de la figura del espejismo; con él, desvanece el “adelante” y nos hace reflexionar sobre la historia del género pictórico del

paisaje occidental, que ha logrado consolidar un modo de ver en el cual, a través de técnicas ópticas de dos dimensiones, podemos experimentar tres dimensiones. “La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito” (Berger, 2018, 23).



Imagen 4: Fotograma de la película de *Historia de un desengaño* (2003) Francis Alÿs

Entra en crisis también la idea de futuro, tal como lo ha construido la cultura occidental capitalista, en tanto promesa de progreso a costa del dominio del mundo natural, y en tanto está asociado a las figuras espaciales del “arriba” y el “adelante”. Si lo que vemos adelante está borroso, ¿cómo avanzar en esa dirección? ¿Cómo esa imagen, ese modo de visión modifica nuestra forma de atravesar el camino? Para Alÿs, la mecánica del espejismo consiste en que “mientras uno va avanzando hacia él, el espejismo se desvanece eternamente en la línea del horizonte, decepcionando o esquivando siempre nuestra progresión; antecediendo ineluctablemente nuestros pasos. Es un fenómeno de permanente desaparición, una experiencia continua de elusión...” (Alÿs, 2006, 27). Esto le resonaba particularmente en el contexto argentino del año 2003, donde luego de la crisis económica, social y política del 2001, el pueblo argentino intentaba volver a creer.

Ilusiones y desilusiones, engaños y desengaños, fraudes y traiciones, “espejitos de colores” y espejismos, la historia argentina se muestra atravesada por una sensación familiar entre la zozobra y lo fundacional. La realidad y la fantasía son territorios inciertos. Suponemos que somos lo que queremos ser pero no somos. Las dudas sobre la Argentina y su propia existencia se repiten con insistencia borgeana (Pacheco, 2006, 54).

El audiovisual de Alÿs evidencia una contradicción que toca también la historia del territorio patagónico: vemos una ruta en el desierto, pero también un posible oasis en el punto de fuga. Una dicotomía paisajística que nos recuerda a la ambivalencia de la Patagonia como

una tierra de promesas, y al mismo tiempo, como desierto. El historiador Pedro Navarro Floria (2006) define al desierto como un programa de gobierno, señalando la profunda marca que dejaron los procesos de apropiación, donde la construcción política de las imágenes fue central para condicionar la interpretación del paisaje. Según este autor se dio una nacionalización “fallida” de la región nor-patagónica, ya que es un “territorio incorporado formalmente al Estado pero no integrado eficazmente a la sociedad ni al sistema económico ni al régimen político nacional” (Navarro Floria, 2006, 16). En este sentido, siguiendo la idea de que la incorporación del territorio patagónico a la Argentina fue un proceso fallido, nos resulta significativa la hipótesis de Debrouse, quien propone que en esta obra acontece una “desmaterialización” del paisaje: “Francis se aleja caminando por la ruta, personaje perdido en la inmensidad del paisaje, entre la línea de horizonte y el infinito. Ésa es una constante en la obra de Francis, que se materializa aquí en la desmaterialización del paisaje reducido a un reflejo mercurial que lo ahoga sin discernimiento” (Debrouse, 2006, 19). El paisaje patagónico como paisaje fallido y contradictorio, constitutivamente ambivalente, en constante estado de trance, que se escapa cuando se intenta atraparlo.

Para terminar, deseamos recordar la dimensión ficcional, imaginaria, e incluso delirante, que signa a la Patagonia. “La Patagonia es un chiste”, afirma Debrouse en referencia al origen colonial y grotesco de su toponimia.

La verdadera Patagonia pues, *víctima de su nombre*, habrá de volverse, con el tiempo, el recipiente de las angustias de Occidente. En una especie de marcha hacia atrás (un *reculement*), Europa abandona en Patagonia las ilusiones ilustradas de su propio progreso. Definida por la sorna y el chiste, y lo ex-céntrico de su naturaleza terciaria, Patagonia se exhibe como la antípoda segura. (Debrouse, 2006, 18).

Consideramos que *Historia de un desengaño* pone en escena las tensiones propias del imaginario colonial del territorio patagónico: la Patagonia como una tierra de promesas, explorada por la ciencia, los ejércitos, los colonos, los turistas... Pero ¿Qué es la Patagonia? Un significativo vacío, polivalente, un territorio inmenso, poblado de contradicciones, de identidad abierta, monstruoso: “El territorio de la Patagonia se nos escapa. Los paisajes están en conflicto, las capas de historia se superponen, dejan rastros. La naturaleza es desmesurada e inaprensible, su identidad transmutable y plural, al igual que nuestros intentos de representarla” (Gattás Vargas, 2021, 100). La película en *loop* filmada por Alÿs fisura la perspectiva propia de las convenciones estéticas occidentales y genera un “trance de la representación” (Andermann, 2018, 301), una desmaterialización del paisaje. Al registrar un espejismo genera un horizonte evanescente, donde el futuro se nos escapa. He ahí el subrayado de Alÿs: “Lo que me interesa es el intento, el movimiento hacia el espejismo. El

énfasis para mí está en el acto mismo de la persecución, en este escape hacia delante; veo el intento como el espacio productivo real, como el campo de operación de un desarrollo real o realista” (Alÿs, 2006, 29).



Imagen 5: Foto de registro: Francis Alÿs filmando la película en la ruta 23

### **Epílogo: un espejo de plata**

El espejismo filmado en la ruta patagónica invoca al gran espejo de agua argentino: Río de La Plata, que baña las costas de Buenos Aires y nos recuerda que parte del origen de la Argentina tuvo que ver con el brillo de lo plateado, ya que su toponimia proviene del latín *argentum* (plata). Desde la época del conquistador español Pedro de Mendoza (1499-1537) se usaba la frase “río argentino” o “provincia argentina” para referir a la región del Río de la Plata. El nombre “de la Plata” se refiere a la mitológica “Sierra de Plata” en el país del “rey Blanco” que buscaron los colonos europeos Alejo García y Sebastián Caboto, entre otros. En un mapa de 1554 el cartógrafo portugués Lopo Homem hace referencia a este lugar como *Terra Argentea*. A través de este recorrido histórico, podemos pensar que entonces, la Patagonia es un espejismo dentro de otro espejismo: el del *argentum*, la plata que da nombre a la Argentina<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Para el curador mexicano Cuauhtémoc Medina, la obra de Alÿs va más allá de la Patagonia y de Argentina, para él nos habla de el proceso de modernización fallido que atraviesan los países del denominado “tercer mundo”: En el sur, la modernización se comporta como un espejismo: una meta histórica que se desvanece perpetuamente en el aire apenas surge en el horizonte. Cada década, cada una de las naciones del llamado tercer mundo cae ante el hechizo de nuevas promesas de desarrollo que obligan a sus elites a crear nuevos programas de desarrollo basados en teorías económicas milagrosas (Keynesianismo, teoría de la dependencia,

## Bibliografía

- Aira, C., (2000). "Particularidades absolutas", El Mercurio. Domingo 29 de Octubre de 2000. Chile.
- Alÿs, F., (2006) *A story of a deception/Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006*, Catálogo Museo Malba. 1a ed. - Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados, Santiago de Chile.
- Andermann, J., (2013). Reverón: el paisaje evanescente. Tópicos del Seminario, (29),33-52. [fecha de Consulta 29 de Agosto de 2024]. ISSN: 1665-1200. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59427873003>
- Bandieri, S. (2005). *Cruzando la cordillera... La frontera argentino-chilena como espacio social*. Neuquén: CEHIR-UNco.
- Berger, J. (2018) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Booth, R. (2011). "De la selva araucana a la Suiza chilena", en CA Revista Ciudad y Arquitectura, 143, 2011, pp. 26-31. Colegio de Arquitectos de Chile.
- Cortés-Rocca, P., (2011). *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Colihue, Bs As.
- Ferrer, C. (2004) *Cabezas de tormenta: ensayo sobre lo ingobernable*, editorial Terramar.
- Foucault, M. (2010). Utopías y heterotopías. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. Buenos Aires, Argentina.
- Gattás Vargas, M. (2021) *Una constelación de imágenes monstruosas. Arte y paisaje en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi*. Tesis de Doctorado en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires. 2021. Capítulo 4. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122097>
- Groys. B. "Camaradas del tiempo" en *Volverse público*. Caja negra editora, Buenos Aires, 2014.
- Krebs, E. (1989). "Ningún lugar es un lugar" en *Bariloche, mi pueblo*, Vallmitjana, Ricardo,
- 
- ajustes liberales, integración global, etcétera). Creyendo que dirigen sus países hacia 'el norte', crean las condiciones de un nuevo derrumbe económico. La 'modernización', tal y como se entiende el concepto en años recientes (es decir: 'la adaptación a supuestas restricciones del mercado global'), provoca un ciclo de desengaños y regresiones que dan a cada generación la sensación de volver a empezar desde cero. (Cuauhtémoc Medina, manuscrito inédito, notas para una genealogía de los 14 proyectos de Francis Alÿs, 2003, citado por Debroise, 2006, 21).

comp. Editado por Fundación Antorchas, Bs As.

Lois, C. (2018) *Terrae incognitae: Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires, Eudeba.

Navarro Floria, P. (2006), *Paisajes del progreso*, Educo Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén Argentina.

Navarro Floria, P. (2008), "La "Suiza argentina", de utopía agraria a postal turística: la resignificación de un espacio entre los siglos XIX y XX" 3as Jornadas de Historia de la Patagonia San Carlos de Bariloche, 2008. Mesa: La Patagonia en el imaginario político y social.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2024

Licencia  Atribución  
- No Comercial - Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

