



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

DESDE LOS OJOS DEL MIEDO. SOBRE EL
DOCUMENTAL POLÍTICO Y LA
CINEMATOGRAFÍA DE MICHAEL MOORE:
BOWLING FOR COLUMBINE

Autor/es

Lucía Emilia Colom Peralta

Director/es

Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras
2014-2015

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

RESUMEN E INTRODUCCIÓN.....	p. 3
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	pp. 3-7
OBJETIVOS.....	p. 8
METODOLOGÍA.....	pp. 8-9

SEGUNDA PARTE

LA GÉNESIS DEL DOCUMENTAL POLÍTICO COMO TESTIGO DE SU TIEMPO.....	pp. 10-12
MICHAEL MOORE.....	pp. 13-27
1. La necesidad política del documental, ¿Vocación o demagogia?.....	pp. 13-16
2. Antimilitarismo vs Cultura del miedo. La obra documental de Michael Moore.	
a) Antimilitarismo y miedo bajo la mirada de Michael Moore.....	pp. 17-18
b) “El sello Moore”: la paradoja de la defensa antimilitarista y la concepción del documental como arma.....	pp. 18-21
c) <i>Bowling for Columbine</i> .	
i. La creatividad formal, convención narrativa e incorrección política.....	pp. 21-22
ii. La subjetividad de lo formalmente objetivo. Significados encriptados de lo inadvertido.....	pp. 22-23
iii. El filo del oportunismo. La mina del impacto social en la creación del discurso socio-político.....	pp. 24-25
CONCLUSIONES. EL FIN DEL DOCUMENTAL COMO CRÓNICA DE SU TIEMPO EN POS DE SU CONVERSIÓN EN AGENTE ACTIVO DE LA HISTORIA.....	pp. 26-27

ANEXOS

ANEXO I. BIOGRAFÍA DE MICHAEL MOORE.....	pp. 29-36
ANEXO II. NOTAS SOBRE LA FUNCIÓN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DOCUMENTAL DE POLÍTICA EN EL PANORAMA NORTEAMERICANO.....	pp. 37-39
ANEXO III. REFLEXIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN DEL DOCUMENTAL EN LA MENTE DEL ESPECTADOR: ¿REALIDAD O MANIPULACIÓN?.....	pp. 40-42
ANEXO IV. UNA SECRETA INFLUENCIA DE DONDE NACE LA IRONÍA. EL LENGUAJE DEL VIDEOCLIP EN <i>BOWLING FOR COLUMBINE</i>	pp. 43-49
ANEXO V. BREVE ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA ENTREVISTA EN <i>BOWLING FOR COLUMBINE</i>	pp. 50-62
ANEXO VI. FICCIÓN VS DOCUMENTAL. <i>ELEPHANT VS BOWLING FOR COLUMBINE</i> . LENGUAJES Y MENSAJES.....	pp. 63-69
ANEXO VII. LA PRODUCCIÓN DE MICHAEL MOORE.....	p. 70
ANEXO VIII. FICHAS TÉCNICAS: <i>BOWLING FOR COLUMBINE</i> Y <i>ELEPHANT</i>	pp. 71-72
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	pp. 73-77

RESUMEN

El cine documental ha experimentado importantes cambios de producción y consumo en los últimos años. Hoy su repercusión es cada vez mayor, y son relevantes en este fenómeno autores como Michael Moore. El polémico cineasta encarna una forma de no-ficción cada vez más comprometida, irónica, y personal. Este trabajo persigue el estudio de sus técnicas y métodos, a la par que la comprensión del renacer documental, cuestionando el papel de Moore en la reconciliación del público con el género, partiendo de su cinta *Bowling for Columbine* y su análisis de la cultura del miedo.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo versa sobre la figura de Michael Moore, el papel que juega su producción como punto de inflexión en el inesperado auge del cine documental en los últimos años, y sus nuevos mecanismos. Para adentrarnos en sus avatares técnicos nos serviremos de un ejemplo específico, ilustrativo de la corriente que encarna, el filme *Bowling for Columbine* (2002).¹

Ante el repunte del desarrollo documental en los últimos años, hemos advertido la necesidad de abordar esta cuestión, que, además, en su relación con el concepto del miedo, resulta clave para la historia global más reciente, y, en definitiva, para la Historia del cine, que, cada vez más, oscila entre las órbitas de la realidad y la ficción, hibridando sus mecanismos y convirtiéndose en voz de su tiempo.

Esta elección obedece también a motivos de interés personal tanto por el documental en sí, como por la obra de este cineasta que ha logrado conquistar el corazón de un público transnacional y despertar su afinidad por un género en muchas ocasiones devaluado.

¹ MOORE, M., (dir.), *Bowling for Columbine*, Dog Eat Dog Films y Alliance Atlantis Communications, United States of America, 2002.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Entre las múltiples dificultades que entraña el estudio de este tema, la vasta extensión de publicaciones es la principal, dada la condición de Michael Moore como polemista, lo que a veces polariza la información en función de la arbitrariedad de la crítica, y en detrimento de un análisis objetivo. Además de una importante dispersión de las fuentes.

Se ha consultado mucha bibliografía relativa a cuestiones generales del documental –autores como Bruzzi, Nichols, o Renov-.² Sin embargo, puesto que la figura de Moore es lo más relevante para el trabajo, consideramos necesario centrar el estado en su estudio.

Como punto de partida existen varias monografías que abordan cuestiones específicas de su filmografía desde distintos métodos de estudio, pero en su mayoría, siguiendo la estela de la primera, *Michael Moore* de Leonardo Díaz en el año 2003.³ Presentan un logrado análisis técnico de su cinematografía y su estilo, en relación con su biografía.⁴

Encontramos también publicaciones que se centran en aspectos específicos del cine documental, y a lo largo del desarrollo de los mismos emplean en algún momento el caso de Moore para ilustrar conceptos como el cine ensayo, el documental performativo, o el nuevo auge de la no-ficción. De todas ellas la primera que alude al director es

² Publicaciones específicas relativas al género, que, aunque no hablasen del autor, brindaban información valiosa del contexto documental y características de su cinematografía. Estas son: BRUZZI, S., *New Documentary*, Oxon, Routledge, 2006; DEL RÍO, V., “La desactivación de la función crítica en la imagen documental” en *Revista Filos*, 9, Azafea, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 83-92; FERNÁNDEZ LABAYÉN, M., “La X marca el lugar. La condición transnacional del documental en el s. XXI” en *Revista Icono 14*, 10, Vol. 1, Asociación Científica Icono14, 2012, pp. 61-78; GARCÍA LÓPEZ, S., GÓMEZ VAQUERO, L., (eds.), *Piedra, Papel y Tijera. El collage en el Cine Documental*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2009, pp. 17-33 y 304-313; GARCÍA MARTÍNEZ, A. N., “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual” en *Comunicación y Sociedad*, 2, Vol. XIX, Universidad de Navarra, 2006, pp. 75-105; MARTÍNEZ OLIVA, J., “Por una reactivación del valor ético, de resistencia y de transformación de la imagen documental”, en *Creatividad y Sociedad*, 19, ASOCREA, 2012; NICHOLS, B., *La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A, 1997, pp. 42-117; RENOV, M., *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, pp. 120-129; SELLES, M., *El Documental*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, pp. 55-75.

³ DÍAZ, L., *Michael Moore*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, SL, 2003.

⁴ Destaca SCHULTZ, E., *Michael Moore, un Rebelde contra el Sistema*, Barcelona, Ediciones Robinbook S.L., 2006. Aunque existen publicaciones de gran relevancia como CRUZ, J. J., *Michael Moore: un rebelde americano*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2008; FERRONE, F., *Michael Moore*, Milano, Editrice Il Castoro srl., 2009; o BERNSTEIN, M. H. (ed.), *Michael Moore. Filmmaker, Newsmaker, Cultural Icon*, United States of America, University of Michigan Press, 2010.

Theorizing Documentary, de Michael Renov,⁵ que analiza lo que será el germen del estilo del autor en su primera película, *Roger and Me* (1989).⁶

Existe poca bibliografía que nombre a Moore hasta el año 2002,⁷ cuando el fenómeno mediático se desatará a raíz del estreno de *Bowling for Columbine*, y asistiremos a la paulatina inscripción del realizador en las publicaciones sobre cine documental. Estudios que hablan de él para ejemplificar aspectos concretos del género, como su relación con el *cine ensayo*.

Entre 2004 y 2005 encontramos dos publicaciones de notable interés que, para hablar de las nuevas perspectivas de la no-ficción, nos remiten ya a Michael Moore entre otros autores. La primera, *El documental. La otra cara del cine*, de Jean Breschand,⁸ quien alude con concisión y utilidad al cine de Moore en uno de los apartados de su obra. Por otra parte el libro de Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, *Documental y Vanguardia*,⁹ que, centrado en otras motivaciones referentes al género, remite a Michel Moore como ejemplo de lo que denomina una nueva dimensión de la *poética apropiacionista*, pero sin desvincularlo de un discurso clásico.

En 2007 aparece más bibliografía, aunque todavía centrada en el tema de la no-ficción. La obra más relevante es *Espejos Rotos. Aproximaciones al Documental Norteamericano Contemporáneo*, editada por M^a Luisa Ortega,¹⁰ y en donde se alude detenidamente al papel de Moore en el auge del *nuevo documental*, con interés en cuestiones formales, y en la explicación de los motivos que hacen difícil delimitar las fronteras del género cinematográfico en su caso. Los otros dos libros, no obstante, resultan también de utilidad, aunque nombran al realizador con menos detenimiento y aludiendo a aspectos como su nueva forma de investigación en política, o las estructuras narrativas de su estilo de confrontación.¹¹ Aportando información técnica pero no tan detallada.

⁵ RENOV, M., *Theorizing Documentary*, Nueva York, Routledge Inc., 1993.

⁶ MOORE, M., (dir.), *Roger and Me*, Warner Bross, United States of America, 1989.

⁷ A parte de la ya citada, la más relevante es: BARNAUW, E., *El Documental, Historia y Estilo*, Barcelona, Editorial Gedisa S.A, 1996. Y del mismo año: LANE, J., *The Autobiographical Documentary in America*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2002.

⁸ BRESCHAND, J., *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Ediciones Paisdós Ibérica S.A, 2004.

⁹ TORREIRO, C., y CERDÁN, J., *Documental y Vanguardia*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A), 2005.

¹⁰ ORTEGA, M. L., *Espejos Rotos. Aproximaciones al Documental Norteamericano Contemporáneo*. Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2007.

¹¹ CHANAN, M., *The Politics of Documentary*, London, British Film Institute, 2007 y CURRAN BERNARD, S., *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*, Oxford, Focal Press (Elsevier Inc), 2007.

Finalmente entre 2010 y 2012 existen más publicaciones destacadas que encajarían en esta categoría –Breu o Mendoza-.¹² En muchas, algún capítulo analiza el papel de Moore con un carácter más formalista, en la línea de las anteriores, y no tan fenoménico como en las primeras.

De esta bibliografía convendría destacar, en primer lugar, dos capítulos de *The Documentary Film Book*, editado por Brian Winston,¹³ que ofrecen una visión coherente y detallada del estilo del autor y del renovado compromiso social, encarnado por nuevos realizadores que trabajan en esta línea. Por otra parte, de igual utilidad es un capítulo del libro editado por Alicia Lebow en 2012, *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*,¹⁴ que relaciona las posibilidades de la no-ficción en la era digital con el auge del *documental performativo* de Moore, Broomfield o Ophuls, emparentándolos con fórmulas de la ficción y la TV. A su vez destaca el libro *Michael Moore. Filmmaker, Newsmaker, Cultural Icon*, de M. H. Bernstein, previamente reseñado, en donde varios capítulos constituyen un aporte importante al estudio de la producción de Moore y sus técnicas, gracias a estudios de especial solvencia que analizan diversas cuestiones de la producción del autor, desde su desmontaje del *sueño americano*, hasta las claves de su éxito, además de desempeñar una exitosa defensa del documentalista, mereciendo ser especialmente reseñados, sobresaliendo el capítulo de Sharret y Luhr *Bowling for Columbine: A Review*.¹⁵ Una crítica desde el punto de vista formal y sociológico para desentrañar la retórica del filme, que verdaderamente completa su estudio.

En lo referente a los artículos de prensa conviene apuntar la polarización de opiniones en referencia a la obra de Moore, ensalzada por cada vez más parte de la crítica, condenada en sus primeros momentos por gran parte de la comunidad documental.

¹² BREU, R., *El Documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*, Barcelona, Editorial Graó de Irif, S.L, 2010; CAPARRÓS LERA, J. M., CRUSELLS, M., y MAMBLONA, R., *100 Documentales para explicar la Historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid, Alianza Editorial, S. A, 2010 y MENDOZA, C., *El guión para Cine Documental*, México D.F, Dirección General de Publicidad y Fomento Editorial, 2010.

¹³ BRUZZI, S., “The Performing Filmmaker and the acting Subject” y KELLNER, D., “On Truth, Objectivity and Partisanship: The Lase of Michael Moore”, ambos en WINSTON, B., (ed.) *The Documentary Film Book*, London, British Film Institute, 2013, pp. 48-50 y 59-65.

¹⁴ CHANAN, M., “The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film”, en LEBOW, A., (ed.), *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, United States of America, Columbia University Press, 2012, pp. 19-32.

¹⁵ RIZZO, S., “The Left’s Biggest star: Michael Moore as commercial Auteur”; STUDLAR, G., “Class, Gender, Race, and Masculine Masquerade in the Documentaries of Michael Moore”; KELLNER, D., “Michael Moore and the Aesthetics and Politics of Contemporary Documentary Film” y SHARRET, C. y LUHR, W., “Bowling for Columbine: A review”, todos ellos en BERNSTEIN, M. H., (ed.), *Michael Moore. Filmmaker...*, op. cit., pp. 27-51, 51-79, 79-105 y 141-149.

Existen numerosos artículos sin relevancia, como “*Bowling for Columbine*” de J. C. Rodríguez, que se encaminan a degradar la aportación del autor, atacándolo desde diversos flancos,¹⁶ en este caso desmontando sus ideas antimilitaristas. Incluso páginas web que nacieron con el mismo fin.¹⁷ Pero son más destacables los artículos publicados en revistas cinematográficas, encaminados a un estudio justo de las posibilidades del realizador. Y es en estos en los que nos detendremos. Se distingue de entre ellos el artículo *Michael Moore y la forma de hacer y ver documentales* de Granados Garnica, que analiza la manera de representar cuestiones sociológicas a partir de las técnicas de Moore.¹⁸

Por último debemos centrar nuestra atención en la bibliografía específica sobre *Bowling for Columbine*. En su práctica totalidad los libros y capítulos de libros citados, editados desde el año 2002, hacen referencia a la película. Pero existen textos más cuidados, editados en prensa especializada o publicaciones, que aportan datos fidedignos e información técnica y, por consiguiente, merecen ser señalados.

De entre todos estos artículos no todos reciben el mismo tratamiento. Lo más común es que prime la carga sociológica frente a la técnica.¹⁹ Aunque los más relevantes cubren ambas.

Entre las reseñas más tempranas está la de Jon Ronson titulada “The Egos have landed”,²⁰ que realiza una crítica solvente y auténtica del estilo de Michael Moore, analizando *Bowling for Columbine* y lo que considera sus principales virtudes y defectos.

Son importantes también dos artículos de M. Scovmand, y L. Kjaer Sorensen publicados en la revista *P.O.V., A Danish Journal of Film Studies*,²¹ que aportan distintos,

¹⁶ RODRÍGUEZ, J.C., “Bowling for Columbine” en www.liberalismo.org (visto el 27/2/2015, 18:43); y otros como WINTER, A., “Bowling for Columbine: An open letter to Michael Moore” y GAGE, C., “Michael Moore off-target”, ambos en *Off Our Backs*, Jan/Feb, 2003. Extraídos respectivamente de <http://www.feministreprise.org/docs/aewmoore.htm> 2/2 (visto 24/7/2015, 17:39) y http://kersplebedeb.com/posts/bowling_for_columbine_oob-2/ (visto 15/2/2015, 13:24).

¹⁷ www.Moorewatch.com, www.Moorelies.com, y www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html (visto 17/7/2015, 12:36).

¹⁸ GRANADOS GARNICA, V. M., “Michael Moore y la forma de hacer y ver documentales”, en *Sociológica*, 61, México, UAMA, 2006, pp. 273-279; HUERTA FLORIANO, M. A., “Cine y política de Oposición en la producción estadounidense tras el 11-S”, en *Comunicación y Sociedad*, 1, Vol. XXI, Universidad de Navarra, 2008, pp. 81-102.

¹⁹ GRAHAM HOLM, N., “Hyperbole and Fear: the politics in Bowling for Columbine”, en RASKIN, R. (ed.), *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, 16, University of Aarhus, 2003, pp. 5-13.

²⁰ RONSON, J., “The Egos have landed”, en *Sight and Sound*, 11, British Film Institute, 2002, pp. 1-3. En <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/37> (visto 16/2/2015, 13:42).

²¹ KJAER SORENSEN, L., “The Camera is Mightier than the Gun: Bowling for Columbine”; SKOVMAND, M., “*Bowling for Columbine*: “I want to leave them angry”, en RASKIN, R. (ed.), *P.O.V. A Danish ...*, op. cit., 16, 2003, pp. 13-18 y 18-26.

pero válidos, enfoques al estudio del filme. Ambos datan de 2003, en plena polémica de lanzamiento de la película.

Aunque uno de los más importantes es sin duda el artículo de Mónica Vela Cuevas titulado “El miedo como arma de dominación y sus manifestaciones en la vida cotidiana estadounidense, visto a través del documental *Bowling for Columbine* de Michael Moore”.²² Aborda la problemática de la cultura del miedo a través del análisis formal de la película, y al mismo tiempo ilustra sobre el uso de las técnicas del realizador, siguiendo a autores como Ferrone en su análisis musical del filme como un videoclip.²³

Finalmente el estudio de la cinta se completa con el DVD *À Propos de Bowling for Columbine*,²⁴ que contiene entrevistas realizadas a Moore en el festival de Cannes, otorgando muchas respuestas de primera voz para el estudio de su cine y de esta película.

No obstante, y con vistas a concluir este estado, cabe admitir que toda esta bibliografía, cuidadosamente seleccionada, tal vez constituya solo una parte de lo que en la actualidad ha sido escrito sobre este gran polemista, que hoy sigue poniendo al mundo en jaque. Demostrando que el documental todavía vive. Testigos son todos estos documentos.

²² VELA CUEVAS, M., “El miedo como arma de dominación y sus manifestaciones en la vida cotidiana estadounidense, visto a través del documental *Bowling for Columbine* de Michael Moore”, en *Espacios Públicos*, 20, Vol. 10, UAEMéx, 2007, pp. 140-156.

²³ Anexo IV.

²⁴ SIMEREY, J. L., (dir.), *À propos de Bowling for Columbine*, Academia de Nice, CRRDP de l'Académie de Nice, Francia, 2002.

OBJETIVOS

Este trabajo se propone tratar algunas cuestiones fundamentales para comprender la problemática que le ocupa, y plantea unos contenidos mínimos que aquí se detallan:

- Estudiar el papel de Moore en el reciente auge documental.
- Explorar las técnicas y el lenguaje propio del cineasta.
- Analizar *Bowling for Columbine* para desentrañar las posibilidades expresivas y auténticas intenciones del nuevo documental de política.
- Enjuiciar objetivamente el papel de Moore en la Historia de la no-ficción y su problemática en los géneros.
- Abordar el discurso del miedo y los argumentos de Michael Moore a este respecto.

METODOLOGÍA

En lo referente a la metodología hemos priorizado planteamientos sociológicos, semióticos y formalistas, y los distintos pasos en el desarrollo de este trabajo han implicado las actividades detalladas a continuación.

En primer lugar, se procedió a una labor de búsqueda en centros como la Biblioteca Pública de Zaragoza, o la Biblioteca de Humanidades María Moliner –con el manejo de sus respectivos catálogos y la plataforma Zaguán-. Posteriormente esta búsqueda se amplió a la red, mediante el empleo de diversas plataformas -Rebiun, Dialnet, Researchgate, Amazon, Ebay, y el buscador de Google- y la revisión de catálogos online de varias universidades a través de Rebiun – Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Tenerife, o la Universidad Complutense de Madrid-.

La bibliografía consultada abarcó diferentes temáticas, puesto que se requería un conocimiento amplio que traspasase la barrera cinematográfica. Sin el manejo de cuestiones históricas, técnicas, o sociológicas, no era posible abarcar los objetivos propuestos –valiéndonos también de la metodología sociológica-.

Por ello se abrieron dos flancos de exploración: el relativo al cine de no-ficción, y el concerniente a Michael Moore y el filme escogido. Pese a esta división inicial la información terminó confluyendo, dado que la mayoría de la bibliografía sobre documental aporta también información sobre la producción del autor, al que, en su mayoría, reseñan como ejemplo de alguna corriente específica.

En segundo lugar nos ocupó la evaluación y selección de los textos a consultar, su posterior lectura y la síntesis de la información recopilada, para después elaborar el esquema, organizando el contenido.

Por último se visionaron los materiales audiovisuales oportunos, para realizar su análisis formal y sociológico –*Elephant* (2003), y *Bowling for Columbine*-. Llegando finalmente a la fase de redacción y posterior corrección.

El resultado es el actual aspecto que ofrece el trabajo que, dividido en tres partes, abre con una introducción sobre cuestiones generales del género documental –su etimología, estética, y función-. Seguida por el cuerpo del estudio, integrado por distintos epígrafes en referencia a Michael Moore y su producción –su relación con el documental, su obsesión por las armas, un análisis de sus técnicas y también del filme escogido-. Cerrándose con una conclusión que matiza la aportación de Michael Moore al documental, y los cambios del género en la actualidad.

Todo viene completado por varios anexos entendidos como reflexiones a modo de apostillas que complementan algunas partes. El primero es la biografía. Los anexos II y III son relativos al contexto documental en el que se mueve Moore. Y los anexos IV, V, y VI, sirven de apoyo al análisis fílmico del cuerpo del estudio, abordando cuestiones específicas de *Bowling for Columbine* –su relación con el videoclip, sus entrevistas, y sus diferencias con *Elephant*-. Quedando los anexos VII y VIII como apoyo con datos que recoge, por un lado, la filmografía del autor, y por otro, las fichas técnicas de las dos películas anteriormente citadas.

LA GÉNESIS DEL DOCUMENTAL POLÍTICO COMO TESTIGO DE SU TIEMPO

1. UN BREVE VIAJE. LA ESENCIA DEL DOCUMENTAL EN LA HISTORIA DE NUESTRO TIEMPO. DEL *CINE-OJO* AL *OBJETO MANIPULABLE*

*“El documental es ser, y la ficción querer ser”*²⁵

Lorenç Soler.

La ironía interviene en numerosos aspectos de la Historia. Por ejemplo, que el que pasará a la Historia como el Séptimo Arte naciese como un efímero experimento, sin ser consciente de su poder.²⁶ Como prueba de esta paradoja nos remitimos a su alcance actual, con cotas de millones de espectadores a escala global, convirtiéndose en uno de los vehículos más relevantes para la difusión de ideas.²⁷

Lo cierto es que el cine nace como una extensión de la fotografía,²⁸ lo que implica su original ligazón a una pretensión documental.²⁹ Y es precisamente este terreno el que nos ocupa.

El término *documental* proviene de la voz inglesa *documentary* acuñada por John Grierson, uno de los padres del género, en 1926, en un comentario alusivo al film *Moana* de Flaherty (1926) -Fig. 1-. Dicha palabra parte a su vez de *documentarie*, que designaba en francés a los filmes de viajes. Y en última



Fig. 1. Fotograma de *Moana* (1926) de Flaherty.

²⁵ BREU, R., *El documental como...*, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ HUGET, M., “La memoria visual de la historia reciente”, en CAMARERO, G. (ed.), *La Mirada que Habla (cine e ideologías)*, Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2002, p. 15.

²⁷ *Ibidem.*, pp. 5-9.

²⁸ QUINTANA, A., “Algunas consideraciones sobre la imagen fotoquímica en un tiempo de emergencia e lo digital” en TRANCHE, R. R., (ed.), *De la Foto al Fotograma. Fotografía y cine documental: Dos miradas sobre la realidad*, Ocho Libros y Medio, Libros de Cine, Madrid, 2006, p. 41.

²⁹ NICHOLS, B., “The Question of Evidence, the Power of Rethoric and Documentary Film”, en WINSTON, B., (ed.), *The Documentary Film...*, *op. cit.*, pp. 40-46.

instancia se remonta al latín, en donde el término *documentum* alude a todo documento escrito, sonoro, o gráfico al que se atribuye un carácter probatorio.

De esta etimología deviene toda una declaración de intenciones. El documental, en tanto que documento, se constituye como un género del que el público esperará recibir una enseñanza.³⁰

Partiendo de un condicionante tan específico, y habiendo sido el primer género cinematográfico,³¹ no es de extrañar que pronto se convirtiese en un digno aliado de la Historia y su complicado rompecabezas de circunstancias.³²

Se le han concedido diversos papeles a lo largo de su trayectoria, en función de su finalidad, con vistas a sus métodos formales, o su evolución.

Pero hay algo que siempre prevalece. El documental, como muchos otros géneros, viene supeditado a una estética específica. Hablamos de una nueva categoría estética, la estética de *lo duro*, que resulta de la subordinación forzosa del documental al mundo histórico, forzando el empleo de imágenes de archivo, de las que no se desprende belleza, condicionando su apariencia austera y a menudo la primacía del tema sobre la imagen, es decir, priorizando su compromiso testimonial con la densidad moral de los temas que con frecuencia le ocupan.³³ La no-ficción encarna así la promesa de un nuevo código, conquistando para la estética esta nueva categoría, intrínsecamente unida a su finalidad transformadora.³⁴ En otras palabras, su pretensión de modificar algo en la realidad, aunque sea meramente la conciencia de una persona respecto de un tema con un sentido utilitario.

No obstante, y pese a la pervivencia y evolución de su categoría estética propia, los cambios en la visión del documental, tanto en lo teórico como en lo práctico, han sido sustanciosos y lo siguen siendo.

Atrás quedaron los primeros tiempos en que la Escuela Inglesa de Grierson estipulase su carácter didáctico, Flaherty su vocación testimonial, o Vertov cuestionase su objetividad desde sus teorías del *cine-ojo*.³⁵ Y a día de hoy podemos hablar un género en resurrección. Después de una historia convulsa en la que tantas veces se temió por su

³⁰ FRANCÉS, M., *La Producción de Documentales en la Era Digital*, Madrid, Ediciones Cátedra Grupo Anaya, S. A, 2003, pp. 17 y 32.

³¹ BARNAUW, E., *El documental, historia y...*, *op. cit.*, pp. 11-13.

³² Anexos I, y II.

³³ MENDOZA, C., *El guión para...*, *op. cit.*, pp. 93-98.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ BARNAUW, E., *El documental, historia...*, *op. cit.*, pp. 34-67.

final, o se le recriminó su estatus de género institucional,³⁶ con unas pretensiones muy definidas que, sin embargo, asisten hoy al cuestionamiento de la teoría de los géneros cinematográficos.

A la par que se habla de la *muerte del documental*,³⁷ se generaliza su carácter internacional, se ensalza la era de la subjetividad en detrimento de su bandera utópica de objetividad,³⁸ se advierten considerables cambios en su distribución y un consumo sin precedentes. Y es que hoy la gran pantalla demanda documentales, y el cine de la realidad parece haber encontrado un nuevo papel: convertirse en antagonista del bombardeo de fantasía que promueve el cine comercial,³⁹ ofreciendo una perspectiva más honesta con los tiempos que nos ocupan.

El advenimiento de Internet y las nuevas tecnologías, a la par que una suerte de “documentalización” de lo cotidiano, confieren al momento actual, entre otras peculiaridades, una posición privilegiada para el análisis de los distintos aspectos de lo que se ha convertido ya en el mayor imprevisto cinematográfico del s. XXI.⁴⁰

³⁶ NICHOLS, B., *La representación de...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

³⁷ CAZALÁ, J. M^a., “El Documental melodramático de María Cañas, ética y estética del collage”, en GARCÍA LÓPEZ, S., GÓMEZ VAQUERO, L., (eds.), *Piedra, papel, tijera...*, *op. cit.*, pp. 304-313.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ CHANAN, M., *Theorizing...*, *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 3.

MICHAEL MOORE

1. LA NECESIDAD POLÍTICA DEL DOCUMENTAL. ¿VOCACIÓN O DEMAGOGIA?

Hacia mucho tiempo (...), que me había dado cuenta de que Michael Moore -que habría sido capaz de convencer a Hitler de que oficiara una Bar Mitzvah- era un astuto y absoluto maestro de la persuasión.⁴¹

Ben Hampter.

La trayectoria de Michael Moore como realizador se enmarca en un contexto específico que hizo posible su encuentro con la no-ficción.⁴² Un momento en el que se desencadena el auge del género gracias al desarrollo de sistemas de rodaje digital, más económicos y de manejo más simple,⁴³ además de un pasado que lo vinculaba estrechamente con el periodismo, el compromiso y la militancia social,⁴⁴ lo que explica que encontrase en el documental el terreno idóneo para exponer sus planteamientos éticos y llevarlos a un público amplio con la esperanza de hacerle reflexionar sobre temas como la explotación laboral, los abusos del poder y su repercusión en la clase obrera, la cultura del miedo y la violencia, o los temas más escabrosos de la política de la era Bush.⁴⁵

Moore, aun a falta de estudios universitarios, poseía el talante necesario para interesarse por este tipo de cine. Aunque a veces tratase de desvincular sus películas del género, la crítica siempre las emparentó.⁴⁶

Un aprendizaje autodidacta explica muchos de los rasgos de su estilo,⁴⁷ y su emancipación de la tradición clásica en los aspectos más rigurosos del código -aunque en otros, como la narración, siga de cerca fórmulas conservadoras en la construcción del discurso-.⁴⁸ Junto con otros directores inaugura la tendencia del *realizador performativo*,

⁴¹ SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, op. cit., p. 39.

⁴² Anexo I.

⁴³ CHANAN, M., *The politics of...*, op. cit., p. 7.

⁴⁴ SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, op. cit., p. 14.

⁴⁵ ORTEGA, M. L., *Especiosos rotos. Aproximaciones...*, op. cit., pp. 34 y 40.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 278.

⁴⁷ SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, op. cit., pp. 73-74.

⁴⁸ TORREIRO, C. y CERDÁN, J., *Documental y vanguardia*, op. cit., p. 205.

que actúa y aparece en su propia película,⁴⁹ como vector y protagonista que guía al espectador en un extraño viaje hacia la reflexión o, en este caso, la movilización.

Paradójicamente la conversión de Moore en un personaje en sus propias películas fue casual, motivada por su falta de conocimiento del medio cinematográfico. Terminó apareciendo en los planos sin darse cuenta, y lo convirtió en una constante de su técnica,⁵⁰ que ilustra bien sus ideales educativos. La concepción del aprendizaje como una cadena de errores, como una estética del fracaso,⁵¹ y no tanto como un sistema punitivo que genere individuos productivos incapaces de tener una opinión personal –Fig. 2-.⁵²

Más adelante nos ocuparemos de los rasgos técnicos de su estilo, ilustrándolos en



Fig. 2. Instantánea del rodaje de *Roger and Me* (1989).

el análisis de *Bowling for Columbine*.⁵³ Pero conviene avanzar que la efectividad en la exposición de ideas se desvela fundamental para su cine. Michael Moore se convierte en un orador, que se vale de los medios audiovisuales para acompañar un encendido discurso que revela significados partiendo de la ironía y el ridículo como figuras retóricas que ofrecen una visión alternativa de la realidad que nunca será mostrada por los medios de masas.⁵⁴

Admite que para él el documental constituye un medio hacia un fin.⁵⁵ Una forma de hacerse escuchar y construir su personaje público, que representa a la gente utilizando

⁴⁹ CHANAN, M., “The Role of...”, *op. cit.*, pp. 19-32.

⁵⁰ SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, *op. cit.*, p. 73.

⁵¹ RENOV, M., *Theorizing...* *op. cit.*, p. 127.

⁵² SIMON, J., *Governing Through Crime. How the War on Crime Transformed American Democracy and Created a Culture of Fear*, New York, Oxford University Press, Inc., 2009, p. 226.

⁵³ Anexos IV, V y VI.

⁵⁴ RENOV, M., *Theorizing...* *op. cit.*, p. 126-130.

⁵⁵ ORTEGA, M. L., *Espejos Rotos. Aproximaciones...*, *op. cit.*, pp. 279-281.

sus orígenes y biografía como nexo con el espectador, para legitimar la denuncia que efectúa.⁵⁶

No es el único documentalista en realizar una labor similar, ni fue el primero. Aun así se le debe el mérito de haber catapultado a la fama esta nueva forma de documental, ensayada desde los setenta, denominada *autobiográfica* o *reflexiva*, que hibrida la no-ficción con el *cine ensayo* o el cine de autor.⁵⁷

No obstante, su producción y la de otros realizadores, conlleva problemas historiográficos para su adscripción a un determinado género. Sus películas ostentan un formato documental -a veces incluso clásico, pese a esgrimir novedosas técnicas como el *found footage*, *agit prop*, animaciones, recurso al sarcasmo, o deudas televisivas y con el lenguaje del videoclip-⁵⁸ y sin embargo violan la ética de la no-ficción, rompiendo el principio de equidad entre entrevistador y entrevistado, ridiculizando a personas sin poder para conseguir efectos cómicos en el público. Tampoco podría enmarcarse en ninguno de los géneros periodísticos, porque su propósito no es desvelar datos fidedignos, y lo reconoce, la veracidad de sus películas se sacrifica en aras de la visibilidad de sus ideas.⁵⁹ Así, termina generando adeptos y detractores a partes iguales,⁶⁰ además de una controversia sin precedentes.

Finalmente resulta difícil clasificar su producción. La mayoría de la bibliografía lo tilda de cine documental. Relacionándolo con otros cineastas actuales,⁶¹ y a su vez con precedentes diversos, de entre los cuales él no admite salvo uno,⁶² pero que para los distintos autores vendrían desde las técnicas del collage vanguardista, el *agit drop*, el montaje de Buñuel en filmes como *Las Hurdes* (1933) –Fig. 3–, la encendida didáctica de

⁵⁶ LANE, J., *Autobiographical documentary in...*, *op. cit.*, pp. 4-7.

⁵⁷ BREU, R., *El documental como...*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁸ FERRONE, F., *Michael Moore*, *op. cit.*, pp. 104-109.

⁵⁹ ORTEGA, M^a. L., *Espejos rotos. Aproximaciones...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁶⁰ KELLNER, D., “On Truth, Objectivity...”, *op. cit.*, p. 62.

⁶¹ Errol Morris, Ross Mc Elwee o Emile de Antonio, citados por KELLNER, D., “On Truth, Objectivity...”, *op. cit.*, p. 62.

⁶² BOHLEN, A.; RAFFERTY, K. y RIDGEAWAY, J., (dirs.), *Blood in the Face*, First Run Features, United States of America, 1991. Primera experiencia cinematográfica de Moore según SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, *op. cit.*, p. 68.

Grierson y la escuela británica, el compromiso del New Deal y el posterior documental de los sesenta, incluso con lenguajes propios del *verité* o el *direct cinema*, pese a su notable rechazo a los dos últimos.⁶³

Todo esto, a la par que sus características específicas, lo inscribe directamente en el contexto del resurgir documental desde los años ochenta,⁶⁴ y su papel en la lucha política activa en el s. XXI.



Fig. 3. Fotograma de *Las Hurdes* (1933) de Buñuel.

⁶³ KELLNER, D., "On Truth, Objectivity...", *op. cit.*, p. 59.

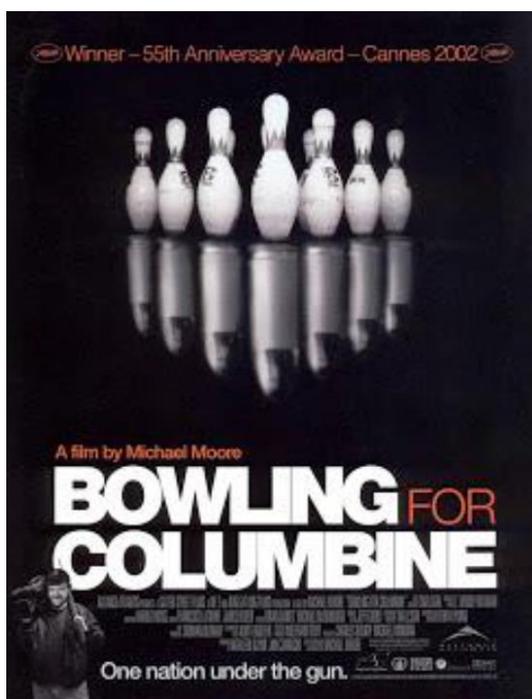
⁶⁴ BREU, R., *El documental como...*, *op. cit.*, p. 46.

2. ANTIMILITARISMO vs CULTURA DEL MIEDO. LA OBRA DOCUMENTAL DE MICHAEL MOORE

a. Antimilitarismo y miedo bajo la mirada de Michael Moore

*El miedo es el sufrimiento que produce la espera de un mal.*⁶⁵

Aristóteles.



Podríamos afirmar que el miedo mantiene una relación con las características específicas de cada sociedad que lo sufre, y se transforma a lo largo de las épocas, definiéndose como un sentimiento universal de diversos orígenes y múltiples consecuencias históricas.⁶⁶

Cuando hablamos del documental de Moore acudimos necesariamente a este tema porque se erige como una de las cuestiones centrales de sus investigaciones, y además se convierte en verdadero protagonista de *Bowling for Columbine* –Fig. 4-.⁶⁷

Fig. 4. Cartel de *Bowling For Columbine*.

Sus ideas sobre el miedo en la Historia son claras, y se materializan en la actualidad, cuando, según sus presupuestos, compartidos por numerosos investigadores, nos enfrentamos al advenimiento de una sociedad que convierte a este sentimiento en su mayor mecanismo de control público.⁶⁸ Encarnando la gran cultura del miedo.

⁶⁵ BARRERO FERNÁNDEZ, M., “El miedo al hombre en la Castilla del final de la Edad Media” en BARREIRO FERNÁNDEZ, M., EGIDO LÓPEZ, T., PÉREZ MOREDA, V., CANAL, J. y MARTÍN-ACEÑA, P., *El miedo en la historia*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2013, p. 13.

⁶⁶ CANAL, J., “El Miedo en la Época Contemporánea: la “Grande Peur” de 1789” en BARREIRO FERNÁNDEZ, M., EGIDO LÓPEZ, T., PÉREZ MOREDA, V., CANAL, J. y MARTÍN-ACEÑA, P., *El miedo en...*, op. cit., pp. 111-117.

⁶⁷ VELA CUEVAS, M., “El miedo como...”, op. cit., pp. 140-156.

⁶⁸ *Ibidem*.

Bowling for Columbine indaga sobre las causas y antecedentes históricos de este fenómeno en Norteamérica,⁶⁹ un análisis que, dada la situación actual, podría extrapolarse cada vez más a otras sociedades globalizadas.

En el caso estadounidense achaca el estímulo de esta situación a la fabricación masiva de armas, su fomento desde el gobierno, y los mecanismos de dirigismo social. La proliferación de la inseguridad, la segregación mal resuelta, y el miedo a lo externo, incrementan la demanda de armas, y generan una situación convulsa con una presión que aumenta por numerosas causas que colocan a Estados Unidos en el podio estadístico del crimen por armas de fuego, enriqueciendo a las multinacionales armamentísticas, volviendo el control social una tarea simple y poco evidente, y condenando siempre a las clases más pobres.⁷⁰

Se trata de un tema radicalmente de actualidad, que centra el argumento de la obra más emblemática de Moore permitiéndole desarrollar al máximo su potencial como orador, terminando de conformar su estilo propio,⁷¹ y logrando denunciar conceptos abstractos de otra forma difícilmente puestos en entredicho.⁷²

b. “El sello Moore”: la paradoja de la defensa antimilitarista y la concepción del documental como arma

Previamente hemos apuntado algunos de los aspectos más relevantes del estilo de Michael Moore, pero ahora nos atañe una particularidad de su producción que da título a este epígrafe.

Cualquier espectador advertirá fácilmente los mensajes antimilitaristas en el cine de Moore,⁷³ y, en especial, en *Bowling for Columbine*, donde partiendo de un hecho concreto como fue la matanza del instituto Columbine en Littleton, el 20 de abril de 1999,⁷⁴ analizará una a una las causas y consecuencias que llevan a comprender —o no, puesto que sus conclusiones no son claras y lo que pretende es movilizar al espectador haciéndole reflexionar—,⁷⁵ la situación que atraviesa actualmente su país con respecto a la violencia.

⁶⁹ KELLNER, D., “On Truth, Objectivity...”, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ VELA CUEVAS, M., “El miedo como...”, *op. cit.*, pp. 140-156.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² ORTEGA, M^a. L. *Espejos rotos. Aproximaciones...*, *op. cit.*, p. 37.

⁷³ Su producción en anexo VII.

⁷⁴ SHULTZ, E., *Michael Moore. Un...*, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁵ VELA CUEVAS, M., “El miedo como...”, *op. cit.*, pp. 140-156.

Ridiculizan a individuos y organizaciones como la ANR,⁷⁶ -Fig. 5- con vistas a evidenciar lo grotesco de la defensa de las armas, y, sin embargo, encuentra aquí su gran paradoja.⁷⁷ Exalta una apología antimilitarista transformando su propia película en un arma.



Fig. 5. Charlton Heston presidiendo una convención de la A.N.R. (1999).

Quizás un documental no sea capaz de matar. Aun así puede convertirse en un arma peligrosa, en función de numerosos vectores que le confieren un aspecto violento y, lo más peliagudo, convincente.

¿Qué convierte al cine de Moore en un arma? –habiéndolo admitido así el propio realizador, hablando de su concepción de la cámara/arma-.⁷⁸ Sería cuestión de desentrañar la función que desempeña en su cine el triángulo imagen-retórica-violencia. Si analizamos una por una las técnicas empleadas por el cine de Moore, constataremos con contundencia la hipótesis del documental/arma.

Partimos de la calificación que recibe su montaje, denominado de *rapid-fire*, que utiliza diversas fuentes mostrándolas en forma de ataque publicitario, bombardeando al espectador con imágenes, sonidos y figuras retóricas bajo el estandarte del sarcasmo y la burla resultantes del contraste.⁷⁹ Por otra parte utiliza la exaltación del *found footage* o metraje encontrado -tomar imágenes de archivo y montarlas en un contexto diferente al original, acompañadas de *voz en off* con comentarios discordantes de los que nace la ironía, incluso con música a modo de videoclips,⁸⁰ tras la estela del *objet-trouvé* dadaísta,

⁷⁶ Asociación Nacional del Rifle.

⁷⁷ RONSON, J., “The Egos have...”, *op. cit.*, pp. 1-3.

⁷⁸ SIMEREY, J.L., (dir.), *À propos de...*, *op. cit.*

⁷⁹ SHARRET, C., y LUHR, W., “Bowling for Columbine...”, *op. cit.*, pp. 143-145.

⁸⁰ Anexo IV.

para crear un nuevo significado-, en el caso del *found footage* vanguardista intervenía el azar, lo que lo emparentaba con el collage cinematográfico, pero en el cine de Moore todo es cuidadosamente escogido así que no podríamos hablar de *collage*.⁸¹

También se sirve de su propia presencia, como un personaje más, un narrador televisivo que expone con convicción una visión alternativa a la de los medios de masas.⁸² Valiéndose a su vez de animaciones sarcásticas⁸³ para ejemplificar conceptos abstractos -como el caso de la *breve historia de américa* en *Bowling for Columbine*, Fig. 6-. Y empleando técnicas del videoclip -en donde había trabajado por motivos políticos, apoyando a grupos como *Rage Against the Machine*-, que confieren a la película un ritmo meditado y eficaz, enfrentando la evidencia de una imagen que por sí misma tiene un significado y transformándola con música que declama lo contrario.⁸⁴

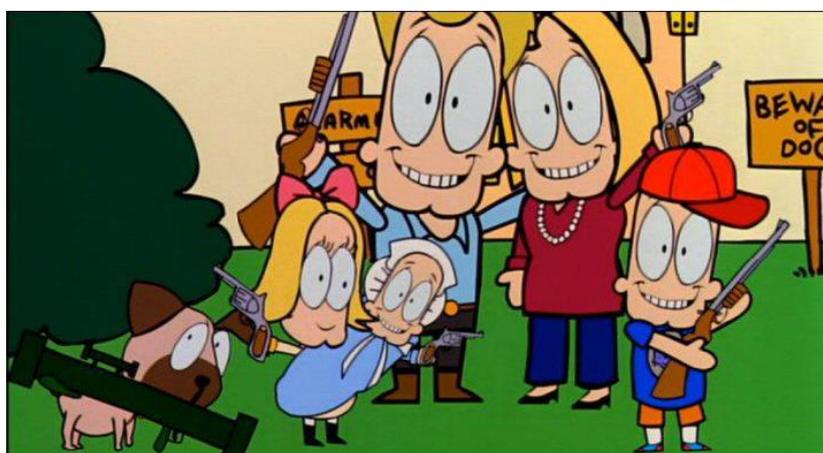


Fig. 6. Fotograma final de la animación “Breve historia de los Estados Unidos de América”, parte del metraje de *Bowling for Columbine*.

Se vale igualmente del empleo de la cámara oculta, lo que no elogia,⁸⁵ pero justifica en aras del resultado de la película, en pos de lo que Juan José Cruz califica de una *guerrilla intelectual* que se llega a percibir coherente.⁸⁶ Las entrevistas son casi como asaltos en los que interviene de forma imprevista, sin un guión claro, y, por consiguiente, desvelando espontaneidad en los resultados.

Todo secundado por una recreación actual de la técnica del *agit-prop* vanguardista, que para despertar las conciencias recurre a la agresión visual y la

⁸¹ WEINRICHTER, A., “Notas sobre Collage y Cine”, en GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L., (eds.), *Piedra, papel, tijera...*, op. cit., pp. 43-64.

⁸² TORREIRO, C. y CERDÁN, J., *Documental y vanguardia*, op. cit., pp. 204-205.

⁸³ VELA CUEVAS, M., “El miedo como...”, op. cit., pp. 140-156.

⁸⁴ FERRONE, F., *Michael Moore*, op. cit., pp. 107-108.

⁸⁵ SIMEREY, J. L., (dir.), *À propos de...*, op. cit.

⁸⁶ CRUZ, J. J., *Michael Moore un...*, op. cit., pp. 58-59.

provocación ideológica, y que relaciona directamente sus películas con la propaganda política.⁸⁷ Además de una señalada táctica comparativa⁸⁸ en la ordenación de sus entrevistas, que se desvinculan del periodismo tradicional por ser claramente desiguales en detrimento de toda equidad, y la aplicación de la escala dramática de asociación de ideas, coligada a *La Edad de Oro* (1930) de Buñuel, como principio de montaje.⁸⁹

Todo esto convierte su cine en un gran agitador, y, por consiguiente, en una valiosa arma política para la izquierda, quedando ejemplificado en *Bowling for Columbine*. Y así pasará a la historia, como el abanderado antimilitarista que ratificó la conversión del documental en un arma visual, retórica, e ideológica.

c. *Bowling for Columbine*⁹⁰

i. La creatividad formal, convención narrativa e incorrección política

Hemos abordado los aspectos técnicos relativos al estilo de Moore, calificados por los expertos como formalmente innovadores. Sin embargo no podemos trasladar esa novedad al ámbito narrativo, ni explicar su incorrección política.

En lo referente a la narración de sus documentales, nos encontramos en *Bowling for Columbine*⁹¹ el caso más canónico del uso de una estructura tradicional. Siguiendo las pautas del discurso clásico, *exordio*, *exposición*, *argumentación* y *epílogo*, que definen a su vez la disposición del film ensayo.⁹² Además de que la exposición de sus argumentos se reduce a un orden claro, que aúna el llamado *ordo naturalis* -la división anterior que marca en el filme cuatro partes muy claras- y el *ordo homérico*⁹³ -que, inspirado en *La Ilíada*, introduce los argumentos capitales en el exordio y el epílogo, partes que corresponderían con la apoteósica introducción hasta que llegamos a la primera entrevista, y posteriormente a la conclusión con el encuentro de Charlton Heston, en

⁸⁷ ORTEGA, M. L., *Especiosos rotos. Aproximaciones...*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸ RIZZO, S., "The left's biggest...", *op. cit.*, p. 14.

⁸⁹ FERRONE, F., *Michael Moore*, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁹⁰ Sirven de complemento los anexos IV, V y VI.

⁹¹ Fichas técnicas en anexo VIII.

⁹² GARCÍA MARTÍNEZ, A. N., "La imagen que...", *op. cit.*, pp. 75-105.

⁹³ MENDOZA, C., *El guión para el...*, *op. cit.*, p. 138.

donde advertimos cierta impertinencia de Moore, y falta de claridad en sus conclusiones, lo que desvirtúa el resultado de una reflexión, por lo demás, bien construida-.⁹⁴

Dada la situación, la película juega un papel relevante en la innovación formal, sin embargo, su retórica la enmarca en la tradición clásica, emparentándola con el medio televisivo.⁹⁵

ii. La subjetividad de lo formalmente objetivo. Significados encriptados de lo inadvertido

Ya hemos aludido a la controversia en torno a la objetividad de la no-ficción. Vamos a atender ahora a varios ámbitos que desvelan subjetividad en el seno del género, y que quedan patentes en *Bowling for Columbine*.

En verdad, el mero rodaje de un documental es una labor subjetiva. Conocemos las cuestiones técnicas al respecto, pero hay algo más, en la base de la concepción de toda película, y es el guión.

La escritura de dos guiones es común en este cine. El primero es escrito con vistas a la planificación de la idea general y cuestiones a perseguir en la investigación -dicho guión queda sobrepasado en el mero proceso de rodaje, que se puede extender mucho en el tiempo por la necesidad de captar pruebas visuales que corroboren las ideas a transmitir-. El segundo, posterior a la filmación, se concibe con vistas a la futura ordenación del montaje, que encarna la esencia del filme de no-ficción, y es subjetivo en sí mismo.⁹⁶

El propio Michael Moore en una entrevista admite que no hay nada más subjetivo que un documental,⁹⁷ puesto que es como un rompecabezas que la inventiva del cineasta habrá de resolver para otorgarle su perspectiva y significado.

No obstante, la subjetividad en *Bowling for Columbine* va más allá de los aspectos generales, su encendido discurso, o la mera presencia del montaje. Muchos otros mecanismos la corroboran.

⁹⁴ RONSON, J., "The Egos have...", *op. cit.*, p. 1-3.

⁹⁵ TORREIRO, C., y CERDÁN, J., *Documental y vanguardia*, *op. cit.*, p. 205.

⁹⁶ MENDOZA, C., *El guión para el...*, *op. cit.*, pp. 38 y 62-64.

⁹⁷ SIMEREY, J.L., (dir.), *A propos de...*, *op. cit.*

Desde un acertado uso de las figuras retóricas visuales, lideradas por el uso del sarcasmo derivado de la *voz en off* irónica contrapuesta con imágenes de archivo -muy patente en el exordio del filme, donde se muestra como dos adolescentes acudieron a jugar a los bolos mientras el presidente de los Estados Unidos bombardeaba otro país cuyo nombre nadie sabría pronunciar, induciéndonos a la carcajada-.⁹⁸ Hasta la presencia de la música, construyendo videoclips con imágenes de archivo a las que opone piezas oportunas que dotan a ese material de nuevos significados. Ejemplos claros de esto son la creación de una relación entre los bolos y el fascismo superponiendo imágenes del deporte con la canción *Take the skinheads Bowling* de Teenage Fanclub –Fig. 7-, o el caso de las secuencias que presentan imágenes publicitarias de anuncios de armas, imágenes televisivas de suicidios o asesinatos en directo, y también metraje de archivo, acompañadas por *Happiness is a Warm Gun* de los Beatles.⁹⁹

Estos mecanismos son quizás meros ejemplos que desvelan la certeza de que la



Fig. 7. Fotograma de archivo montado al ritmo de *Take the skinheads bowling*.

objetividad en el género documental es solo la punta de un iceberg, cuyos impulsos denotativos aguardan todavía bajo las aguas para ser descubiertos, revelando el gran secreto: gran parte del trabajo de un documentalista lo forma su corazón.¹⁰⁰

⁹⁸ FERRONE, F., *Michael Moore, op. cit.*, pp. 99-109.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ CHANAN, M., *The politics of...*, *op. cit.*, p. 23.

iii. Al filo del oportunismo. La mina del impacto social en la creación del discurso socio-político

Podemos afirmar que el oportunismo y Michael Moore constituyen un todo político. En el caso de *Bowling for Columbine* resulta evidente.

La película se estrenó en 2002, pero el cineasta todavía recuerda el momento de la masacre, aquel 20 de abril de 1999, aniversario del nacimiento de Adolf Hitler. Dos jóvenes entraron en el Instituto Columbine, y, armados con un arsenal, hirieron a 21 estudiantes y asesinaron a 12 más y a un profesor¹⁰¹, para suicidarse después, convirtiendo aquel lugar en el escenario de la mayor masacre escolar hasta entonces, seguida por muchas otras que sobrevendrían en los próximos años pese a los esfuerzos por controlar la violencia en las aulas –fig. 8–.

El hecho marcó un antes y un después en la sociedad estadounidense, y posiblemente en la historia del crimen. Numerosos reportajes, películas de ficción como *Elephant* (2003),¹⁰² y reflexiones públicas se realizaron al respecto.



Fig. 8. Imagen de archivo. Dylan Klebold y Eric Harris, asesinos de Columbine, el día de la masacre.

¹⁰¹ SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 161.

¹⁰² Comparación con *Bowling for Columbine* en anexo nº VI.

Moore encontró en este hecho una oportunidad para denunciar un tema que siempre le obsesionaba: la extralimitación y las consecuencias de la violencia en su país, y su relación con múltiples causas y no con una sola como muchos sectores sociales se obsesionaron en apuntar -fuera cual fuese-.¹⁰³ El cineasta armó toda una cruzada ideológica partiendo de este hecho, lo cual es oportunista, y, sin embargo, demuestra su respeto, haciendo algo que nadie había hecho hasta ese momento: preguntarse los porqués en lugar de demonizar a los asesinos. Desvelando numerosos culpables, casi tantos como la víctimas de la violencia.¹⁰⁴

Esto le valió a la película gran parte de su fama, y convirtió a Michael Moore en ganador de un Oscar en 2003¹⁰⁵ y verdadero sinónimo de una parcialidad que se acrecentaría más en su posterior trayectoria. También generó gran polémica, logrando ser el primer documental ganador de un premio en Cannes en más de 50 años.¹⁰⁶

¹⁰³ Desvela las hipótesis a partir de las entrevistas del filme. Anexo V.

¹⁰⁴ SHARRET, C. y LUHR, W., "Bowling for Columbine...", *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁵ SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 174-176.

CONCLUSIONES. EL FIN DEL DOCUMENTAL COMO CRÓNICA DE SU TIEMPO EN POS DE SU CONVERSIÓN EN AGENTE ACTIVO DE LA HISTORIA

Convendría cerrar este trabajo recordando la realidad activa de la no-ficción en nuestro tiempo: el paso del documental observacional –en auge hasta los sesenta, aunque todavía vivo–, al *documental performativo*, autobiográfico y a las nuevas formas híbridas, entre las cuales se situaría el estilo del Michael Moore.¹⁰⁷

Los cambios, como en cualquier época de la Historia del Arte, o en la propia Historia del Cine, son fruto de un devenir paulatino y no de una línea separadora que organice en carpetas el conocimiento. Los caminos del nuevo documental se perfilan día a día en un contexto que ha favorecido su conversión en agente activo de la Historia, cada vez más guerrillero, más personal, con una vocación más ideológica.¹⁰⁸ Y Michael Moore juega un papel clave en este renacer.

La mayoría de sus métodos tienen precedentes claros –lenguajes vanguardistas, Buñuel, o los documentales del New Deal–, y sus innovaciones son relativas. Sin embargo, sí se destaca por haber sabido aglutinar todos esos mecanismos que fueron apuntados por otros antes, aportando un punto de vista original, un fervor político renovado con carga didáctica, y su rol de antihéroe y documentalista postmoderno.¹⁰⁹

Destaca también su cualidad para denunciar los asuntos más escabrosos de la política estadounidense de los últimos años. En este caso el control que el gobierno ejerce sobre la población, manipulándola por medio del miedo, para favorecer el movimiento económico de determinadas industrias y en detrimento de las posibles consecuencias de este fenómeno social. Aunque quizás Moore se extralimitase aquí en su denuncia, restando a la cuestión cierta credibilidad.

No obstante, el mayor aporte de su producción es el haber ofrecido a la audiencia la capacidad de reconciliarse con el documental,¹¹⁰ convirtiéndolo en un género híbrido, anhelante de cambio y subjetividad, que destierra la visión tradicional de la no-ficción, para muchos obsoleta desde su nacimiento: aquella utopía llamada objetividad. Pero sin renunciar a la verdad, para él *un ideal normativo que sus películas persiguen*.¹¹¹

¹⁰⁷ BRUZZI, S., “The Performing Filmmaker...”, *op. cit.*, pp. 48-50.

¹⁰⁸ BARNAUW, E., *El documental, historia...*, *op. cit.*, pp. 308-312.

¹⁰⁹ FERRONE, F., *Michael Moore*, *op. cit.*, pp. 22 y 107-109.

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ KELLNER, D., “On Truth, Objectivity ...”, *op. cit.*, p. 65.

Y la función, una vez más, hizo la forma.

[El cine de Michael Moore]... *funciona como una inteligente provocación, ya que en estos tiempos repletos de imágenes para la sospecha, la provocación es el único camino capaz de generar contrainformación.*¹¹²

Ángel Quintana

Quizás sea esa la respuesta al último por qué.

¹¹² CAPARRÓS LERA, J. M., CRUSELLS, M. y MAMBLONA, R., *100 documentales para...*, op. cit., p. 141.

