



# El suelo es lava: representación de los fenómenos volcánicos en relatos audiovisuales

DOI: 10.24308/IASA-2019-6-007

*Ignacio Dobrée*

Universidad Nacional de Río Negro, Argentina  
nachodobree@yahoo.com

*Ailén Spera*

Universidad Nacional de Río Negro, Argentina  
agora\_23@hotmail.com

## 1. Introducción

Habitar una determinada zona geográfica implica para sus pobladores estar sometidos a una serie de condiciones impuestas por las características particulares del medio ambiente. En la zona andina de la Norpatagonia la distribución de volcanes que integran el arco conocido como Cinturón de Fuego del Pacífico genera un incremento en las probabilidades de ser afectados por situaciones críticas como movimientos tectónicos o presencia de ceniza volcánica.

Bajo estas condiciones, es posible encontrar en los casos de Puyehue-Cordón Caulle (1960, 2011), Chaitén (2008), Copahue (1992, 1995, 2000, 2012) –por mencionar solo algunos entre muchos– experiencias de actividad volcánica y sísmica de similar índole a la que jugó un rol preponderante en la conformación y configuración del paisaje cordillerano norpatagónico. Al mismo tiempo, estas erupciones han expuesto a las comunidades a emergencias para las que no estaban preparadas. La falta de estrategias para abordar los eventos durante su desarrollo y sus consecuencias a largo plazo demuestran, en última instancia, que el riesgo que conlleva habitar esta zona está lejos de ser visibilizado mediante un abordaje crítico, responsable y público.

Frente a este planteo, resulta pertinente señalar que la vulnerabilidad de los diferentes grupos sociales ante situaciones de crisis ambiental se define tanto por sus condiciones materiales de vida, como por la percepción del riesgo que conlleva habitar un determinado espacio. Para decirlo en otras palabras, el

grado de vulnerabilidad presente en cada grupo no está únicamente ligado a su pertenencia socio-económica, sino que también está condicionado de forma complementaria con la manera en la que cada uno de esos grupos percibe ese riesgo potencial. Es por este motivo que el estudio de la percepción del riesgo se vuelve una herramienta útil para el diseño de políticas públicas en las que la articulación ciencia / sociedad constituye un elemento sustancial para la planificación e implementación de estrategias de educación, comunicación y prevención.

Bajo este marco, el presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación que analiza la percepción de riesgo sísmico y volcánico en la zona norte de la Patagonia Andina, un área con un fuerte perfil turístico en donde se encuentra, entre otras localidades, San Carlos de Bariloche. Como ya hemos mencionado, la Norpatagonia cuenta con la presencia de 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.

De acuerdo a los principios teóricos asumidos, dichas representaciones pueden ser recuperadas mediante el reconocimiento de las huellas que han dejado en los productos que ellas mismas han contribuido a generar. Asimismo, el análisis de discursos de carácter *mainstream*, de gran circulación y pregnancia,

y de producciones de corte local nos brinda un espectro amplio en relación a las formas que asume la representación de los eventos sísmicos y volcánicos, que contribuyen al estudio de la percepción de riesgo en la zona andino-patagónica.

## 2. Ficción *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. Los films de ficción analizados fueron:

- *Krakatoa: East of Java* (Kowalski, Estados Unidos, 1968). A fines del siglo XIX, el capitán Hanson y su tripulación buscan los restos de un naufragio cercano a las costas del Krakatoa. Laura, su novia (viuda del capitán del naufragio), espera que el viaje le dé algún indicio acerca del destino de su hijo. Antes de zarpar Hanson se ve forzado a trasladar a un grupo de prisioneros. El viaje se desarrolla tranquilamente hasta que, tras encontrar el naufragio y obtener información sobre el paradero del niño, la tripulación debe enfrentar un motín y el inicio de la erupción del volcán. El rescate del niño se realizan en medio de una fuerte erupción volcánica.
- *Volcano* (Jackson, Estados Unidos, 1997). Inesperadamente, un volcán surge en medio de Los Ángeles. Roark, director de la Oficina de Emergencia, y Kelly, su hija adolescente, quedan atrapados en el epicentro del desastre. Con la ayuda de una geóloga, Amy, y un multitudinario equipo salvan la ciudad.
- *Dante's Peak* (Donaldson, Estados Unidos, 1997). Harry es un geólogo que, tras la pérdida de su pareja en una erupción, se ha recluido en sí

mismo. Luego de cuatro años le asignan el monitoreo de un volcán, en el pintoresco pueblo de Dante's Peak, que presenta pequeños atisbos de actividad. Su intuición le indica que el volcán es un peligro pero es desoído por intereses económicos. La violenta erupción arrasa la zona. En medio del desastre Harry ayuda a Rachel, la alcaldesa, de quien se ha enamorado, en el rescate de sus hijos y tras una peligrosa travesía logran salvarse.

- *Pompeii* (Anderson, Estados Unidos, Canadá y Alemania, 2014). Milo, un niño celta vendido como esclavo tras la masacre de su clan a manos de una hueste romana, se convierte en un magnífico gladiador y es llevado al anfiteatro de Pompeya. En el camino se enamora de Cassia, la hija de un importante comerciante, quien a su vez es pretendida por el senador Corvus, ex general que dio muerte a los padres de Milo. Cuando el Vesubio entra en erupción Milo pone en riesgo su vida para rescatar a Cassia. La aventura lo enfrenta a Corvus, pudiendo cobrar su anhelada venganza. Sin embargo, la pareja no puede evitar la muerte bajo la gran explosión del volcán.

- *Bølgen* (Uthaug, Noruega y Suecia, 2015). Kristian es uno de los geólogos que monitorean la montaña Åkneset, en el fiordo noruego de Geiranger. En su último día de trabajo, presto a mudarse junto a su esposa y dos hijos, se produce un colosal desprendimiento de la montaña. La ola resultante es enorme y el pueblo cuenta con escasos diez minutos para ponerse a salvo. La familia de Kristian está dispersa en el momento de la catástrofe. Tras diversas peripecias logran salvarse y reunirse.

## 2.1. 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 dará 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 usual, 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 cotidianidad de la sociedad representada a la actividad volcánica. Este tipo de films se sostiene en torno a una mostración 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: cotidianidad / 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. Ciencia, Estado y sociedad civil

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 se presentan como una opción atendible. 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, a la postre, lejos de informar aportan al caos general.

## 2.3. Un posible caso de desvío genérico

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 espectacular 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 *Bølggen* 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 las cosas 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. Documental

Los relatos audiovisuales “al mismo 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” (Aprea 2015: 18). 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.

El corpus de análisis está compuesto por tres films:

- *El paraíso tembló* (Belenguer, Argentina, 2008). El film se constituye como una respuesta ante la inminente pérdida de los testimonios del temblor del sesenta en Valdivia (Chile) y el lagomoto del Nahuel Huapi. Se trata de un reservorio de experiencias constituido por las diferentes voces de los testigos de los eventos, en su mayoría vecinos de Bariloche y Traful.
- *Refugiados en su tierra* (Bietti y Molina, Argentina y Chile, 2013). A lo largo de cuatro años, el documental acompaña a los habitantes que intentan recuperar sus vidas en un pueblo del sur de Chile que, luego de la erupción de un volcán, quedó bajo cenizas. Los vecinos quieren reconstruir sus vidas en el pueblo e intentan obtener respuesta de las autoridades, pero el Estado oscila entre la ausencia y los intentos por relocalizarlos.
- *Volcán* (Rodríguez, Argentina, 2014). El documental narra la reconstrucción de Villa La Angostura, uno de los centros turísticos

más importantes de la provincia del Neuquén, que tras la erupción del volcán Puyehue en 2011 quedó bajo cenizas. Encargado por el Instituto Autárquico de Desarrollo Productivo (IADEP, dependiente de la provincia de Neuquén) promueve un mensaje esperanzador de trabajo en conjunto frente a la adversidad, con énfasis en la solidaridad.

### 3.1. Puesta en escena

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 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. 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. Ciencia, Estado y sociedad civil**

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. 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 de la comunidad que sufrió 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 *Bølgen*, 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.

## Referencias bibliográficas

---

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

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

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