



Los paisajes en *Una verdad incómoda*

Mostrar el frío para hablar del calor...

MARTINE TABEAUD Y XAVIER BROWAEYS

En este trabajo se analizan en detalle las imágenes de la película de Al Gore *Una verdad incómoda*, con especial atención a las técnicas constructivas de la narración y a la proyección ideológica que subyace en el film. Desde una perspectiva crítica, se cuestiona la bondad de dichas técnicas y su aportación a la construcción de una conciencia crítica universal sobre el cambio climático y la sostenibilidad del planeta.

Palabras clave: Al Gore, cambio climático, construcción del discurso, imágenes, imaginario.

EN EL DOCUMENTAL *UNA VERDAD INCÓMODA*, como en cualquier otro documental, todas las imágenes, en este caso imágenes de paisajes, fueron escogidas en función de uno o varios objetivos. Las imágenes se seleccionaron de películas y de colecciones de fotos. Después el director las colocó, con la ayuda de un montador, de forma que tuviesen sentido. La selección y el uso de las imágenes se hicieron de acuerdo con una tesis bien construida, en la que nos hemos centrado. El análisis se centra en las imágenes de paisajes que Al Gore utiliza como pruebas, junto con otros documentos (mapas, gráficos, dibujos animados), para ganarse la atención de los espectadores. De hecho, estas imágenes, forman parte de un conjunto de indicios que tienen como objetivo probar el calentamiento climático, mostrar sus consecuencias y atribuir su fundamentalmente origen al modo de vida de los países *ricos*.

Al Gore, lleva a cabo una estrategia de percepción, presentando y disponiendo imágenes y sonidos durante 1 hora y 38 minutos, destinada a un amplio público convencido o, mejor dicho, por convencer. Evidentemente, estos datos visuales y sonoros están en el guión. El desarrollo de la película es de lo más clásico. Las secuencias se suceden respetando un orden lógico: mecanismos, pruebas, efectos, causas y soluciones. Todo en torno a escenas de la vida de Al Gore (infancia, estudios, fallecimientos y accidentes de allegados, candidatura fallida a la presidencia de los Estados Unidos) donde el objetivo es, por regla general, conceder legitimidad personal, académica y política al conferenciante. Algunos momentos emblemáticos de la historia de Estados Unidos aparecen igualmente en la película. A pesar de su gran interés, no nos centraremos en la organización del film, sino en el corpus de las imágenes de paisajes, que abordaremos desde tres perspectivas.



MARTINE TABEAUD es profesora en la Universidad Panthéon-Sorbona de París. En 2002 creó, junto con Martin de la Soudière, una red internacional sobre la percepción del clima.

XAVIER BROWAEYS es docente en la Universidad Panthéon-Sorbona de París, creador del festival de cine documental del Institut de Géographie de París.





MARTINE TABEAUD Y XAVIER BROWAEYS

1. ¿Qué lugar ocupan las imágenes de paisajes en el dispositivo creado por Al Gore? Con ello no entenderemos solo la parte de las imágenes de paisaje en el conjunto de planos del film, sino también la manera formal en la que se presentan ante nuestra mirada: de alguna manera, se trata de la imagen como forma construida.
2. ¿Cuál es el contenido de estas imágenes? ¿Qué objetos visuales se han utilizado para mostrarnos los paisajes del calentamiento climático? Se podría decir: la imagen como producto de una imaginería.
3. ¿Cuál es su papel? ¿De qué manera prueban una realidad impactante? Y más aún, ¿cómo trabajan sobre las percepciones y las connotaciones que movilizan todo un imaginario más o menos oculto, instrumentalizando para ello un conjunto de representaciones colectivas del mundo? De esta manera crean también nuevas representaciones: la imagen como reserva de imaginarios.

Ha quedado claro que el objetivo de este artículo no es el de replantear el concepto de paisaje. Nos basaremos en la definición bien consensuada de la Convención Europea del Paisaje: "parte del territorio percibido por las poblaciones, cuyo carácter es el resultado de la acción de factores naturales y /o humanos y de la interrelación entre ellos". Destaquemos, por otro lado, que la imagen de un paisaje no es el paisaje. Es un objeto seleccionado y propuesto como representación de una porción de territorio. Fragmento de una realidad, la imagen de un paisaje es, en si misma, una construcción. M. Périgord evoca "la imagen del paisaje como la representación de una representación del mundo".

La localización de las imágenes de paisajes: la imagen como forma construida

Para apreciar la importancia y la presentación formal (el estilo) de estas imágenes en el vasto conjunto que constituye la película, hemos optado, en primera instancia, por una aproximación cuantitativa. Con este propósito, hemos aplicado sistemáticamente, plano por plano, un cuadro de análisis que permita medir las características formales y visuales elegidas por Al Gore. Evidentemente, esta aproximación no basta. Tiene sus límites, aunque sólo sea porque en el cine, un único plano o, con más frecuencia, una única escena compuesta por algunos planos impactantes puede jugar un papel determinante y fijar el tono de toda la película. ¡Siendo, en ocasiones, la base de una opinión definitiva sobre el film!

En este caso, las imágenes de paisajes constituyen una parte importante, aunque no exclusiva, del corpus de imágenes de un film; hay otras (imágenes de la conferencia, imágenes de medios de transporte utilizados por el conferenciante, etc.). En el seno mismo de las imágenes de paisaje, algunas aparecen en un segundo plano detrás de la cara de Al Gore cuando se oye, voz en *off*, reflexiones sobre las razones de su compromiso. No hemos retenido estos desfiles de fondo de pantalla, porque los paisajes que se entreen no se utilizan directamente para apoyar la teoría del cambio climático. Sin embargo, estos planos participan, a su manera, en la creación de un cierto ambiente paisajístico: ciudades americanas recorridas en coche, aeropuertos internacionales y periferias urbanas, bosques vistos desde un avión, paseos en el rancho paterno...

Seis de diez planos de las imágenes de paisajes sirven para argumentar la demostración enunciada durante una conferencia, y eso es mucho. Efectivamente, lo esencial de la película lo constituye el conferenciante con su con-

junto de dibujos, de gráficos y de mapas. Lo que hace que, salvo en contados casos muy claros (imágenes de inundaciones o de sequía, glaciares de montaña, el mar de Aral seco, etc.), las imágenes de paisajes hayan sido, en su mayoría, insertadas *a posteriori* sobre la voz de Al Gore. Se le oye, pero no se le ve. Se trata de una técnica muy común y necesaria cuando se busca ir más allá de una simple conferencia filmada y hacer un verdadero documental, capaz de enganchar al espectador durante aproximadamente una hora y media.

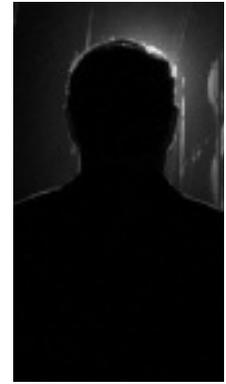
Tanto el campo como el encuadre son portadores de las intenciones del director Davis Guggenheim. Llama la atención ver que en este film, el paisaje está formado por una gran mayoría (72 por ciento) de planos fijos. En realidad, se trata de fotos que suceden a más fotos (véase fotograma 1). En muchas de ellas, se aplica un ligero *zoom in* para dar una ilusión de movimiento y captar la atención.



Fotograma 1. Al Gore: "Y entonces, vino el Katrina..." (Minuto 31).

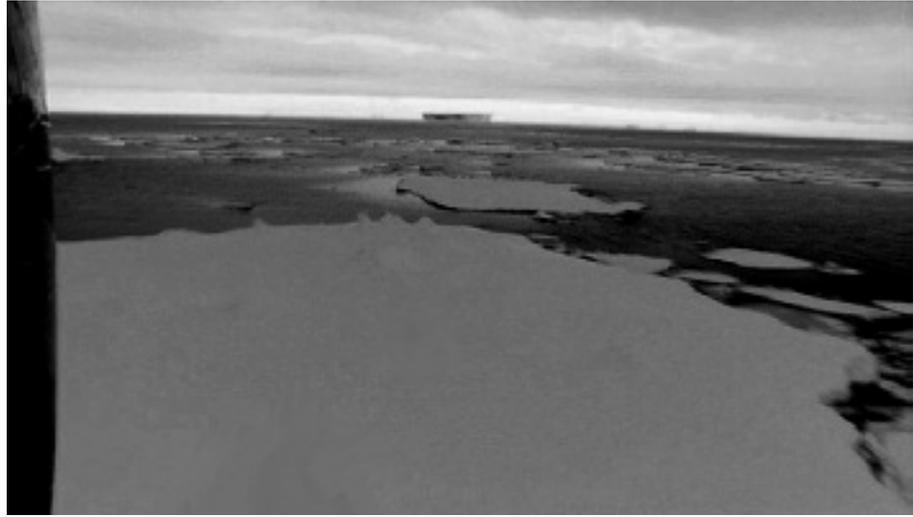
Con las fotografías crea un marco fijo. No existe la posibilidad, cuando la cámara se desplaza, de mostrar un fuera de campo potencialmente sorprendente, como ocurriría con un plano de cine convencional. El estatismo de los paisajes refuerza el efecto de "prueba evidente" contenido *a priori* en cada una de ellas. Estas imágenes son, en su mayoría, grandes planos (más de cuatro de cada diez). Lo lejano (fotograma 2) prevalece sobre lo cercano (uno de cada ocho planos).

Este distanciamiento es percibido como una prueba de objetividad, mientras que a un gran plano, a la exposición de un detalle, la gramática audiovisual le atribuye comúnmente rasgos de subjetividad. Esta preocupación por la imparcialidad se completa, en más de uno de cada cuatro planos, con la elección de un ángulo en picado (vista desde un avión). Lo que muestra la altura de miras del observador, tanto en un sentido literal como figurado. Las proposiciones del montaje reposan sobre la ejecución de un juego consistente en la interrelación de los planos. El montaje trabaja soluciones que atienden tanto al fondo como de la forma. Están en un principio determinados por el tiempo de presencia en la pantalla de un plano o de un conjunto de planos.





MARTINE TABEAUD Y XAVIER BROWAEYS



Fotograma 2. Música inquietante (Minuto 3).

En este caso se privilegian dos duraciones de tiempo. Los planos cortos, menos de dos segundos, se dan en más de un tercio del total de los planos. Se presentan, a menudo, en ráfaga: veintiocho planos en menos de un minuto, al principio de la película. Diecisiete planos en menos de cincuenta segundos dedicados a Katrina en Nueva Orleans. Sin embargo, ¡uno de ellos dura más de trece segundos (fotograma 3): la catedral con el incendio de fondo!



Fotograma 3. Un reportero "¡Por favor, por favor! Encuentre una solución. Da igual cual pero encuentre una solución!" Después, Al Gore: "Esto es algo nuevo para América..." (Minuto 32).

En este caso, no se trata de representar lo real, sino de integrar su potencial de indicio obteniendo, al mismo tiempo, un efecto de alucinación que anestesie en parte el raciocinio. En el lado opuesto, pero igual de frecuente (una tercera parte), hay planos largos que producen un efecto de dilatación del tiempo, lo que propicia la meditación: la vista satélite del planeta azul (veinte segundos), el *travelling* en el banco y la plataforma de hielo flotante (veintitrés segundos).



La transición de un plano a otro se hace casi siempre (90 por ciento) con cortes netos. Efectivamente, el tipo de narración elegido, un cuadro fijo, privilegia esta forma de unir un plano con otro. Se utilizan pocos efectos especiales, en particular pocos fundidos a negro (salida de la Tierra) y fundidos encadenados ya que, la mayoría de las imágenes de paisajes se emplean sin miedo a destacar las elipsis de tiempo y aún menos de espacio (figura 4), con la excepción de las imágenes de hielo y de glaciares de los últimos años.



Fotograma 4. Al Gore: "En estas dos provincias vecinas, una ha conocido una gran sequía mientras que la otra ha sido inundada..." (Minuto 38).

Los planos se suceden de la manera esperada; por ejemplo, los que encadenan el Kilimanjaro, los glaciares Grinnal, Boulder, Columbia, los de la Patagonia y Perú (Awjdh) y del Nepal (AX010), los glaciares Adamello, Tscheva, de Rhône, Argentina o las superficies congeladas antárticas, para terminar con los investigadores de Vostok. La continuidad visual (el hielo en el ejemplo mencionado) es la regla que predomina (70 por ciento). Se pone al servicio del desarrollo de los acontecimientos, en función de la lógica del relato fluido adoptado por Al Gore. Sin embargo, un tercio de los planos son montados para provocar un efecto de ruptura. Su aparición sucesiva desestabiliza el raciocinio del espectador. Suscita inmediatamente interrogaciones. Estos planos interpelan. Son numerosos al principio de la película: trozos de hielo que flotan en el océano, rayos de sol que atraviesan el follaje de grandes árboles, un arroyo en la nieve, tierra agrietada por la sequía, incendios forestales, las calles de Nueva Orleans después de haber pasado el ciclón Katrina... Su papel es conseguir que imágenes de paisajes que, *a priori*, no tienen ninguna relación entre ellas colisionen. A través de este choque de imágenes, el realizador busca mostrar el carácter planetario (de lugares aparentemente diferentes) y global (causas y consecuencias entremezcladas) del cambio climático. Por último, hay algunos planos *leitmotiv* que acentúan el film: el río del principio (fotograma 5), las chimeneas humeantes y, de nuevo, el hielo marino, bajo diferentes formas, que satura el film en todas sus secuencias.





MARTINE TABEAUD Y XAVIER BROWAEYS



Fotograma 5. Al Gore: "Vosotros veis este río que corre apaciblemente..." (Minuto 1)

El contenido de las imágenes: la imagen como producto de una imaginería

Por definición, toda imagen es polisémica, está sujeta a múltiples interpretaciones. Esta dispersión intrínseca del sentido es ampliamente combatida por el comentario que acompaña las imágenes, e incluso por la música. ¡Pero con todo, hay siempre algo incontrolable en la apropiación de la imagen por los espectadores!

Dicho esto, no todo está en las representaciones. Por encima de la interpretación, es posible estar de acuerdo con lo que se ve, es decir con la identificación de objetos visuales muy concretos: una fábrica, una carretera, un árbol, el hielo... Para este film, parece oportuno clasificar todos los planos de paisajes en una decena de temas, construidas sobre el objeto visual dominante: ciudad, industria, agricultura, investigación, transporte, habitantes, inundaciones, incendios, así como una serie de elementos naturales como: océanos, ríos y riachuelos, vientos, bosques, desiertos, montañas, nieve y hielo.

De este ejercicio, se concluye que la imaginería producida por Al Gore está, en su mayor parte, compuesta de imágenes de elementos provenientes de entornos *naturales* (56 por ciento), generalmente cogidos en grandes espacios. Las imágenes de infinito entre cielo y agua, recuerdan a los grandes fotógrafos de los paisajes del Oeste americano (Ansel y Robert Adams, en particular). En el film, los planos de nieve y de hielo (un cuarto del total de los paisajes) se llevan la mayor parte del pastel. Los tonos son claros, incluso luminosos, con toda una gama de blancos y azules, además de verdes. A los ojos del conferenciante, la afectada es la "Naturaleza", un mundo armonioso e intacto... La naturaleza registra el calentamiento climático, se convierte en marcador de los desequilibrios. Y, desde esta perspectiva, el frío (fotograma 6) se moviliza de manera significativa para hablarnos del calor. En un lejano segundo plano, aparece "la Naturaleza" y, en el papel de imágenes que prueban el calentamiento, se encuentran entre otras: la ciudad (17 por ciento), la industria (10) y los habitantes (7).



Fotograma 6. Al Gore: "Es realmente una pena ya que estos glaciares son magníficos y aquellos que suben a verlos asisten a este espectáculo todos los días..." + Ruido de caída en el agua (Minuto 17).

Los colores asociados a la presencia de las sociedades humanas son más oscuros, muchos tonos de gris, de marrón rojizo (fotogramas 7 y 8), de negro. En cuanto a los transportes, grandes emisores de gas de efecto invernadero y, por tanto, muy implicados en el calentamiento climático, ¡sólo aparecen de forma anecdótica! (3 por ciento). También es cierto que algunas personas podrían, incluso, reprochar a Al Gore un uso excesivo de aviones y coches. ¡Sus conferencias son grandes emisoras de gas de efecto invernadero!



Fotograma 7. Al Gore: "Pero el problema es que esta fina capa de atmósfera se ha hecho más espesa por la contaminación..." (Minuto 9).



Fotograma 8. Al Gore: "Nuestra técnicas han superado la escala humana. Sumadas han hecho de nosotros una de las fuerzas de la naturaleza" (Min. 67).

Quizás, más significativo que la descripción objetiva del contenido de las imágenes, es la idea que se le puede asociar. Las imágenes están orientadas, directa o indirectamente, a través de las declaraciones de Al Gore, hacia tres ideas principales que son las que estructuran el film: las disfunciones, las amenazas y las catástrofes. Más de dos tercios de las reacciones provocadas por las imágenes de paisajes se inscriben en este cuadro. Todo ello contribuye, en gran medida, a dar a la película una atmósfera de fin del mundo. De hecho, la palabra Apocalipsis es empleada a propósito de una imagen de un desprendimiento de tierra en Suiza (fotograma 9).



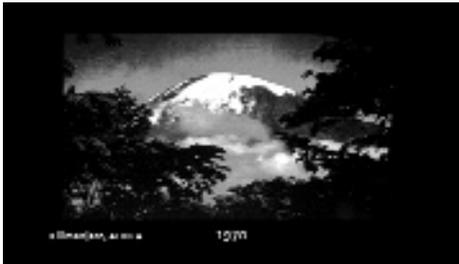


Fotograma 9. Al Gore: "Todo tipo de catástrofes excepcionales dignas del Apocalipsis..." (Minuto 36).

Añadamos que una parte significativa de los planos (cerca del 40%) no están localizados. Y para la mayoría de los que sí lo están, la localización no es precisa. ¿Se utilizan a modo de escala un océano (Ártico, Pacífico), un continente (antártico) o un país continente ("en China")! Los territorios, con marcas o riesgos ligados al calentamiento, se convierten en espacios ampliamente indiferenciados. Sin dirección precisa, el peligro está en todas partes. Y lo es tanto más cuanto que, a excepción de las imágenes de glaciares de montaña, las fechas de las grabaciones no se mencionan. La historia del clima y de sus oscilaciones aparece de forma muy imprecisa. Cuando, por definición, toda imagen tiene fecha: es una instantánea de un momento dado. En lo referente a las imágenes de paisajes, la fecha debe ser precisa, o casi, por las estaciones, que como sabemos, son un componente mayor del aspecto del paisaje. Nunca será neutro confrontar, como prueba del cambio, las imágenes de un mismo paisaje tomada en dos fechas distintas. La elección de las fechas determina el resultado de la comparación. El uso que hace Al Gore de las imágenes de la nieve del Kilimanjaro es, en este caso, muy problemático. La sucesión de dos fotos: una tomada "hace más de treinta años" (1970 destaca por el exceso de fotografías) y otra "más reciente, de hace dos meses" (no se menciona año) es explícitamente mostrada como una prueba irrefutable del cambio climático (fotograma 10 A). Pero no se sabe ni la estación en la que se tomó (estación seca o estación de lluvias y, por lo tanto, de precipitaciones de nieve), ni si los años de referencia tienen en cuenta la variabilidad a lo largo del año del clima. Si el mismo Kilimanjaro hubiese sido fotografiado en 2007, tanto Al Gore como nosotros habríamos constatado un crecimiento del nivel de nieve (fotograma 10 B).

¿Habría cambiado esto la conclusión? Servirse de las imágenes en una demostración no tiene mucho rigor científico, tanto más cuanto que el argumento Kilimanjaro es uno de los más utilizados por los medios de comunicación ávidos de un sensacionalismo simbólico. Por último, podemos observar que Al Gore no propone ninguna imagen con soluciones técnicas, ya en marcha, para limitar los efectos del calentamiento: eólicas, electricidad fotovoltaica, investigaciones sobre los motores, hábitat bioclimático, transportes públicos...





Fotograma 10A. Al Gore: "He aquí una foto del Kilimanjaro de hace treinta años y otra más reciente. Un amigo mío acaba de volver con esta foto tomada hace dos meses... De aquí a diez años no habrá nieve en el Kilimanjaro..." (Minuto 16).

Fotograma 10B.
¡Kilimanjaro! (febrero de 2007).

El papel de las imágenes de paisajes: la imagen como reserva de imaginarios

Como en muchas películas documentales o de ficción, el impacto buscado por el director reside en el imaginario del espectador, tanto en lo que ama como en sus creencias. Todo se juega en la forma en la que perciben el film, es decir en la manera en la que se la apropian y le dan sentido. Esta apropiación es un fenómeno complejo que no se puede tratar de manera profunda en este artículo. No obstante, reposa sobre dos fundamentos: la credibilidad y la veracidad de lo que se da a ver y a oír.

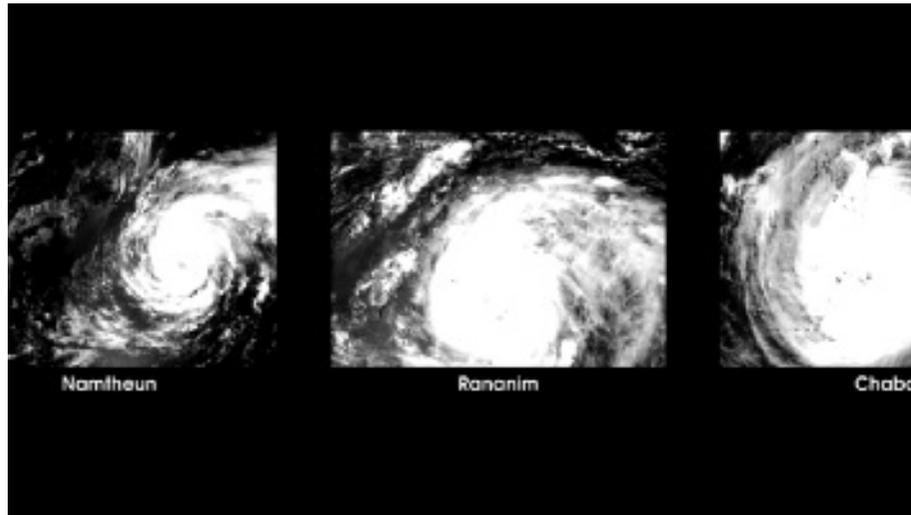
En este film, la credibilidad la aporta, con su persona, Al Gore. Muestra la antigüedad de su compromiso (sus estudios), utiliza una retórica por asociación muy eficaz (por ejemplo: la unión del continente americano y del africano antes de la abertura del Atlántico debido a la deriva de los continentes) y moviliza numerosas referencias académicas (por ejemplo, Roger Revelle). A decir *verdad*, el propósito es entrecortar una exposición de imágenes encargadas de probar la realidad del calentamiento global y sus consecuencias. El papel protagonista lo tienen las imágenes gráficas y las imágenes cartográficas que se utilizan a modo de instrumentos científicos. Las pruebas están ahí y son el objeto de una puesta en escena sofisticada (por ejemplo, Al Gore elevándose para alcanzar el pico que se prevé que alcancen los niveles de CO₂ en la atmósfera en el 2100). Esto no implica que sea suficiente para ganarse la convicción de los espectadores. Las imágenes reales parecen siempre más convincentes porque son concretas. Contrariamente a lo que ocurre con los gráficos y los mapas, los espectadores no las perciben como una construcción. Hablan por ellas mismas. Es el síndrome de San Tomás: ver para creer. Ahora bien, cuando se analiza plano a plano las imágenes de paisajes, solamente un tercio de las fotos filmadas y de las secuencias cinematográficas pueden ser consideradas como pruebas directas del calentamiento global: principalmente el retroceso de los glaciares. Sin embargo, esto último también es discutible,





MARTINE TABEAUD Y XAVIER BROWAEYS

ya que un déficit en las precipitaciones de nieve también conduciría a un retroceso de los glaciares tanto como el calentamiento global. Por lo demás, es la tonalidad de la música y el comentario insistente de Al Gore lo que las convierte en pruebas. Ha elegido imágenes espectaculares, en particular las vistas de ciclones desde satélite. Por un lado, los ciclones que afectaron a Estados Unidos en 2004: Jeanne, Frances, Ivan además de los 1.717 tornados norteamericanos; por otro, el mismo año, pero en Japón, los ciclones: Sudai, Diannu, Ronanim, Ma-On, Conson, Chaba, Namtheum, Songda, Mindulle y Tingling; para terminar en 2005 con los ciclones del caribe: Emily, Dennis y Katrina. Esta letanía documentada (fotograma 11) tiene como efecto otorgar una impresión de seriedad a la investigación.



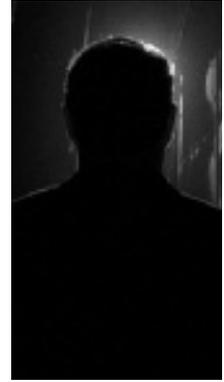
Fotograma 11. Al Gore: "Japón no ha sido portada en todos nuestros medios pero ha conseguido alcanzar el record en cuanto a tifones..." (Minuto 30).

En cuanto a las vistas aéreas posteriores al pasaje de estas violentas perturbaciones de viento y lluvia (casas inundadas, incendios, evacuaciones de poblaciones, familias refugiadas en terrazas esperando los equipos de rescate, refugios, heridos en camillas, cadáveres alineados en las calles, cuerpos flotando, ...), provocan una fuerte emoción. Dramáticas, garantizan un efecto de prueba, incluso cuando los ciclones y las fuertes tempestades no pueden ser relacionados significativamente con la actual fase del calentamiento. Las rectificaciones históricas abundan: desde el Kamikaze (viento divino) antimongol a la devastación de la flota americana durante la guerra del Pacífico, pasando por la destrucción de la Armada Invencible. El papel de estas imágenes es el de servir de ilustración aunque hayan sido tomadas con el fin de probar algo. En defensa de la selección de Al Gore, hay que destacar que actualmente, las irrefutables consecuencias materiales (que puedan ser filmadas) del calentamiento delante de las cámaras no sobran. Quizás esto explique algunos deslices al límite de la instrumentalización: la sequía del mar de Aral, el encenagamiento de un camión en una carretera del Ártico (fotograma 12), los incendios de la agricultura itinerante sobre cenizas (fotograma 13). ¡Se quema hasta el último cartucho!

Más allá de todo esto, hay todo un trabajo sobre las connotaciones más o menos subterráneas ligadas a las imágenes propuestas. Al principio del documental, un plano de la película se retrasa tres segundos para recrearse en

unos fragmentos de iceberg rociados de polvo gris y negro (fotograma 14). Ahora bien, los glaciares de Islandia liberan cada año icebergs con bandas negras, que no son más que capas de ceniza emitidas por los cerca de cuarenta volcanes que tiene la isla.

No tiene nada que ver, aunque aún no haya suficientes pruebas que lo testifiquen, con la contaminación urbana e industrial, en la que hace pensar de forma inmediata esta lenta ojeada. Es más, como remate, detrás de la idea del calentamiento, un sentido particular viene a añadirse al sentido ordinario. El cineasta agota sus recursos en una reserva de representaciones colectivas que recorren gran número de culturas. El éxito mundial del film lo demuestra: 40 millones de espectadores en Estados Unidos, 700 000 en Francia a finales de 2007, 50 millones de dólares de ingresos según *El País* de 23 de diciembre de 2007. Tan grande fue el éxito, que la película fue consagrada con el Oscar al mejor film documental 2006 y el premio Nobel de la Paz 2007.



Fotograma 12: Al Gore: "Deberemos utilizar camiones para todos estos transportes. Camiones que sólo puedan circular sobre carreteras helada..." (Minuto 48).



Fotograma 13: Al Gore: "Casi el 30% de las emisiones anuales de CO2 en la atmósfera proviene de los incendios forestales..." (Minuto 65).



Fotograma 14: Música inquietante (Minuto 3).

No podemos evitar ver en los paisajes que se nos presentan iconos de la lucha universal entre el Bien y el Mal. Un Bien compuesto de vastas extensiones vacías de hombres donde florece una Naturaleza eterna. La idea del Jardín del Edén está presente en los primeros planos y se retoma al final. En el lado contrario, un hombre demiurgo o más bien una masa inmensa, ávida de ganancias, viviendo en ciudades tentaculares saturadas de técnicas invasoras está



MARTINE TABEAUD Y XAVIER BROWAEYS

destruyendo el planeta. ¡Fausto ha pactado con el Diablo! El conjunto está plagado de referencias bíblicas, explícitas por las palabras o implícitas por las imágenes.



Fotograma 15: Al Gore: "Tuve el privilegio de abrir los ojos cuando era joven..." (Minuto 67).
"Es un poco como si una ventana se hubiese abierto, a través de la cual el destino era claramente visible..." (Minuto 68).

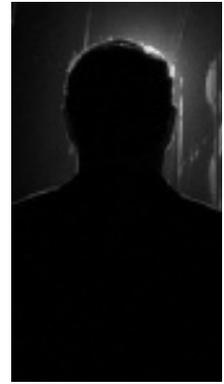
Si "el paisaje está hecho de signos y nosotros también", entonces Al Gore ha elegido imágenes que supuestamente deben hacernos entender que *una verdad incómoda* es aquella que nos revela algo. Nos dice que esas imágenes muestran todo tipo de signos precursores del Apocalipsis. Esto es más creíble en cuanto que su advenimiento es objeto de un coctel terrorífico de profecías milenaristas servido todos los días por numerosos *expertos* en modelos futuristas. También él, a su manera, participa en la escritura y la difusión de su Santo Libro, o más bien de su película de culto encargada de infantilizar un nuevo imaginario colectivo. El conjunto del corpus, formado por imágenes de paisajes con sus grandes planos, su ritmo disonante y su tonalidad catastrófica (más de una cuarta parte de las imágenes) sirven a esta construcción. Destaca una visión pesimista del mundo. Un planeta Tierra a merced de un Hombre demiurgo. Ahí donde lo bajo ofende, quiere decir que la mayoría de las imágenes de paisajes que nos ponen delante de los ojos, no muestran lo que Al Gore predica. Las imágenes juegan con los estereotipos de una representación colectiva (la tierra agrietada para mostrar la sequía, el humo para evocar la contaminación, el agua hasta el cuello como símbolo de inundación, un camión encenagado para ilustrar el deshielo...). No tienen nada de catástrofe anunciada. Sólo las fotografías del glaciar en diferentes fechas, por el retroceso del frente glaciar, se convierten en marcadores del calentamiento global. ¡Pero Al Gore olvida que la disminución de las precipitaciones de nieve puede conducir al mismo resultado! De ahí a hacer de ello una catástrofe contemporánea hay un gran paso, una sobreinterpretación que Al Gore supera *alegremente* sin referirse nunca a los avances y retrasos históricamente documentados. Ocurre lo mismo con la instrumentalización de las imágenes de Nueva Orleans, donde lo que concierne al ciclón Katrina, un azar que desde luego no tiene nada de excepcional en el golfo de México, es hábilmente

mezclado con lo que se refiere al acondicionamiento de una parte de la aglomeración. La catástrofe no se debe a Katrina si no a la falta de mantenimiento de los diques, a la urbanización de zonas que se sabía que eran inundables, a la ausencia de un plan de evacuación y a al descuido de los equipos de rescate. De manera general, Al Gore desvía, de forma explícita, las imágenes de paisajes hacia un único modo de lectura. Las usa como ilustraciones para adornar su discurso y, en ningún caso, como documentos polisémicos que obliguen a observar meticulosamente, aunque esto, a la fuerza, moleste. Sin esta actitud, sólo hay pura imaginaria. Más allá, es la cuestión de la verdad científica la que se pone en juego. No es una verdad firmemente implantada, sino que emerge tras una elaboración difícil, como fruto de discusiones y verificaciones, de una descripción cierta de la realidad propensa, no obstante, a suscitar nuevos cuestionamientos que la pongan en entredicho.

Bibliografía

- Avocat, Charles (1983), *Lire le paysage, lire les paysages*, Actes du colloque de Saint Etienne, CIE-REC: 13-27.
- Gervereau, Laurent (2004), *Voir, comprendre, analyser les images*, La Découverte, París.
- Mottet, Jean, *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, París, 1999.
- Périgord (2003), *Raconte moi le paysage*, Actes des rencontres régionales du Poitou Charente, CDRom y texto.
- Tabeaud, Martine y Xavier Browaeys (2007), «L'imagerie stéréotypée des brochures des offices de tourisme», *Espaces*, 246, spécial Communication touristique: 31-5.
- (2008), «Le regard des médias sur le changement climatique», en D. Lamarre, *Climat et risques: changement d'approches*, Lavoisier, París: 25-40.

Imágenes: extraídas del film *Una verdad incómoda*, de David Guggenheim, con Al Gore, 2006.



Le ayudamos a gestionar su conocimiento de forma más eficiente.



**BEST
WORKPLACES
ESPAÑA
2009**



Novasoft, seleccionada
como el Mejor Puesto de
Trabajo en el País por
Compañías en 2009

consultoría
 ingeniería
 telecomunicaciones
 formación
 restauración
 educación
 sanidad



NOVASOFT®

Tecnología, Innovación y Conocimiento

www.novasoft.eu

Málaga > Sevilla > Jaén > Santa Cruz de Tenerife > Mérida > Murcia > Toledo