

No tan distintos: la representación de los eventos volcánicos en documentales patagónicos y películas de ficción mainstream

Ignacio Dobrée

Universidad Nacional del Comahue / Universidad Nacional de Río Negro

nachodobree@yahoo.com

Ailén Spera

Universidad Nacional de Río Negro

agora_23@hotmail.com

Palabras clave

Norpatagonia – Relatos audiovisuales - Volcanes

Resumen

En el presente trabajo nos ocupamos de analizar un conjunto de relatos audiovisuales que se refieren a acontecimientos volcánicos. Con el fin de realizar un estudio comparativo, el corpus de análisis está conformado por películas documentales de producción patagónica y de ficción *mainstream*. El objetivo es identificar la manera en la que son representados los eventos volcánicos y las instituciones con responsabilidad ante situaciones de crisis. Para ello, prestamos especial atención a la narración y la puesta en escena.

El interés en abordar los discursos audiovisuales surge de nuestra participación en un proyecto de investigación que aspira a poner en valor formas de percepción y apropiación del medio ambiente de distintos grupos sociales que habitan la Norpatagonia Andina, una zona poblada de volcanes que integran el Cinturón de Fuego del Pacífico. Bajo este marco general, consideramos que los relatos audiovisuales materializan algunos de los esquemas de interpretación posibles respecto a los fenómenos objeto del discurso. Nuestra hipótesis es que, aun cuando las películas *mainstream* y los documentales regionales son resultado de diferentes condiciones de producción, caracterizan a las crisis volcánicas con marcadas similitudes.

1. Introducción

En el presente trabajo nos ocupamos de analizar un conjunto de relatos audiovisuales que se refieren a acontecimientos volcánicos. El interés en definir este objeto de estudio surge de nuestra participación en un proyecto de investigación que aspira a poner en valor formas de percepción y apropiación del medio ambiente de distintos grupos sociales que habitan la Norpatagonia Andina, una zona poblada de volcanes que integran el Cinturón de Fuego del Pacífico. Esta condición natural incrementa las posibilidades de que la población se vea afectada por situaciones críticas -como movimientos tectónicos o presencia de ceniza volcánica- por lo que resulta relevante problematizar sobre las maneras de percibir el riesgo ambiental por parte de las diferentes comunidades.

En momentos de crisis ambiental, la vulnerabilidad de los diferentes grupos sociales se define tanto por sus condiciones materiales de vida, como por la percepción del riesgo que conlleva habitar un determinado espacio. En consecuencia, los grupos no solo están en condiciones de tomar medidas preventivas y paliativas por los recursos disponibles, sino también por la manera en la ese riesgo potencial es percibido.

A partir de estas ideas iniciales, entendemos que la percepción de riesgo es una de las condiciones de producción de los discursos que se refieren a los eventos volcánicos y que, en tanto tales, dejan sus marcas en ellos. Por este motivo, nos propusimos analizar un corpus de discursos audiovisuales conformado por películas documentales de producción patagónica y de ficción *mainstream*. El objetivo fue identificar la manera en la que son representados los eventos volcánicos y las instituciones con responsabilidad ante situaciones de crisis. Para ello, prestamos especial atención a la narración y la puesta en escena.

En el caso de los relatos documentales, seleccionamos películas de producción regional debido a que consideramos que mantienen una estrecha relación con la configuración de la memoria colectiva de sus habitantes. Como sostiene Gustavo Aprea, los documentales audiovisuales constituyen un recurso que los diferentes agentes tienen a disposición como medio para narrar los recuerdos, y que al tiempo que “permiten la transmisión y conservación de imágenes de un pasado socialmente compartido, realizan las interpretaciones sobre las que se soportan nuestras identidades sociales” (2015: 18).

En este sentido, los documentales funcionan como soportes mediáticos de determinados relatos que se estructuran a partir de memorias individuales, pero que están ellas mismas enmarcadas en una visión del pasado y del mundo que se desprende de los valores de una determinada sociedad o grupo. Estos marcos constituyen las memorias colectivas abordadas por Elizabeth Jelin (2002), quien sostiene que son el resultado de las interacciones que en diferentes dimensiones se dan a nivel grupal-social, y cumplen la función de encuadrar la producción de sentido de las memorias individuales.

A partir de lo expuesto, es posible reconocer el vínculo entre los recuerdos individuales - aquellos registrados en los discursos documentales- y el marco social que orienta su producción y contribuye a darles sentido. De este modo, los documentales se constituyen en una fuente de indagación pertinente sobre la manera en la que las diferentes sociedades y grupos interpretan su pasado y, también, la realidad de su presente. Para el caso que nos ocupa, referido a la actividad volcánica.

En síntesis, los discursos audiovisuales de carácter documental se vuelven indicios para definir la percepción de riesgo ambiental vigente en determinada comunidad en la medida que los testimonios expuestos y los puntos de vista adoptados toman su forma a partir de los modos que los sujetos tienen de percibir su vínculo con el territorio en cuestión.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando nos preguntamos por películas de ficción *mainstream*. ¿Es posible pensar el problema en los mismos términos? ¿Cómo se plantea el vínculo en este caso? Si nos ubicamos en la instancia de recepción de estos discursos, en la manera en la que son leídos, la respuesta es negativa. Mientras que los espectadores de películas documentales esperan encontrar en los textos audiovisuales referencias al mundo empírico que puedan ser contrastadas, quienes contemplan relatos de ficción construyen

sus expectativas sobre la construcción de un mundo posible, aun cuando estos puedan apelar al mundo empírico para elaboración de su verosímil.

Sin embargo, la ficción no se desentiende de la realidad. En primer lugar, porque la lectura de los espectadores se produce a partir de sus propias experiencias en el mundo. La interpretación no es una acción aislada, sino que produce sentido a partir de lo ya conocido por los intérpretes. En segundo lugar, las ficciones tienen la capacidad de otorgar modelos del mundo que permiten comprender la complejidad de las acciones y relaciones humanas, tal como plantea Irene Klein (2015). En estos términos, el compromiso de la ficción no es con el ser, ni con el haber sido, sino con el poder ser o el podría haber sido. Al ubicarse en ese lugar de enunciación, se desprende que “la intención de la ficción no es la de tergiversar la verdad, por el simple hecho de que el criterio de verdad o falsedad no es pertinente a la ficción: la ficción sólo es eficaz en tanto se la acepte como un modo particular de indagar la realidad que no implica volverle la espalda” (Klein, 2015: 91-92).

Si las películas documentales nos interesaban por su vínculo con las comunidades regionales, también nos pareció necesario identificar qué imaginarios se construyen en aquellas otras que desde el espacio de la ficción y bajo condiciones de producción, circulación y recepción diferentes se referían a objetos similares.

Frente al volcán

Como ya hemos mencionado, la Norpatagonia cuenta con numerosos volcanes, una característica que sin embargo parece estar ausente de la mayoría de los discursos que a lo largo de la historia regional construyeron la imagen de este enclave turístico. Aun hoy, es habitual encontrar la representación de una naturaleza y un paisaje libre de problemáticas o dificultades, articulada mediante un discurso idealizado que omite que el vulcanismo y la sismicidad son inherentes a la belleza paisajística regional. El resultado es, por lo tanto, la invisibilización de la tensión entre paisaje bello y riesgo.

Por estos motivos, no debería resultar sorprendente que los últimos eventos sísmicos y volcánicos que afectaron a la región se experimentasen como “excepcionales”, exponiendo la vulnerabilidad de las comunidades caracterizadas por una baja percepción de riesgo.

Dicho esto, vale señalar que este trabajo en particular se propuso analizar la representación de eventos volcánicos en discursos cinematográficos agrupados en dos grandes conjuntos: películas de ficción *mainstream* y películas documentales de producción regional reciente. El abordaje del corpus seleccionado se realizó a partir de dos dimensiones complementarias: rasgos de la puesta en escena y representación de instituciones. En primer lugar, se analizaron las características presentadas por el relato en relación a la puesta en escena, en tanto que de allí se desprenden las propuestas significantes que en la instancia de producción discursiva se proponen en relación al acontecimiento natural en cuestión. En segundo lugar, se abordaron las configuraciones que asumen la representación de la Ciencia, el Estado y la Sociedad Civil, que podrían ser reconocidas como instituciones vinculadas directamente a la percepción de riesgo.

2. El abordaje ficcional *mainstream*

El abordaje de los discursos de ficción *mainstream* permite hallar ciertas recurrencias en las formas de representación de los fenómenos volcánicos que, entendemos, operan en la constitución de la percepción de riesgo de las comunidades. Estas representaciones mediáticas ponen a disposición marcos que contribuyen a delinear la percepción del riesgo ambiental y a constituir elementos sobre los que se sustentan las expectativas de acción ante ocasionales eventos volcánicos. Como sostienen Cebrelli y Arancibia, “una representación funciona como un articulador entre prácticas y discursos” (citado en Cebrelli y Rodríguez, 2013). Cuando estas representaciones se materializan en la configuración mediática que conocemos como cine *mainstream* participan de la construcción social de la realidad desde una posición sumamente privilegiada en función de sus condiciones de producción y circulación.

El corpus de análisis se conformó a partir de un conjunto reducido de películas, seleccionadas tras un extenso relevamiento de films con eventos volcánicos como elementos importantes de la trama. Luego se agregó el film noruego *Bølgen*, que si bien se centra en un tsunami, presentaba una situación de percepción de riesgo diferente a los casos analizados que justificaba su inclusión. Los films de ficción analizados fueron *Krakatoa: East of Java* (Kowalski, Estados Unidos, 1968), *Volcano* (Jackson, Estados Unidos, 1997), *Dante's Peak* (Donaldson, Estados Unidos, 1997), *Pompeii* (Anderson, Estados Unidos, Canadá y Alemania, 2014) y *Bølgen* (Uthaug, Noruega y Suecia, 2015).

2.1 Las oposiciones de la puesta en escena

Los films seleccionados entrecruzan elementos de géneros ya consolidados como la aventura, el cine catástrofe, el cine épico y la infaltable trama romántica del cine hollywoodense. Si bien, incluso dentro del cine clásico, todo film mixtura diferentes géneros, cada película otorga mayor relevancia a alguna de estas matrices sin dejar de tener al evento volcánico como elemento central del conflicto.

Aunque las películas trabajadas presentan diferencias previsibles entre sí, también es posible reconocer fuertes recurrencias. En este sentido, la apelación a la denominada “narración clásica” fundada en una estética de la transparencia, que opera como refuerzo emocional, es una característica que no debería sorprender si nos ubicamos en el ámbito de la ficción *mainstream*.

Es frecuente, también, la utilización de la focalización espectral (el narrador sabe más que el protagonista) que contribuye al incremento del suspenso. Este tipo de focalización se presenta principalmente antes del primer punto de giro, y cumple con su objetivo al ofrecer a los espectadores indicios que les permiten anticipar los eventos catastróficos que sucederán y, con esta información, acompañar a los personajes en su ignorancia o en la sorpresa.

Asimismo, tanto el desarrollo narrativo como la puesta en escena tiende a caracterizarse por operaciones de contraste que oponen de forma excluyente la cotidianeidad de la sociedad representada a la actividad volcánica. Este tipo de films se sostiene en torno a una exhibición constante de la relación de fuerzas desigual entre la naturaleza y los

personajes: frente al poder avasallador de los acontecimientos naturales, poco es lo que los personajes (y las instituciones) pueden hacer. Aunque finalmente será el héroe/heroína quien conduzca la peripecia hacia un final feliz, al resto de los personajes no les queda mucho más por hacer que huir de la manera más o menos (des)organizada posible. Más allá de la disparidad de fuerzas entre lo humano y la naturaleza desbordada que tiende a ser el eje de estos films, es interesante señalar cómo esta construcción se sostiene a partir de un supuesto dicotómico subyacente que afecta la percepción del riesgo: la relación sociedad/evento volcánico como oposición excluyente.

La propuesta del discurso no se sustenta exclusivamente en lo argumental, sino, muy especialmente, en lo sensorial. Las materias sensibles de la imagen y el sonido son las que finalmente entran en contacto con nuestros sentidos, evocan y apelan a la emoción. Estas oposiciones, en las que pareciera no haber más resolución que la negación del opuesto, se tornan emocionalmente pertinentes a partir de las operaciones de la puesta en escena. En este sentido la audioimagen establece constantemente lógicas dicotómicas opuestas, mediante el establecimiento de ejes verticales para la construcción del peligro y la amenaza (arriba-abajo) y el refuerzo de los opuestos mediante juegos de campo y contracampo, las variaciones rítmicas abruptas, planteamientos de las paletas de color en oposición, etc.

Esta estrategia se presenta de forma sumamente clara en la intriga de predestinación, estableciendo el código del film. En consecuencia, en las escenas iniciales se establecen pares conceptuales que articulan el discurso a modo de oposiciones absolutas: cotidianeidad/peligro latente; operativos de contención de la crisis/avance de la amenaza; violencia naturaleza/calma de las escenas afectivas; amenaza externa/calma interna en la comunidad.

Desde la materialidad sensible de los discursos fílmicos quedan configurados predominantemente mundos en los cuales la sociedad es representada en absoluta oposición al riesgo propio del entorno que habitan. Esta percepción sensorial claramente está en sintonía con la representación de las instituciones que participan en la trama.

2.2 Las instituciones a la zaga

En cuanto a las instituciones representadas en los filmes, el análisis se concentró en aquellas cuya intervención ante situaciones como las descritas estarían socialmente legitimadas o que fueran directamente afectadas por los acontecimientos.

La figura del Estado aparece como el artífice de estrategias de intervención centralizadas pero que, lejos de anticipar los acontecimientos y prevenir algunos de sus efectos, sólo alcanza a improvisar medidas de carácter paliativo.

En la misma línea se ubica la caracterización de la Ciencia, cuya función consiste preponderantemente en ofrecer un discurso explicativo fundado en la experiencia, pero que no logra generar las condiciones de anticipación y previsión que permitan poner a resguardo a la sociedad civil.

Esta última siempre va a la zaga, desinformada y vulnerable. Solo puede reaccionar cuando los acontecimientos se han desencadenado y las posibilidades de morir son evidentes. La información respecto a los peligros inminentes se limita a circular por grupos

con poder que privilegian sus intereses económicos y políticos, por lo menos hasta que ya nada de eso cuenta y solo vale la destreza de correr tan lejos como se pueda.

Los medios de comunicación masiva, que claramente formarían parte del entramado de instituciones vinculados a la percepción de riesgo, solo aparecen en un film: *Volcano*. En este largometraje la televisión y la radio sostienen una presencia algo inquietante en tanto transmiten y actualizan el evento, recuperan imágenes y distribuyen información que lejos de informar aportan al caos general.

2.3 Desde otro lugar

Lo expuesto hasta el momento habilita a plantear que la baja percepción del riesgo sería un elemento ineludible para el desarrollo de la trama en el género catástrofe (que es el que mayor uso hace de los eventos considerados en este trabajo). La historia contada desde esta perspectiva se constituye a partir de una serie de oposiciones desiguales y excluyentes que se despliegan narrativamente desde una focalización espectral favoreciendo así la dinámica tensión y sorpresa sobre los que avanza la trama. Sin embargo, vale preguntarse si el género de cine catástrofe en su modalidad ambiental necesita recurrir obligatoriamente a estas características para ser reconocido como tal.

El caso de *Bølgen* ofrece algunas pistas para responder a esta pregunta. En esta película el Estado está presente mediante un sistema de monitoreo manejado por científicos. De este modo, ambas instituciones están “solapadas” y no entran necesariamente en conflicto como en otros films. Además de participar de la acción, la ciencia ofrece discursos explicativos que presentan una evidente vocación de prevención, contrario a los films anteriores en los que los avisos aparecen una vez que los acontecimientos son inminentes, o bien ya han sucedido.

En consonancia, la sociedad civil tampoco queda desvinculada. La narración muestra un espacio urbano señalado para orientarse ante situaciones de emergencia y se evidencia en las acciones la existencia de protocolos de evacuación que son conocidos y respetados por una sociedad civil informada sobre las características del territorio que habitan. Incluso, al ser una ciudad turística, se presentan personajes preparados para coordinar grupos en caso de emergencia.

La construcción del relato a partir de estas características muestra que la percepción del riesgo, la convivencia con el peligro latente y la reducción del impacto que genera el acontecimiento natural pueden ser elementos constitutivos de la trama. Ergo, la escisión sociedad/riesgo no es imprescindible al género.

3. Documentales regionales

Como ya hemos planteado, los relatos audiovisuales despliegan interpretaciones del pasado construidas sobre las memorias colectivas. Desde esta perspectiva, indagamos sobre las formas en las que las memorias de acontecimientos de riesgo ambiental han dejado huellas en un conjunto de relatos documentales de producción regional. Estos discursos recuperan memorias personales y públicas de los eventos y dan cuenta de las percepciones sobre la actividad sísmica y volcánica en la región.

En este caso, el corpus de análisis estuvo compuesto por los films *El paraíso tembló* (Belenguer, Argentina, 2008), *Refugiados en su tierra* (Bietti y Molina, Argentina y Chile, 2013) y *Volcán* (Rodríguez, Argentina, 2014).

3.1. La recuperación de las experiencias

Al abordar las películas documentales encontramos un tratamiento marcadamente más heterogéneo que en los films de ficción. Aun así, en dos de los casos se trata de relatos que centran el discurso en un presente posterior que intenta describir o recuperar la experiencia vivida de manera preponderantemente oral. Salvo en *Refugiados en su tierra*, el presente queda en un segundo plano. Del mismo modo, las imágenes se centran en quien presta testimonio o en las consecuencias (generalmente las localidades cubiertas de ceniza), pero no aparece la imagen del volcán en actividad o del sismo (imágenes que, por el contrario constituyen el *ethos* del cine de ficción analizado).

En el caso de *El paraíso tembló*, la película fue producida bajo la urgencia de asegurar el registro de los relatos de las personas que experimentaron las repercusiones que el terremoto de Valdivia (1960) tuvo en la zona de Bariloche, entre las que se incluye el lagomoto del Nahuel Huapi con sus dos víctimas fatales. El film emplea una modalidad de representación documental interactiva, definida por Bill Nichols como aquella en la que la “autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (Nichols, 1997: 79). Así, la autoridad de los personajes del film se sustenta en su condición de testigos directos de los eventos referidos, expresada a través de marcas indiciales presentes en sus relatos orales que los sitúan en el lugar de los hechos. Tanto descansa su legitimidad en esta característica que su presentación se limita a dar a conocer sus nombres, sin agregar ningún otro tipo de información, como el lugar o paraje que habitaban o la edad que tenían en el momento de los acontecimientos.

En consonancia con este foco sobre el testimonio personal (y los objetivos que motivaron la producción), la puesta en escena se limita a recuperar los recuerdos en primera persona de los y las testigos mediante planos medios en cámara fija generalmente en interiores. Básicamente no hay ningún tipo de interacción entre sujetos: ni entrevistado/entrevistador, ni entre los entrevistados. Si bien a través del montaje se construye una suerte de mosaico mediante el cual se describe cómo el fenómeno impactó en la comunidad, la construcción del relato aísla a los individuos, y como resultado la idea de comunidad queda debilitada.

Diferente es la propuesta de *Refugiados en su tierra*, ya que apela a la modalidad documental de observación, que alcanza un clima que articula la intimidad de una comunidad y el aislamiento, u olvido, al que son sometidos. La fragmentación de los cuerpos (planos cortos de rostros, manos, piernas y detalles de acciones cotidianas) es siempre en espacios internos y predominan los encuadres oscilantes; en el exterior, mediante cámara fija, el cuerpo (generalmente es solo uno) se registra entero, anexado y dándole un mínimo de movimiento al paisaje gris y estático. El ensamblaje entre estos interiores y exteriores mediante ritmos pausados construye un mundo en el que el tiempo

parece detenerse y la intimidad de la comunidad es prácticamente el único refugio en un paisaje que se impone. Constantemente se refuerza la actitud de la comunidad ensamblada al entorno, pese a que la sensación de soledad y estatismo están vinculadas a fuerzas externas que, desde la elipsis y el fuera de campo, pretenden vaciar el paisaje.

En cuanto a *Volcán*, a diferencia de los documentales anteriores, la variedad de actores sociales es mayor. Mientras en *El paraíso tembló* y *Refugiados en su tierra*, la mayor parte de los testimonios provienen de la sociedad civil, en *Volcán* aparecen representantes del Estado y la Ciencia. Aun así, el eje del relato es la reconstrucción, mayormente oral, de la erupción del Puyehue el 2011 y la manera en que la ceniza afectó a la comunidad de Villa La Angostura. Con un fuerte tono emotivo, el documental expositivo está compuesto por entrevistas, material de archivo que funciona como recurso probatorio, e imágenes de producción propia. Desde la propuesta formal se destaca la puesta de cámara, caracterizada por movimientos constantes y fluidos, una tendencia que entendemos se asocia con la acción y el dinamismo vinculado a la actitud proactiva que promociona el film.

A fuerza de reiteraciones, es la construcción del evento como algo imprevisible la que se va imponiendo, aun cuando el testimonio de una guardaparque y el aporte de una vulcanóloga dan cuenta de antecedentes de actividad volcánica en la zona. Más allá de estas menciones, la mayoría de los testimonios que se presentan ponen el énfasis en la excepcionalidad del evento, en la sorpresa, en lo inesperado, en la catástrofe. De este modo se articula el discurso del compromiso y la solidaridad requerida para salir adelante en situaciones de crisis. El tono se vuelve cada vez más emotivo y triunfalista, sostenido por imágenes dinámicas y una banda sonora que refuerza la expresión. En este esquema las diferentes entrevistas recurren a la idea de unificación: cuando el evento vulnera a toda la población por igual, emerge la solidaridad y el trabajo conjunto que posibilita la superación.

3.2 Instituciones fuera de campo (o al borde de los créditos finales)

En relación a las instituciones, también es difícil realizar generalizaciones. No obstante, se pueden reconocer algunas coincidencias están vinculadas a los roles asumidos por el Estado y la Ciencia, generalmente ausentes o desvanecidos.

En el primer caso, es notoria la configuración del Estado a partir de una caracterización negativa, dado que en ninguna de las tres películas aparece como una institución capaz de realizar acciones de información y prevención. En *El paraíso tembló* está totalmente elidido. En *Refugiados en su tierra*, es claramente un antagonista que la puesta en escena hace sentir desde su ausencia, la falta de respuesta a las demandas de la comunidad e incluso desde acciones represivas en la medida en que su objetivo manifiesto es correr del lugar a las familias que han decidido volver a vivir en la zona afectada por la erupción del volcán. En el tercer caso, *Volcán*, la presencia del Estado provincial se configura desde un discurso de solidaridad y atención paliativa al evento, que termina por evidenciar su desconocimiento o negligencia en relación a las características geomorfológicas del espacio en el que se asienta la comunidad y las medidas (preventivas, educativas, informativas, etc.) que requiere.

El discurso científico, por su parte, en las dos primeras películas está directamente ausente. A diferencia de éstas, en *Volcán* aparece en dos ocasiones una vulcanóloga explicando que se trata de un fenómeno natural que ha sucedido y volverá a suceder, porque es parte de la dinámica del espacio habitado. No obstante, su aporte queda minimizado frente al aluvión de referencias a las acciones individuales o colectivas realizadas tanto por la comunidad como por el Estado, que todo el tiempo refieren al evento como algo excepcional e impredecible. Incluso Ricardo Alonso, intendente durante el período del evento, lo recuerda como “(...) *pelear contra algo desconocido, teniendo miedo, sin fórmulas previas, sin conocimiento previo (...) esto fue único, no hubo otro, no hubo otro antecedente previo*”. Sus palabras, en tanto representante del Estado, evidencian el desconocimiento de las características geomorfológicas de la zona en general, y del evento de 1960 como antecedente particular.

En cuanto a la representación de la Sociedad Civil, todos los testimonios abundan en comentarios vinculados a la sorpresa, el desconcierto, la incertidumbre y el desconocimiento de lo que estaba pasando en el momento. En *El paraíso tembló*, nunca se habla de un después, de una posibilidad de que el fenómeno se repita, de qué se hizo, o qué se podría haber hecho para mitigar sus consecuencias. El fenómeno es evocado por los testigos entrevistados desde el extrañamiento y la excepcionalidad. En el caso de *Volcán*, el eje es el después que aúna a la comunidad y expone el carácter solidario de las fuerzas implicadas; sin embargo, el evento no pierde su carácter excepcional y toda la acción es paliativa. Finalmente, en *Refugiados en su tierra* la población refiere constantemente al después (que es su presente y el conflicto), pero a diferencia de las películas anteriores, el discurso se articula evidenciando la falta de acciones tendientes a políticas más sólidas y al abandono que sufrió la comunidad tras el evento.

Ya sea la ausencia de testimonios de orden institucional, como la Ciencia y el Estado, o la insistencia de referirse a los hechos como “excepcionales”, da cuenta de la invisibilización de las acciones que cada comunidad puede emprender antes y después de que sucedan. Los personajes quedan representados solos frente a la naturaleza o ante Dios (en algunos casos el discurso religioso cobra fuerza), sin capacidad de emprender acciones coordinadas que contribuyan a prevenir o mitigar algunos de los riesgos que presentan estos eventos. En definitiva, los documentales expresan la baja percepción de riesgo existente en la zona y, por ende, la gran vulnerabilidad de las comunidades.

4. Conclusiones

En relación al cine de ficción, dada la necesaria implicación con el mundo ficcional que propone el tipo de cine analizado y el alto grado de afectividad del lenguaje audiovisual, las configuraciones de los eventos volcánicos presentadas poseen gran pregnancia emotiva. De este modo, intervienen en la conformación de imaginarios en torno a la actividad volcánica, sus riesgos y temores consecuentes. Es interesante pensar también los modos en que la ficción construye su verosimilitud respecto a los roles ejercidos por el Estado, la Ciencia y la Sociedad Civil y preguntarse sobre los roles asumidos en los eventos de Norpatagonia aquí relatados.

En cuanto a los documentales, dan cuenta de la situación de vulnerabilidad en la que se encuentran las localidades de la zona. Si bien los testimonios recabados refieren a acontecimientos pasados, estas memorias individuales no se articulan a la memoria pública que tiende a negar las dinámicas del entorno.

En síntesis, si se puede establecer una constante entre los diferentes discursos analizados, de ficción o documental, es (exceptuando a *Bolgen*, y en cierta medida *Refugiados en su tierra*) la baja o nula percepción de riesgo y, consecuentemente, la alta vulnerabilidad de las comunidades implicadas en los relatos. Esta profunda escisión entre riesgo y vida que parece operar de fondo en las representaciones es producto de determinada construcción de la memoria colectiva pero al mismo tiempo configura imaginarios conflictivos. Esta forma de articular el pasado (memoria) y el futuro (proyección) de los discursos analizados, obtura el abordaje de la problemática del riesgo. De algún modo se tiende a negar el entorno, con un alto costo.

Bibliografía

APREA, Gustavo. 2015. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.

CEBRELLI, Alejandra y RODRÍGUEZ, María Graciela. 2013. ¿Puede hablar el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, N°76, Año 11, julio / octubre. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

KLEIN, Irene (2015). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.

NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

VERÓN, Eliseo. 2004. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. México DF: Gedisa.