

# ANEXOS

## ANEXO I. BIOGRAFÍA DE MICHAEL MOORE

---

[...] *Haced vuestro trabajo y contad la verdad.*<sup>1</sup>

Michael Moore –fig. 9–.



Fig. 9. Michael Moore.

Orgulloso e indignado ciudadano de la ciudad de Flint, creativo y exaltado escritor, muy interesado en las cuestiones político-sociales de su entorno cercano y un país en el que *sí, era un momento glorioso para ser americano.*<sup>2</sup> Conocido exseminarista, y algo parecido a periodista. Estuvo al cargo de la redacción de varios periódicos y ha desempeñado desde entonces proyectos sociales afines a sus causas de lucha, en última instancia, y ya hace algunos años, se consumó como realizador de documentales,<sup>3</sup> ayudando a dar la vuelta a la imagen de un género cinematográfico no siempre valorado por el público con el que hoy se vive una reconciliación.<sup>4</sup> Hoy, armado hasta los dientes de falta de sentido del ridículo e ideas en ocasiones sobresalientes,<sup>5</sup> capaz de atraer la atención del espectador y configurar un fenómeno transnacional, se convierte, finalmente, en un gran polemista<sup>6</sup> –y mejor orador–, y en una personalidad muy influyente para la política estadounidense.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 176.

<sup>2</sup> MOORE, M., (dir.), *Bowling for Columbine, op. cit.*

<sup>3</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, pp. 13-24.

<sup>4</sup> FERRONE, F., *Michael Moore, op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>6</sup> RONSON, J., “The egos have...”, *op. cit.* pp. 1-3.

<sup>7</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, pp. 172-73.

Fue precisamente durante el momento más próspero en la historia de la pequeña ciudad de Flint cuando Michael Moore llegó al mundo, un 23 de abril de 1954, en el seno de una familia católica norteamericana de ascendencia irlandesa. Convirtiéndose en el hermano mayor de Anne y Verónica, futuras abogada y maestra, que han colaborado en varias ocasiones con su trabajo.

Desde temprana edad su curiosidad y sus diferentes inclinaciones lo distinguieron. No tan interesado en cuestiones automovilísticas como era común en la cuna de la General Motors, Moore prefería encomendarse a otras actividades, como la pesca, el club de tiro de la ANR, los Boy Scouts... o acudir al cine cuantas veces le fuese posible movido por un temprano interés por la materia.

Estudió en un colegio católico, y de sus enseñanzas devienen sus principios más profundos, entre ellos su inclinación por las políticas sociales perseguidoras de cualquier tipo de igualdad. Todo regado por un incontrolable cinismo.

Ya desde sus primeros años su aburrimiento en la enseñanza lo condujo a crear. Escribió numerosas obras de teatro para su clase, de entre las cuales ninguna se representó, algo por lo que incluso llegó a promover un boicot a las actividades ordinarias del colegio que fue secundado por sus compañeros, casi una prefiguración de su posterior y polémica carrera.<sup>8</sup>

Con catorce años pasó doce meses en un seminario, que abandonó porque no le dejaban ver el béisbol. Tras este paréntesis se matriculó en el instituto de Davison en el décimo curso, era 1968 y las protestas políticas y conflictos derivados de la guerra de Vietnam, encabezados por la cultura hippie, hicieron profunda mella en él. Posiblemente en este momento despertase su interés por la política y la provocación. Con tan solo 15 años denunció a las empresas locales de Flint en una presentación sobre su deficiente respeto al medio ambiente, granjeándose numerosos enemigos locales ya que su discurso le valió la insignia de los Eagle Scouts. A los dieciocho se convirtió en la persona más joven en ostentar un cargo público electoral en Flint, solo porque quería expulsar al director de su centro de estudios. Luchó por los estudiantes y promovió el sindicato de profesores, rebelándose a su vez contra el que parecía ser el destino impuesto a todos los jóvenes de aquella pequeña ciudad: el trabajo en la General Motors, para él esclavizador y alienante.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 24-25 y 156.

No tardaría en iniciar el programa de radio Free Flint, en 1976. Poco antes asistió un año a la universidad de Michigan, abandonando tras un breve periodo de tiempo que convirtió al periodismo alternativo en su nueva meta existencial.<sup>9</sup> Un oficio



Fig. 10. *Seguiremos siendo libres*. Frase grabada por Moore y su equipo en la acera que asfaltaron para el nº 5005 de Lapeer Road.

que encontraría su materialización en el número 5005 de Lapeer Road, en la frontera de Davison y Burton-*figs. 10-11*-.<sup>10</sup>

Aquella pequeña casa se convertiría en la sede de un gran proyecto en el que se fueron para Moore los mejores años de su vida y parte del fervor de su juventud, que todavía se niega a abandonarle. Allí creó, junto a varios colaboradores locales, incluido su amigo Hampter hoy más conocido como Rivethead, la Davison Hotline, una línea telefónica de apoyo permanente para la asistencia juvenil, un refugio para quienes se fugaban de casa, o se encontraban en situaciones difíciles, a la par que la sede física o redacción de lo que empezó siendo el boletín *Free to Be* (1976),<sup>11</sup> que se convertiría en



Fig. 11. Nº 5005 de Lapeer Road, Michigan. Sede de *The Flint Voice/The Michigan Voice* durante 10 años.

<sup>9</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, pp. 31-34.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

un afamado periódico primero a nivel local, en Flint, y luego en el estado de Michigan: siendo inicialmente *The Flint Voice* (1977),<sup>12</sup> y finalmente *The Michigan Voice* (1983).<sup>13</sup> Publicación que gracias a él contaría con el apoyo financiero de diversas personalidades desde su creación en el año 1976, y hasta su disolución en 1986.<sup>14</sup>

Durante este tiempo el futuro cineasta encontró la realización personal y también a su compañera de vida, Kathleen Glyn,<sup>15</sup> desde entonces productora de sus filmes, estrecha colaboradora en cada uno de sus proyectos, y ya madre de una niña, Natalie, que se convirtió en su hija.

Moore abandonó *The Michigan Voice* en 1986 para marcharse a San Francisco aceptando una importante proposición para su carrera: la dirección de la afamada revista izquierdista norteamericana *Mother Jones*, a cuyo cargo tan solo estuvo un mes, para finalmente regresar a Flint, dejando un gran escándalo a sus espaldas y como ganador de un juicio que le proporcionó una importante suma de dinero con la que pronto emprendería el desarrollo de una idea que ya le rondaba la cabeza.

Durante todos estos años la ciudad acomodada en la que Moore había nacido se había convertido en una de las ciudades más pobres de los Estados Unidos, gracias al cierre de varias de las plantas de la General Motors, lo que había dejado a muchas familias locales en situación de desempleo. Ya entonces supo que debía hacer algo al respecto.<sup>16</sup>

Fue precisamente en este momento cuando tuvo la oportunidad de colaborar en un importante documental, *Blood in the Face* (1991), que versaba sobre la renovada actividad del Ku Klux Klan en el país. Filme que Moore reconoce como su única influencia cinematográfica, que despertó su interés por la realización práctica de cine, y por el género de la no-ficción -fig. 12-.<sup>17</sup>



Fig. 12. Colaboración de Moore como entrevistador en *Blood in the face*

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 38-42.

<sup>15</sup> De quien se divorció en 2013 [http://elpais.com/elpais/2014/07/24/gente/1406219403\\_337333.html](http://elpais.com/elpais/2014/07/24/gente/1406219403_337333.html) (visto el 26/08/15, 21:19).

<sup>16</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, pp. 43-65.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Después de esto, y ante la situación que Flint atravesó desde el anuncio del cierre de las plantas de la General Motors el 6 de noviembre de 1986,<sup>18</sup> la reacción de Moore no tardó. Se involucró de lleno en un nuevo proyecto que marcaría el inicio de su carrera cinematográfica. La filmación de *Roger and Me* (1989).<sup>19</sup> Película que no fue muy valorada en el momento, y que, pese a contar con un reducidísimo presupuesto, logró una difusión mediática ya importante, marcando un hito en la manera de hacer documentales, y fijando los métodos que harían famoso su cine: especialmente la renovada dimensión cómica del documental, con clara inspiración en la ficción de Chaplin.<sup>20</sup>

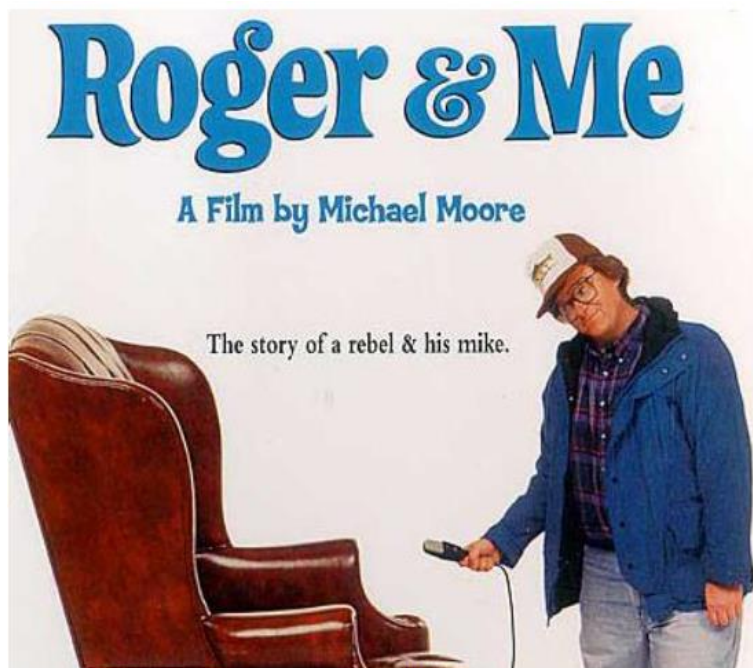


Fig. 13. Portada del Film *Roger and Me*.

El caso de *Roger and Me* –Fig. 13– fue criticado por su subjetividad, algo que, a veces todavía hoy, es visto por parte de algunas esferas del documental como algo inasumible para el género. Pese a todo, lo cierto es que ya desde este momento la crítica se polarizó entre admiradores y detractores, algo que se convertiría en la

tónica habitual asociada a cada uno de sus proyectos.

A este trabajo le seguiría la idea de rodar una película de ficción, *Operación Canadá* (1995),<sup>21</sup> que tendría que esperar unos años por falta de acuerdos y malas relaciones con la productora. Fue precisamente durante ese lapso de tiempo cuando Moore se embarcó en la que fue su siguiente aventura. La realización del programa *TV Nation* (1994),<sup>22</sup> del que estaba al mando, y que, por medio de la cínica sátira que le caracteriza, se dedicaba a ridiculizar los aspectos más detestables de la Norteamérica del

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>19</sup> <http://www.michaelmoore.com/tv> (visto el 25/ 08/2015, 12:01).

<sup>20</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, pp. 72-74.

<sup>21</sup> <http://www.michaelmoore.com/tv> (visto el 25/ 08/2015, 12:01).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

momento, con la firme esperanza de invitar a reflexionar al público estadounidense sobre lo que es o no permisible en una sociedad del s. XXI.<sup>23</sup>

También se filmó entonces *The Big One* (1997),<sup>24</sup> un documental para promocionar su libro de 1995, *¡Todos a la calle!*,<sup>25</sup> gracias al cual se embarcó en una gira por 47 ciudades en 50 días. Es posiblemente aquí cuando nace el verdadero Moore, tal y como hoy lo conocemos: como un personaje de la esfera pública. Gracias a todo este despliegue el libro se convirtió en súper ventas en las listas americanas y posteriormente a escala mundial.<sup>26</sup>

El cineasta no tardó en emitir un nuevo programa de TV en la línea de su anterior éxito televisivo *TV Nation*. Eran los tiempos de *The Awful Truth* (1999-2000).<sup>27</sup> Superando en audacia los salvajes capítulos de su primer programa televisivo, protagonizó junto a su equipo episodios que ridiculizaban asuntos como la homofobia, o al, por entonces todavía candidato a la presidencia, G. W. Bush, apoyando claramente la candidatura de Keyes –el entonces opositor demócrata- para las elecciones.<sup>28</sup>

Simultaneó esto con el rodaje de videoclips, para grupos específicos del momento como *Rage against the Machine*, o *System of a Down*, siempre ligados a la denuncia política y a la lucha de la contracultura.<sup>29</sup>

Sin embargo el verdadero salto en su carrera como documentalista estaba todavía por llegar, y se produjo en 2002.<sup>30</sup> Con un filme que había empezado a rodar el 29 de febrero del año 2000,<sup>31</sup> terriblemente impactado por lo ocurrido tan apenas un año atrás, cuando tuvo lugar la matanza del instituto Columbine.<sup>32</sup> Era el principio de *Bowling for Columbine*, que se hizo eco de algunos de los sucesos más injustificables e impactantes de la Norteamérica contemporánea. Desde la matanza aquel instituto, que quedó para siempre en el imaginario colectivo, hasta la caída de la seguridad estadounidense con los atentados del 11S.

---

<sup>23</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>24</sup> <http://www.michaelmoore.com/movies> (visto el 25/08/15, 12:07).

<sup>25</sup> <http://www.michaelmoore.com/tv> (visto el 25/08/15, 12:07).

<sup>26</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, pp. 133-135.

<sup>27</sup> <http://www.michaelmoore.com/tv> (visto el 25/08/15, 12:07).

<sup>28</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, pp. 135-149.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>30</sup> <http://www.michaelmoore.com/tv> (visto el 25/08/15, 12:07).

<sup>31</sup> SHULTZ, E., *op. cit.*, p. 133.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 159-163.



De nuevo suscitando críticas encontradas, esta vez la película obtuvo un reconocimiento sin precedentes, convirtiéndose en el documental más rentable de la Historia. El primero en 50 años en obtener un palmarés en el festival de Cannes, y contra todo pronóstico ganador del Oscar –Fig. 14– en la ceremonia de marzo de 2003,<sup>33</sup> sembrada de polémica por la reciente entrada de Estados Unidos en la guerra de Irak, y el iracundo discurso de Moore arremetiendo contra *un presidente ficticio, y una guerra ficticia*,<sup>34</sup> que ostentaría un papel clave en



Fig. 14. Michael Moore es galardonado con el Oscar al mejor documental el 23 de Marzo de 2003.

su próximo filme, *Farenheit 9/11* (2004),<sup>35</sup> que ratificaría la valía de Moore como realizador además de volver a sembrar una enorme polémica, atacando directamente a las conexiones entre la familia Bush y Osama Bin Laden, y sus respectivos roles en el advenimiento de un nuevo mundo tras los atentados del 11S.

Con posterioridad, y un estilo cada vez más depurado, contando con más presupuesto y contratos cada vez más importantes, Moore siguió trabajando en la no-ficción. Su película *Slaker Uprising* (2004) documentó su gira por todo el país en busca la atención de los votantes más jóvenes con vista a llamarlos a las urnas en un país con una tasa vergonzosa de abstención electoral.

Lo seguirían *Sicko* (2007), una valiente delación del sistema sanitario estadounidense, y *Capitalism, a Love Story* (2009) una revisión que, aprovechando el vigésimo aniversario de *Roger and Me*, recapitula sobre todos los temas tratados a lo largo de su producción, avanzando un paso más allá en la denuncia de cada uno de ellos.<sup>36</sup>

Actualmente se ha centrado en su carrera cinematográfica, y a partir de las redes sociales realiza una labor de concienciación desde su página oficial

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 173-177.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> <http://www.michaelmoore.com/movies> (visto el 23/08/2015, 20:12).

<sup>36</sup> *Ibidem*.



–www.michaelmoore.com–, en donde se puede encontrar información de cada uno de sus trabajos, a la vez que preguntas de sus seguidores, y toda clase de artículos y videos relacionados con la denuncia de situaciones en Estados Unidos, además de una lista de recomendaciones –fílmicas y de distinta índole– interesantes vinculantes a los temas que le obsesionan.

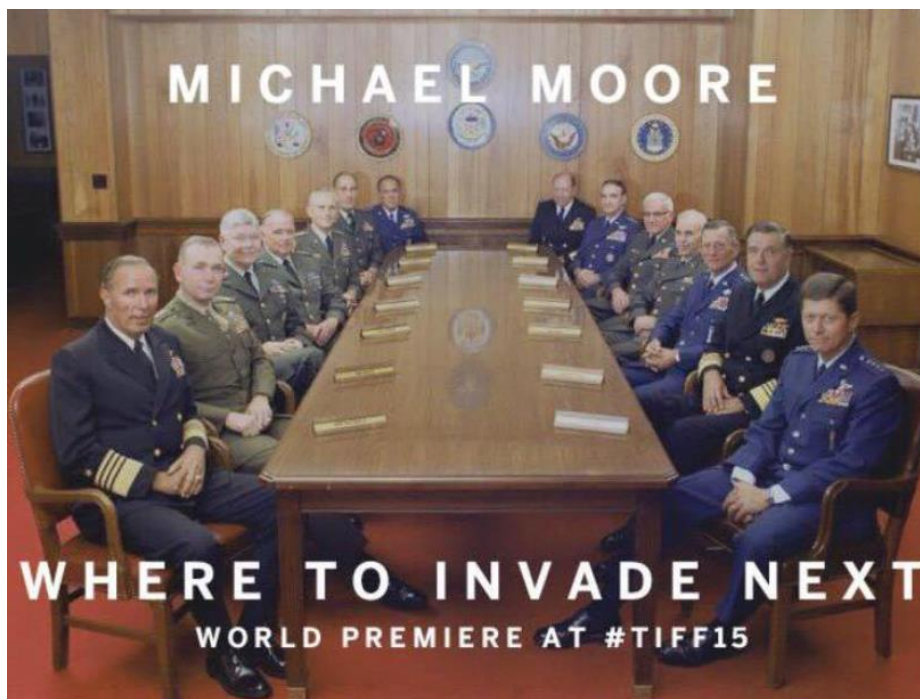


Fig. 15. Imagen promocional del nuevo film de Moore, *Where to Invade Next* (2015)

Además, recientemente –agosto de 2015-<sup>37</sup> el autor ha anunciado el lanzamiento de su próximo documental, que se estrenará de forma oficial en septiembre de este mismo año en los festivales de Toronto y Nueva York, y lleva por título *Where to invade Next*<sup>38</sup> –Fig. 15-. Una cinta rodada en secreto que versará, hasta donde sabemos, sobre cuestiones relativas al Pentágono. Y en estos momentos recibe generosa publicidad en las redes sociales.

Expectantes de esta nueva etapa tras 5 años de inactividad cinematográfica, la biografía de Moore seguirá su curso desde este punto. Lo que se torna ya certeza, desde hace más de una década, es que la polémica será su eterna compañera en la existencia.

---

<sup>37</sup> Perfil oficial de Michael Moore en Facebook: [https://www.facebook.com/mmflint?\\_rdr=p](https://www.facebook.com/mmflint?_rdr=p) (visto el 23/08/2015, 20:25).

<sup>38</sup> *Ibidem*.

## ANEXO II. NOTAS SOBRE LA FUNCIÓN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DOCUMENTAL DE POLÍTICA EN EL PANORAMA NORTEAMERICANO

---

Al igual que el documental siempre fue un cine fácilmente discernible, sus directores encarnan una ética distinta a la de cualquier realizador de ficción.<sup>39</sup> Normalmente en la no-ficción, y más cuando versa sobre temas político-sociales, existe un compromiso por parte del cineasta con el tema que decide tratar.<sup>40</sup> El trabajo de los documentalistas es emprender una investigación sobre un tema con una finalidad, y este afán explorador emparenta su trabajo directamente con la esfera del periodismo.<sup>41</sup>

De esta deuda derivan las peculiaridades del lenguaje tradicional del género,<sup>42</sup> la ordenación cronológica, la presentación de los hechos con la mayor objetividad posible, un montaje sobrio, con entrevistas, imágenes de archivo contextualizadas, voz en off que relata los hechos, y en general una primacía del análisis y la información sobre el entretenimiento<sup>43</sup> -aspectos que son utilizados cada vez más con otras finalidades-.<sup>44</sup>

Sin embargo, todos estos rasgos vienen supeditados a las pretensiones del tipo de documental que se pretenda realizar, y han evolucionado a lo largo de los años en incalculables propuestas.

Se suele afirmar que el desarrollo de la no-ficción viene indisolublemente unido a los momentos de crisis.<sup>45</sup> Y la política siempre ha encontrado en ella un arma muy poderosa. Desde los inicios de la antecedente centuria, realizadores de todo el mundo se consagraron primero a la causa de recoger el testimonio de las grandes guerras que dividieron al mundo, y después a la utilidad de realizar ejercicios de propaganda política con un cine partidista, encendido, exaltado, que moviese las conciencias de la población para posicionarse respecto de los conflictos.<sup>46</sup>

---

<sup>39</sup> MENDOZA, C., *El guión para...*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>42</sup> NICHOLS, B., *La representación de...*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>43</sup> BREU, R., *El documental como...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>44</sup> BRUZZI, S., *New Documentary*, *op. cit.*, pp. 43-45.

<sup>45</sup> RENOV, M., *Theorizing...*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>46</sup> BARNAUW, E., *El documental, historia...*, *op. cit.*, pp. 77-164.

Una ejemplificación clara de este fenómeno de auge en momentos de crisis la tenemos en la historia de la producción estadounidense, y además nos introduce de lleno en la tradición en donde este trabajo pretende indagar.

Tres momentos supeditaron la no-ficción estadounidense a la política a lo largo de la convulsa historia del s. XX, y estas películas combinaron las distintas retóricas/estéticas fundamentales de la práctica de este género según Michael Renov, la vocación de preservar, la de persuadir, la de analizar y la de expresar,<sup>47</sup> que han cambiado los distintos enfoques a lo largo de la trayectoria este cine.

El primer documental políticamente militante en EEUU vino intrínsecamente unido a la Gran Depresión, la época del New Deal y las duras políticas de Roosevelt. Hollywood protagonizó uno de los momentos de mayor evasión de su historia, y por el contrario esto condujo a la no-ficción a comprometerse como nunca antes al servicio de una causa, realizando filmes didácticos y apasionados, que hicieran comprender a la población más humilde algo más sobre el momento que les había tocado vivir, para conciliar y al mismo tiempo moverles a la lucha por sus derechos.<sup>48</sup>

El segundo gran ejemplo lo encontramos en la lucha que emprendieron en los años sesenta dos nuevas vertientes que rompieron con la tradicional modalidad de observación<sup>49</sup> para abrir camino hacia las vertientes performativas, el *Cinéma Vérité* y el *Direct Cinema*. Reaccionaron contra la desconfianza en el auge de la televisión y su soberanía, y al mismo tiempo contra la autoridad del gobierno y sus medidas sociales, inmersas en el contexto del mayo del 68. Formularon un cine completamente nuevo, en el que predomina la investigación, el ensayo, y se reflexiona sobre los mecanismos de la no-ficción en su transmisión de la realidad y la utopía de la objetividad.<sup>50</sup>

Y finalmente el momento actual, en el que desde los años ochenta lo que cada vez más se conoce como un nuevo grupo de documentalistas, en un ámbito más internacional,<sup>51</sup> protagoniza un renacer de este cine en materia política. Son filmes inscritos, de acuerdo con Renov, en la estética de la falsedad,<sup>52</sup> estimulados por la adopción de técnicas de la TV y a la vez su lucha contra el imperio y el monopolio de una programación cada vez menos respetuosa y fidedigna, que informa menos sobre lo que

---

<sup>47</sup> RENOV, M., *Theorizing...*, op. cit., p. 22.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> ORTEGA, M. L., *Espejos rotos. Aproximaciones...*, op. cit., pp. 34-37.

<sup>52</sup> RENOV, M., *Theorizing...*, op. cit., pp. 126-127.

es importante y se detiene más en aspectos inocuos que no muestran la realidad histórica de su tiempo.<sup>53</sup> Utilizan las cualidades formales del medio televisivo con fines diametralmente opuestos, otorgando un protagonismo explícito y deliberado al proceso de filmación, y a la incursión del cineasta como agente activo, como un anti-héroe que define la ironía como un mecanismo más efectivo que la objetividad en la lucha sociopolítica.<sup>54</sup> Lo cual nos conduce a una pregunta cuya respuesta parece estar cada vez más clara, y no agradar a las esferas más tradicionales del documental:<sup>55</sup> ¿Es posible la objetividad fílmica?, y en cualquier caso ¿Es actualmente el fin último del género?<sup>56</sup>

Lo queramos o no la no-ficción se enfrenta a los cambios más radicales que su esencia haya sufrido jamás, y la asimilación de la subjetividad –avanzada desde los inicios del s. XX por autores como Dziga Vertov (*Fig. 16*)- es posiblemente la mayor de estas transformaciones,<sup>57</sup> el aspecto que adoptan cada vez más de estas cintas, y a lo que responde su auge. Una situación que quizás nos resumirían bien aquellas palabras de Dai Vaughan que dicen: *Lo que hace un documental es la forma de mirarlo.*<sup>58</sup>



Fig. 16. Dziga Vertov. 1929.

---

<sup>53</sup> ORTEGA, M. L., *Espesjos rotos. Aproximaciones...*, op. cit., p. 29.

<sup>54</sup> RENOV, M., *Theorizing...*, op. cit., p. 127.

<sup>55</sup> NICHOLS, B., *La representación de...*, op. cit., pp. 42-45.

<sup>56</sup> CAZALÁ, J. Mª., "El Documental melodramático...", op. cit. pp. 304-313.

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> BRUZZI, S., *New Documentary*, op. cit., p. 43.

### ANEXO III. REFLEXIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN DEL DOCUMENTAL EN LA MENTE DEL ESPECTADOR: ¿REALIDAD O MANIPULACIÓN?

---

*Nos gusta la no ficción, y sin embargo vivimos en momentos ficticios.*<sup>59</sup>

Michael Moore

La obsesión por la búsqueda de la verdad en su representación objetiva como testimonio de la realidad ha sido quizás, desde un principio, el mecanismo definitorio del documental.<sup>60</sup> Un mecanismo que ha exhortado durante gran parte de su historia y que, sin embargo, hoy parece consolidarse como una gran utopía inasible e ineficaz, puesto que las demandas de la situación global exigen transformaciones que no todos parecen dispuestos a asumir.<sup>61</sup>

No obstante parece que en los últimos tiempos cada vez se acepta más la idea que da muerte a una concepción tradicional del género.<sup>62</sup> Y es que, para cada vez más autores, este cine se construyó sobre los cimientos de una hermosa mentira,<sup>63</sup> actualmente desmontada. Por ello cada vez son más los historiadores y los realizadores que comparten la idea de que la verdad universal no existe, y por consiguiente su plasmación es imposible e irrelevante.<sup>64</sup>

La técnica lo evidencia. En el mero hecho de escoger un encuadre, una angulación o un discurso que acompañe a una imagen, estamos eligiendo representar una parte de la realidad y excluyendo innumerables variables de posibilidades que darían otro enfoque a la historia.<sup>65</sup> Y es que el cine documental es cada vez más visto como otra forma de contar historias.<sup>66</sup>

---

<sup>59</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 175.

<sup>60</sup> CHANAN, M., *The politics of..., op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> CAZALÁ, J. M<sup>a</sup>., “El Documental melodramático...”, *op. cit.*, pp. 304-313.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> ARIJON, D., *Gramática del Lenguaje Audiovisual*, Guipúzcoa, Butterworth-Heinemann (Oxford) Ltd., 1976, p. 15.

<sup>66</sup> *Ibidem.*

Paradójicamente la idea de la objetividad todavía se le asocia, constituyendo todo un mito en el imaginario colectivo de la población sobre el cine de no-ficción. Un cine supuestamente encomendado a la didáctica, a la información, y a la evidencia irrefutable de la “verdad”. Incluso parte de la crítica sigue atacando la falta de objetividad de cineastas como el propio Moore,<sup>67</sup> y otros muchos realizadores enmarcados en la nueva era de la no-ficción, que, aún con estilos diversos, coinciden en la impresión de que ensalzar la objetividad y la autenticidad, es construir la Historia sobre una mentira y perseguir un idílico error que ya no representa su realidad cinematográfica. La falsa creencia de que si un documental expone un hecho, ha sucedido de verdad.<sup>68</sup>

La postmodernidad afectó a todas las artes a finales del s. XX y en el caso del cine uno de los efectos más claramente visibles es la llegada de la hibridación y el desmontaje de la teoría de los géneros cinematográficos.<sup>69</sup> Es en este contexto en que los historiadores se enfrentaron a la muerte del arte, en donde hoy nos afecta esta pregunta, la necesidad de saber si el más institucional y dogmático de estos géneros ha perecido ante la situación que vivimos.<sup>70</sup>

La respuesta es evidente, hoy más que nunca antes. El documental no ha muerto. En ninguna de sus formas. Por el contrario es más rico, y está más vivo que nunca.<sup>71</sup>



Fig. 17. Joris Ivens. 1957.

Quizás el fallo radice en tratar de atribuirle la intrínseca y falsa necesidad de una objetividad radical como meta clásica, e ignorar los avances de autores como

---

<sup>67</sup> QUINTANA, A., “Algunas consideraciones sobre...”, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>68</sup> NICHOLS, B., “The Question of Evidence...”, *op. cit.*, pp. 40-46.

<sup>69</sup> QUINTANA, A., “Algunas consideraciones sobre...”, *op. cit.*, p. 41.

<sup>70</sup> CAZALÁ, J. M<sup>a</sup>., “El Documental melodramático...”, *op. cit.*, pp. 304-313.

<sup>71</sup> *Ibidem.*



Grierson, Vigó o Ivens –*Fig. 17-*, que ya en su momento introdujeron nuevas propuestas que podían haber transformado el género con anterioridad.<sup>72</sup> Hoy se culpa a los Nuevos Documentalistas<sup>73</sup> de violar los códigos de la no-ficción, cuando cada vez para más autores deben ver reconocido su mérito. Han hecho evolucionar a este cine, para que siga siendo capaz de cumplir su función primordial, que, a día de hoy, para muchos no es meramente enseñar, sino hacer a los espectadores reflexionar sobre aspectos de la realidad, sobre los cambios, sobre las características de una estética que es ahora mucho más enriquecedora, y capaz de interesar a un público mucho mayor. Dando su impronta personal a los filmes sin miedo a toparse con las diatribas de un férreo código construido sobre pretensiones utópicas. Tal como afirma José María Catalá, no estamos pidiendo al documental que desempeñe hoy ninguna función que no le fuera propia desde sus inicios.<sup>74</sup>

Es precisamente en este contexto en donde se enmarca el interés por el estudio de la producción de Michael Moore y muchos otros cineastas de su generación, y por ello analizar este momento cinematográfico se convierte, cada día más, en una necesidad para comprender esta nueva situación que hoy nos ocupa.

---

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Broomfield, Theroux, Ronson, o el propio Moore, según RONSON, J., “The egos have...”, *op. cit.*, pp. 1-3.

<sup>74</sup> CAZALÁ, J. M<sup>a</sup>., “El Documental melodramático...”, *Op. cit.*, p. 313.

## ANEXO IV. UNA SECRETA INFLUENCIA DE DONDE NACE LA IRONÍA. EL LENGUAJE DEL VIDEOCLIP EN *BOWLING FOR COLUMBINE*

---

“¿Cómo describiría a Charles Chaplin?” –Preguntó Moore a uno de sus entrevistadores en 1989- “Como un gran cómico, ¿No? Vale. Pero no. Todas sus películas son trágicas. Es víctima del estado, encarcelado en prisión, despedido de su trabajo, pierde a su chica, desaparece por el horizonte desposeído de todo. Sin embargo no es así como lo recordamos. Recordamos la comedia. Utilizaba el humor como un arma”.<sup>75</sup>



Fig. 18. Personaje de Charlot, interpretado por Charles Chaplin. género, y es que Michael Moore, reinterpretando a Charles Chaplin –Fig. 18-, concibe el humor como la mayor de las armas.

Algo que Bernstein nos ratifica afirmando: [Moore] *emplea la parodia porque las parodias suelen llamar más la atención sobre los problemas sociales que el periodismo corriente.*<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 72.

<sup>76</sup> FERRONE, F., *Michael Moore, op. cit.*, p. 107.

<sup>77</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 74.

Con todo esto, vemos como sus documentales se valen de la comedia por medio de diversas técnicas, muchas de las cuales son de origen casual –fruto de la inexperiencia, en *Roger and Me*, el realizador se introduce en los planos al entrevistar a sus fuentes, y esto genera situaciones extrañas que mueven a la risa -.<sup>78</sup>

Sin embargo, y esto es algo que se hará más patente conforme su trayectoria cinematográfica avance, habrá una figura retórica que cobre protagonismo en la construcción de su comicidad: la ironía. Incluso llegando a adquirir tintes salvajes de afilada parodia.

En esta construcción juega un papel clave el montaje.<sup>79</sup> Y es precisamente en *Bowling for Columbine* en donde empezamos a ver esta misma parodia, ya mejor construida, que en algunos momentos, pese a incitar a la carcajada, llega a desvelar contrastes tan fuertes que nos encogen el corazón, siguiendo claramente la estela del cine de Chaplin.

Montaje y sarcasmo avanzan de esta forma entrelazados en su cinematografía. Yéndose en este proceso gran parte del presupuesto invertido en la película. Los editores fueron becarios que se involucraron en el proyecto para adquirir práctica, y Moore los obligó a ver previamente *La Batalla de Argel* (1965), de Gillo Pontecorvo.<sup>80</sup> Que ilustra especialmente bien la delgada línea que separa ficción de realidad, lo que luego se tornará una máxima en su lucha fílmica.

Sin embargo este filme acusa una peculiaridad que en su mayoría el resto de sus películas no tendrán más, o no con tanto ahínco, y deviene de lo reciente de su trabajo como director de videoclips.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 72-74.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> FERRONE, F., *Michael Moore, op. cit.*, p. 92.

Parte de la ironía y del montaje en sí de *Bowling for Columbine* se basa en el lenguaje del videoclip. El ejemplo previo más ilustrativo es quizás el video de *Sleep Now in the Fire* realizado para la banda *Rage Against the Machine* en la década de los noventa –Fig. 19 y 20-. En él advertimos peculiaridades del lenguaje audiovisual que luego se emplearán en el montaje de su película.<sup>82</sup>

Destacaría entre estas particularidades la capacidad de generar sarcasmo a partir de la contraposición de imágenes reales – actualmente casi de



Fig. 19. Fotograma del videoclip de *Sleep now in the fire*.

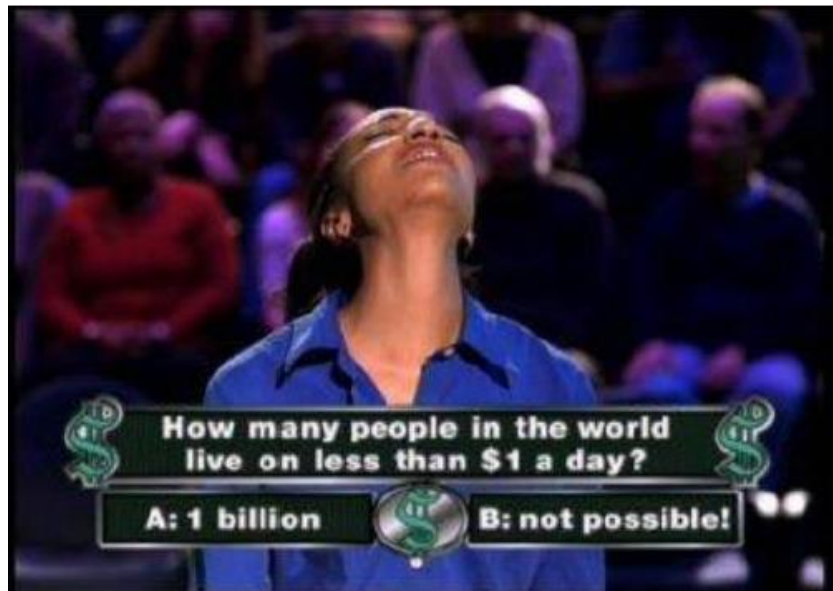


Fig. 20. Fotograma del videoclip de *Sleep now in the fire*.

archivo, que muestran a la banda realizando un concierto ilegal en Wall Street y la reacción del público que pasa por el lugar y se encuentra blindado por un despliegue policial el centro financiero Nueva York para protegerlo de unos músicos, a los que tratan casi como a terroristas y quienes finalmente son expulsados del lugar, al igual que Michael Moore, quien también figura en el videoclip y al que se llevaron detenido- con una parodia ficcionada de un programa de entretenimiento en el que lanzan preguntas a los concursantes acerca de la situación social estadounidense, la pobreza, y temas incómodos para la política. Preguntas cuyas respuestas resultan obvias y que sin embargo esos concursantes ficticios son incapaces de acertar, todavía con la venda en los ojos, que

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 107.

todavía no reparan en los problemas que su propio país atraviesa y la prensa silencia con cada vez más frecuencia.

Es en primer lugar esta contraposición entre realidad y ficción lo que vemos en *Bowling for Columbine*. En donde se recurre a lo que parece un narrador –la voz de Michael Moore- contando una historia ficticia, que encuentra su contraposición en los rótulos e imágenes de archivo terriblemente impactantes que unas veces vienen explicadas –con frecuencia sarcásticamente como en el caso de la introducción en donde, mediante el comentario de imágenes de los bombardeos de Kosovo y otras escenas violentas, ridiculiza el espíritu americano- y otras veces se desvelan montadas al abrigo de la música, cuidadosamente escogida, para generar un ritmo, y una correlación música/imagen, como si verdaderamente el cineasta definiese videoclips al estilo de su trabajo anteriormente detallado. Incluso conecta las letras de las canciones para terminar de construir la información con la imagen y hacer posible que se extraigan en un golpe de vista ideas muy claras. Una contradicción, de la que nace la ironía, de la que nace una ratificación.<sup>83</sup>

Apuntado todo esto, y siguiendo el análisis detallado de Federico Ferrone en su monografía sobre Michael Moore, vamos a proceder a intentar ejemplificar la información detallada hasta el momento con algunos ejemplos de escenas montadas al estilo del videoclip en la película, que, además, emplean claramente la técnica del *found footage*.<sup>84</sup>

Centraremos nuestra atención en los fragmentos más mencionados en el cuerpo del trabajo, como fueron la introducción, o la secuencia acompañada de *Happiness is a Warm Gun*. Y añadiremos la siguiente, montada al ritmo de la versión inicial de *What a Wonderful World* –que luego será recuperada en los créditos pero en lugar de esta versión figurará la de *The Ramones*-.

En lo referente a la introducción, que supone un auténtico gancho para atrapar al espectador y sumergirlo en el tema del filme, convirtiéndolo en parte en protagonista, nos encontramos con que inicialmente suena una marcha militar, y aparecen imágenes de gente corriente a la que Moore alude con total naturalidad en su discurso (*fig. 21*) –*Era la mañana del 20 de abril de 1999, una mañana cualquiera en Estados Unidos. El granjero atendía sus tareas, el lechero hacía su reparto, el presidente bombardeaba otro país de nombre impronunciable (...)*-. Las imágenes se suceden unas a otras, hasta llegar

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

al momento en que alude a dos chicos jugando a los bolos, y todo el mundo sabe ante quienes nos encontramos -(...) y *en una pequeña ciudad de Colorado, dos chicos fueron a jugar a los bolos a las seis de la mañana. Sí, era un día típico en los Estados Unidos de América*-. En este breve fragmento se ha empleado la narración sarcástica *en off*, y su superposición con la marcha militar de fondo dando ritmo al montaje de las imágenes. Contraponen la solemnidad de la música con lo paródico del discurso y la ridiculización en sí de esa “normalidad” estadounidense.

Poco después, tras las escenas de Moore en el banco, llegan los títulos de la película, montados al ritmo de *Take the Skinheads Bowling*, del grupo escocés *Teenage Fanclub*, cuya letra relaciona los bolos con la extrema derecha.<sup>85</sup> Esto constituye una declaración de intenciones, y además invita a reflexionar sobre algo en lo que luego la película hace hincapié. Si somos capaces de culpar a cuestiones tan banales como los videojuegos, las películas violentas, o Marilyn Manson de la masacre de Columbine... ¿Por qué no culpar también a los bolos? Una propuesta perfectamente irracional que termina por desmontar la relevancia de cualquiera de esas posturas posteriormente expuestas en el documental, contrapuestas en el montaje con el mensaje de sus detractores.

Veremos también un procedimiento parecido cuando suene *Happiness is a Warm Gun*, de John Lennon. Canción que Yoko Ono cedió gratuitamente para la película, puesto que Lennon había muerto a causa de las armas de fuego.<sup>86</sup> Después de varias entrevistas, entra en juego esta secuencia, nuevamente concebida desde el montaje en relación al videoclip. Se suceden imágenes de archivo y de publicidad, en las que vemos a distintas personas disparando en situaciones ociosas, especialmente imágenes de niños armados, y las escenas se van volviendo más violentas hasta que la secuencia termina con una serie de muertes por arma de fuego que fueron emitidas en directo y realmente hieren la sensibilidad.<sup>87</sup> La canción subraya la conmoción que genera la violencia. Con una letra que pone en evidencia la locura de la pasión por las armas, siendo completada por las consecuencias que Moore presenta a través del *found footage* en las imágenes que acompañan este fragmento, con un ritmo especialmente cuidado, y claramente construido desde la música.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>86</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 168.

<sup>87</sup> FERRONE, F., *Michael Moore, op. cit.*, p. 108.



Idéntico es el último caso que analizaremos a este respecto. Las imágenes sucedidas como acompañamiento de *A Wonderful World*. Un más que emotivo montaje devenido del lenguaje del videoclip que Michael Moore conoce bien, explotado en este caso para apelar a los sentimientos más humanos del espectador. Una secuencia que llega justo después de la entrevista a uno de los directivos de la fábrica de misiles de Littleton, quien ofrece las siguientes declaraciones inmediatamente antes de las escenas a las que aludimos:

*“Las sociedades, los países, y los gobiernos, hacen cosas que molestan a los demás, pero tenemos que aprender a vivir con esas molestias, o esa ira, o esa frustración de una forma adecuada. No podemos enfadarnos con alguien y, por una mera discusión, lanzar una bomba y matarle.”* (Bowling for Columbine, 2002)

Inmediatamente después Moore demostró que sí que podían, y que, además, ya lo había hecho. El filme nos bombardea en este momento con toda una serie de imágenes de archivo alusivas a los distintos conflictos que Estados Unidos provocó a lo largo de su Historia, y otros tantos en los que tomó parte, dejando constancia de sus consecuencias por medio de rótulos –Figs. 21, 22, 23–.



Fig. 21. Imagen montada al ritmo de *What a Wonderful World*

Contrapone así la belleza de las palabras de este himno pacifista con el horror de las imágenes que se desvelan pruebas de la barbarie que Estados Unidos, como tantos otros países, ha desatado y permitido a lo largo de su trayectoria militar.<sup>88</sup>

Cuando sea el momento de cerrar las andanzas de *Bowling for Columbine*, Moore recurrirá una vez más a esta canción, esta vez en su versión roquera, casi como para recordarnos la evidencia. El mundo ha seguido evolucionando, nuestros actos no.



Fig. 22. Imagen montada al ritmo de *What a Wonderful World*



Fig. 23. Imagen montada al ritmo de *What a Wonderful World*

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 108.

## ANEXO V. BREVE ANÁLISIS DEL PAPEL DE LA ENTREVISTA EN *BOWLING FOR COLUMBINE*

---

La entrevista ha sido una de las bases del cine documental a lo largo de su historia, una de sus señas de identidad, algo que lo emparenta con el periodismo,<sup>89</sup> y esto queda claro en el cine de Moore.

Las entrevistas que vamos a analizar, como las que el cineasta acostumbra a emplear, no son encuentros al uso entre la no-ficción. Sino que se presentan en situaciones corrientes, en la calle, en un jardín, incluso caminando, pero casi siempre haciendo algo. No responden a un guión claro,<sup>90</sup> y en ellas puede pasar cualquier cosa, al más puro estilo de los reportajes de investigación. Algunas responden al método de Moore que algunos han bautizado como *Dispara y corre*,<sup>91</sup> consistente en lanzar una pregunta desconcertante, que va contra el curso que tomaba la conversación, y esperar la respuesta espontánea del entrevistado, para después usar el material en el montaje como le convenga. Además de que en todas las entrevistas sale el propio Michael Moore formulando sus preguntas, algo que ensayó sin querer en *Roger and Me*, y que convirtió después en algo que todavía le identifica, pues considera que da mayor confianza al entrevistado, quien se deja así llevar por la cámara.<sup>92</sup>

En *Bowling for Columbine* se suceden numerosos encuentros, montados entre diversos materiales de archivo, animaciones –como es el caso de la introducción de la serie *South Park*, o la *Breve Historia de América* en



Fig. 24. Imagen montada en oposición a escenas en que Heston dispara en uno de sus filmes.

clave satírica-, partes de ficción que podrían ser perfectamente reales –la escena de Moore en el banco donde compra un arma, o el fragmento de la peluquería-, llegando con la ficción incluso a construir alguna parodia protagonizada por el realizador –contraponer

---

<sup>89</sup> MENDOZA, C., *El guión para...*, op. cit., p. 71.

<sup>90</sup> SIMEREY, J.L., (dir.), *À propos de...*, op. cit.

<sup>91</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un...*, op. cit., p. 31.

<sup>92</sup> SIMEREY, J.L., (dir.), *À propos de...*, op. cit.

una imagen de él disparando (Fig. 24) con metraje de una película de Heston, como si, plano contra-plano, uno disparase al otro-. Y cuya información se estructura de manera calculada, para conferirle auténtico significado a partir del montaje.

En este anexo procederemos a analizar las ideas que aporta cada una de las entrevistas y sus aspectos más notables, con la finalidad de desentrañar la forma en que el filme desvela poco a poco sus objetivos, y dejando entrever las que serán sus conclusiones, o quizás no conclusiones puesto que su final queda abierto aunque con una entrevista de cierre, como suele ser habitual en sus documentales, para evitar la continuidad diegética y crear la expectativa de que él, representante del pueblo, puede vencer a los poderosos en su propio terreno –algo que ya hizo en *Roger and Me*-.<sup>93</sup> Analizaremos por ello cada una de las entrevistas siguiendo su orden de aparición en el montaje.

#### 1. **La Milicia de Michigan** –Fig. 25-.



Fig. 25. Milicia de Michigan.

Encuentro con varios miembros de este colectivo. Un grupo militarista al que pertenecen ciudadanos corrientes, que, temiendo por la

seguridad de sus familias, se organizan para protegerse unos a otros exaltando la necesidad de tenencia de armas. Con esta entrevista Moore pone en evidencia la situación. Nos introduce de lleno en la problemática de las armas en Estados Unidos, y en el pensamiento de un porcentaje importante de la población, que estima necesaria la tenencia de armas, y no dudaría en usarlas, porque ya ha sido víctima de injusticias ante las que el gobierno no hizo nada –aunque aquí se emplea la entrevista para dejar en evidencia el miedo de la sociedad y su obsesión por las armas, en lugar de comprender a personas que se han visto impotentes en algún momento ante la certeza de que la justicia no es para todos-.<sup>94</sup>Sirve para plantear la situación, el verdadero propósito del

<sup>93</sup> CRUZ, J. J., *Michael Moore un...*, op. cit., p. 58.

<sup>94</sup> RONSON, J., “The egos have...”, op. cit., pp. 1-3.

documental, en el que los sucesos de *Columbine*, tan solo suponen un apoyo más al análisis desempeñado a lo largo del filme.

## 2. James Nichols –Fig. 26–.



Fig. 26. James Nichols.

Hermano de Terry Nichols, quien junto con Timothy McVeigh perpetró el atentado de Ocklahoma City en el que murieron 167 personas, y que dejó más de 680 heridos

además de daños materiales por valor de 652 millones de dólares. Una explosión que hizo estallar un camión alquilado repleto de explosivos de fabricación casera, en su mayoría producidos en la granja de los hermanos Nichols frente a un edificio público. Su entrevista, y ya se percibe desde el punto de vista del espectador, resultó especialmente incómoda. Duró 5 horas, y poco desvela de la cordura de este granjero,<sup>95</sup> quien defiende la libre tenencia de armas, y luego se desdice cuando se habla de armas nucleares, afirmando que quizás debería haber algún tipo de restricciones. No tiene una postura clara, pero se jacta de la tenencia y capacidad de fabricación de armas que ostenta, y Moore lo ridiculiza sobremanera, aunque se palpa su tensión a la hora de entrevistarlo. Representaría lo irracional de la sociedad norteamericana en relación a la postura armamentística y la violencia. Y le sirve el cineasta para plantear la falta de cordura en referencia a la situación. Además de la necesidad de seguir indagando en su investigación.

---

<sup>95</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, op. cit.*, p. 170.



### 3. Los jóvenes Bran y TJ de Oscoda –Fig. 27-.



Fig. 27. Uno de los jóvenes entrevistados en Oscoda.

Se trata de una de las entrevistas más polémicas del documental puesto que se empleó la cámara oculta para obtenerla, de hecho tiene lugar en una sala de recreativos, con absoluta naturalidad sin que ninguno de

los sujetos sospeche nada, algo de lo que Moore no se vanagloria.<sup>96</sup> Uno de los jóvenes fue compañero de clase de los asesinos de Columbine. A ambos se les pregunta por la situación en los institutos después de la masacre. Comentan el endurecimiento de las medidas –algo que más adelante Moore ilustra con noticias e imágenes de archivo, relatando situaciones tan absurdas como que a un niño lo expulsaron de una escuela por apuntar a sus compañeros con una pistola de papel-, y hablan de la elaboración de listas negras con alumnos especialmente peligrosos. Uno de ellos fue el segundo en una de esas listas, por tener un libro llamado *El Libro de Cocina del Anarquista*, que da las claves para la preparación casera de bombas y explosivos de toca clase, que asegura haber preparado, aunque en pequeñas cantidades –*lo último fue un bidón de veinte litros de napalm*-. Y su inclusión en aquella lista negra es lo que parece ser el máximo orgullo de su existencia –*Quería ser el número uno en algo, aunque fuera en esa lista de amenaza de bomba, asegura el muchacho*-. Con esta entrevista Moore ratifica la inconsciencia de la sociedad en lo referente a las armas, y ese tinte irracional en su utilización. Apuntando esta vez hacia la juventud, y una cuestión que abordará más adelante en otra entrevista como una de las posibles causas que se han barajado para explicar el clima de violencia que vive el país: un fallo en la base del sistema educacional. Y es algo que se relaciona en gran parte con el sueño americano, uno de los grandes mitos que Moore busca derribar a lo largo de toda su carrera.<sup>97</sup> Esto tiene que ver con el *querer ser el mejor en algo*, y por lo tanto, con la exaltación de unas prioridades equívocas en la educación de los jóvenes, que terminan enloqueciendo cuando fracasan en el intento de ser los mejores, en lugar de

<sup>96</sup> SIMEREY, J. L., (dir.), *À propos de...*, op. cit.

<sup>97</sup> STUCLAR, G., “Class, Gender, Race...”, op. cit., p. 62.



advertir la verdadera necesidad personal del aprendizaje.<sup>98</sup> Un argumento que luego completará la entrevista a Mark Stone. Las imágenes de los jóvenes de Oscoda se montaron a la par que la entrevista de Nichols, para terminar de ilustrar lo irracional de la situación, y la necesidad de continuar preguntándose: por qué.

#### 4. Vecinos de Littleton y el encargado de la planta de misiles local –Fig. 28–



Fig. 28. Director de la fábrica de misiles de Littleton.

Una breve entrevista que nos pone en antecedentes para enfrentarnos después a las impactantes imágenes de

archivo relativas a la masacre. La función de estas dos entrevistas es similar y por ello conviene analizarlas en el mismo punto. Son entrevistas de transición, nos preparan para la situación que se abordará después, y que fue el desencadenante de la investigación de Moore –además del verdadero punto de partida para el nudo de este documental-. Un suceso tan fuerte que requiere la búsqueda de una o de todas las causas que sean necesarias, y que, quizás no son más que una amalgama de situaciones que vuelven peculiar a un país conduciéndolo hacia su situación actual. Estos dos encuentros muestran la cara oculta de un pueblo que, tiempo después del suceso, está más concienciado que nunca de evitar que algo así pueda volver a ocurrir. Siguen preguntándose las causas. Y son la excusa que Moore encuentra para enfrascarse en la búsqueda de respuestas, como si verdaderamente fuese uno más en todo el asunto.

<sup>98</sup> SIMON, J., *Governing through crime...*, op. cit., pp. 207-231.

5. **Mark Stone, creador de *South Park*** –Fig. 29–.



Fig. 29. Mark Stone, creador de *South Park*.

Realizador audiovisual de productos como esta famosa serie juvenil que, pese a ser del género de animación, nada tiene que aportar a un público infantil, dado que los dibujos son lo único que

suaviza su crítica político-social, su cinismo, y su violencia. Stone admite, en la entrevista que concede a Moore en una terraza, que tras haber sido alumno de Columbine y tenido que soportar lo que tantos otros estudiantes siguen aguantando, el crear fue lo único que le salvó de su rabia. Aquí es donde se cuestiona el sistema educacional, apuntándolo como una de las posibles causas de la masacre. Un sistema opresor y puramente punitivo, que fomenta la presión de los estudiantes enseñándoles desde niños que si son perdedores en ese momento, siempre lo serán. Y castiga la diferencia ante la homogeneidad, sometiendo el pensamiento creativo a una enseñanza normativa férrea que ridiculiza en lugar de enseñar, y castiga la iniciativa ante la obediencia ciega. Ensalzando lo común y condenando lo diferente. Trasmitiendo a los alumnos que así ha de ser, fomentando la violencia entre compañeros en lugar del respeto y la tolerancia.<sup>99</sup> Comenta que a Erik y Dylan los llamaban *maricas*, que sufrieron la presión de ser *perdedores* en aquel momento, y enloquecieron por no encontrar la salida adecuada a la situación, porque para Stone los perdedores del instituto siempre terminan siendo alguien, y finalmente matizará con rabia, “*Si alguien les hubiera dicho que esto no es así, (que no serían perdedores el resto de sus vidas) tal vez no lo habrían hecho*”. Algo que posteriormente, y a su manera, ratificará en su entrevista Marilyn Manson.

---

<sup>99</sup> CRUZ, J. J., *Michael Moore un..., op. cit.*, pp. 198- 200.

## 6. Marilyn Manson –Fig. 30–.



Fig. 30. Marilyn Manson.

Cantante y líder de una polémica banda de rock. Fue en su momento señalado por numerosos grupos de la derecha, y un amplio sector de la población, como

exclusivo culpable de la masacre porque los asesinos escuchaban su música. Paradójicamente en esta entrevista se desvela como la personalidad más coherente del documental,<sup>100</sup> ratificando la causa educacional como algo que él advierte relevante. Moore le da la oportunidad de defenderse de las acusaciones que todavía entonces le apuntaban, y Manson aprovecha su oportunidad dando una lección de reflexión a una sociedad aparentemente enloquecida que necesita encontrar un culpable en lugar de plantearse un análisis serio de las causas. Manson no culpa a la música o los videojuegos violentos, porque advierte que enfocados de la manera correcta, pueden ser una vía de canalizar la rabia, el mismo sentimiento que él volcó en su música para liberarse de la opresión que sufrió en su juventud. Al final de la entrevista Moore formula una pregunta que se desvela tan necesaria como oportuna: *Si pudieras hablar con esos chicos, ¿Qué les dirías?* -Pregunta que lleva por respuesta una de las claves de la película- *No les diría absolutamente nada* – admite el cantante con convicción- *Escucharía lo que ellos tenían que decir. Eso es lo que nadie hizo.* Después de su entrevista, preludiada, como no podía ser de otra manera, con fragmentos de los violentos e inquietantes videoclips del cantante montados, como es común en los videoclips, sin demasiada continuidad espacial para crear un impacto adicional en la psicología del espectador –algo que en ocasiones advertimos también en el montaje de este documental-<sup>101</sup> al ritmo de su tema *Fight Song* (2000), parece tan ilógico culpar a Marilyn Manson de la masacre, como lo sería culpar a los bolos.

---

<sup>100</sup>*Ibidem*, pp. 133-134.

<sup>101</sup>PÉREZ RUFÍ, J. P., “Recursos formales en el videoclip actual: la opción *mainstream*”, en *Razón y palabra*, 75, 2011. Extraído de [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx). (visto el 25/8/2015, 20:34).

## 7. Entrevistas a personas a quienes la masacre afectó de forma personal –

Fig. 31-



Fig. 31. Michael Moore entrevistando a Tom Mauser.

Como fue el caso de dos compañeras de clase de los asesinos, o el caso del padre de una de las víctimas, Tom Mauser. Este hombre, que después de lo sucedido parece haber emprendido toda una investigación de las causas de la violencia en Norteamérica –para honrar a su hijo, quien estaba muy interesado en esa cuestión-,<sup>102</sup> ayudará a Moore durante el resto de su documental a esclarecer algunos de los motivos. Desestimando por el camino otros tantos por el método de la comparación –que ha sido muy criticado-, excluyendo así como causa única la pobreza, la tenencia de armas, una historia violenta del país, o los juegos y la música violenta, lo que ya se había dejado atrás después de la entrevista a Manson. Y dando finalmente con una razón que a Moore le interesa mucho más y que, verdaderamente, puede encajar en el contexto: el miedo de la población, promovido desde los medios de masas para fomentar el consumo y enriquecimiento de las empresas, u obedecer a intereses políticos del poder que se ven favorecidos manteniendo bajo control a la sociedad a través su alarma, y en concreto, su miedo a lo diferente, incurriendo en el problema de la segregación.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Según recoge la información de esta página: <http://institutocolumbine.blogspot.com.es/2014/06/daniel-conner-mauser.html> (visto el 26/08/15, 18:30).

<sup>103</sup> DÍAZ, L., *Michael Moore, op. cit.*, p. 40.

8. **Dick Herlan** –Fig. 32–.



Fig. 32. Dick Herlan.

Productor de la serie *Policías*, que, de acuerdo con los argumentos de Moore, favorece la cultura del miedo atemorizando a los ciudadanos al conferir exagerada importancia a casos

no tan frecuentes como los hace parecer, y en los que, además, según recrimina el cineasta, se fomenta el racismo porque los culpables siempre son ciudadanos afroamericanos. El cineasta le propone denunciar los robos de políticos y grandes fortunas en lugar de demonizar a ciudadanos de a pie cometiendo delitos menores que no perjudican tan gravemente a tanta gente como los grandes casos de corrupción. Con esta proposición de cambiar su programa ridiculiza al productor y a su serie. Incapaz de ganar la argumentación, toda la defensa del productor será asegurar que sería incapaz de mostrar todo eso y mantener la audiencia, porque no hay emoción en las detenciones de los ciudadanos ricos o los implicados en casos de corrupción financiera. Queda patente otra causa de la situación, a la que Moore nos ha querido conducir con esto: se le da mayor valor al dinero que a las personas. El poder lo mueven las esferas más pudientes, que a partir del miedo manipulan a la ciudadanía para que actúe en su favor, y siga asustada, incapaz de rebelarse o incluso incapaz de discernir lo que es injusto, alienada por unos medios que le ofrecen un entretenimiento que cada vez cuestiona menos.

9. **La directora de la Escuela de Flint donde un niño de seis años mató a Kayla Rolland de un disparo –Fig. 33-.**



Fig. 33. Michael Moore con la directora de la escuela.

Después de unas grabaciones de archivo de la llamada a emergencias de la profesora recién producido el disparo –terriblemente impactantes, puesto que

para reforzar lo horrible de la situación, en pantalla tan solo queda un fondo negro que obliga al espectador a centrar su atención de lleno en la desesperación de aquella mujer-, llega el encuentro con la que entonces era la directora del centro. Actúa de forma casi paternal al ver a aquella mujer incapaz de contener las lágrimas al recordar el momento de la tragedia. Esta entrevista nos introduce en la parte final de la película, en la que el realizador se cuestiona principalmente el caso de Flint, culpando a la falta de ayudas útiles para las familias que sobreviven por debajo del umbral de pobreza en el país y la esclavitud de toda una generación de padres que vive atada a su trabajo, en lugar de tener tiempo para dedicar a sus hijos. Lo que, de acuerdo a Moore, podría haber evitado ésta y otras tragedias similares.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> CRUZ, J. J., *Michael Moore un..., op. cit.*, p. 133.



#### 10. Encuentro con Richard Castelo y Mark Taylor –Fig. 34–.

Exalumnos de Columbine, que resultaron heridos en la masacre y quedaron discapacitados por las lesiones sufridas. Más que una entrevista es quizás un encuentro, y de hecho preferimos darle este nombre, pero sirve para introducir otra idea, no menos importante, que se perfila como una de las conclusiones más claras del filme y que nadie pretendía lograr para el metraje. La victoria de Moore y los dos chicos ante la empresa fabricante de las balas que los asesinos usaron en la matanza, que finalmente accede en un comunicado formal ante la prensa a dejar de producir munición para la venta. Lo de menos para Moore casi era el hecho en sí, que no esperaba si quiera lograr,<sup>105</sup> lo que busca es transmitir la sensación de que un ciudadano de a pie puede conseguir muchas cosas si pelea por ellas con convicción. Transmitir al público que tiene más poder de lo que imagina.<sup>106</sup>



Fig. 34. Michael Moore con Richard Castelo y Mark Taylor.

---

<sup>105</sup> SIMEREY, J. L., (dir.), *À propos de...*, op. cit.

<sup>106</sup> CRUZ, J. J., *Michael Moore un...*, op. cit., p. 22.

## 11. Charlton Heston –Fig. 35-



Fig. 35. Entrevista a Charlton Heston.

Esta entrevista cierra el documental. Después de haber aparecido en numerosas imágenes de archivo relativas a la Asociación Nacional del Rifle, finalmente Moore consiguió su ansiada

entrevista con Heston para concluir el filme. El actor, que lo recibe en su casa, aún convaleciente de una operación de cadera,<sup>107</sup> se muestra en todo momento educado. Sin embargo las cosas cambian cuando Moore le incita a pedir disculpas por haber mantenido las conferencias de la ANR celebradas en Littleton después de Columbine y en Flint después del asesinato de Kayla Rolland –Fig. 36-. Formulada su

petición, el realizador le muestra una foto de la niña, que luego abandonará en su porche cuando Heston, manteniendo toda su educación, se marche de la estancia dejándolo solo. Sin darse cuenta Moore ha incurrido en lo que, para muchos, se convirtió en un desenlace agrídulce para un gran documental.<sup>108</sup> Se ha aprovechado de una situación de manera deshonesta, y además ha culpado a una única persona de algo que durante toda la película ha atribuido a una causalidad múltiple.<sup>109</sup>



Fig. 36. Fotografía de Kayla Rolland mostrada a Charlton Heston.

No obstante, y, pese a la apariencia visual de objetividad que pueda ostentar un filme como este en algunos momentos, especialmente en lo referente a sus entrevistas, debemos ser conscientes en todo momento de que el metraje que la película recoge de cada encuentro no es más que una mínima parte de todo lo que la cámara ha grabado. Y

<sup>107</sup> SIMEREY, J. L., (dir.), *À propos de...*, op. cit.

<sup>108</sup> RONSON, J., "The egos have...", op. cit., pp. 1-3.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

añadir el factor del montaje como constructor de significado. Es por esto que, aunque técnicamente el uso de este recurso se desvele brillante, la información ofrecida por *Bowling for Columbine*, al igual que por innumerables documentales, no constituye un mensaje real, solo una interpretación de la realidad filmada por la cámara, a la que Michael Moore ha dotado de significado, con la intención de llegar a la mente, y, en este caso quizás más, al corazón del espectador.

## ANEXO VI. FICCIÓN VS DOCUMENTAL. *ELEPHANT* VS *BOWLING FOR COLUMBINE*. LENGUAJES Y MENSAJES

---

Existen una serie de mecanismos formales y temáticos que nos sirven como herramientas para diferenciar documental y ficción. Sin embargo, ninguna de las dos películas objeto de comparación, aun siendo ficción y documental, es un ejemplo al uso de su categoría.

Ambos filmes, *Elephant*, de Gus Van Sant, y *Bowling for Columbine* de Michael Moore, nos ofrecen sin embargo una oportunidad exquisita para la comparación, dado que son de un mismo momento histórico y versan sobre un tema común: la matanza de Columbine.

Ambos autores coinciden en que el impacto que el hecho tuvo sobre ellos motivó su necesidad de plasmarlo en una película. Pero las circunstancias en que se concibieron fueron diferentes.

Michael Moore trabajaba por entonces para *The Awful Truth*, y recuerda que se enteró cuando llegó para rodar al plató y encontró a todo su equipo horrorizado delante de un televisor, cuyas imágenes hasta para él fueron difíciles de asimilar. Ya en aquel instante surcó su mente una reflexión sobre el problema de las armas.<sup>110</sup> Acababa de encontrar eje central y tema para su próximo proyecto. Pero aún tardaría un año en ponerse a trabajar en él.<sup>111</sup>

Por el contrario Van Sant, al poco de acontecida la tragedia, acudió a la HBO, y, terriblemente impactado, afirmó que quería rodar un documental sobre ella. La respuesta de la cadena, en concreto la de Colin Callendar, no se hizo de rogar, pero fue una negativa al formato documental. Autorizó a Van Sant a filmar sobre el tema, pero tenía claro que quería una ficción, porque sabía el aluvión de reportajes y el bombardeo de imágenes violentas que se avecinaba en los medios, y advirtió como mucho más difícil la asimilación del hecho desde el punto de vista del documental que desde una ficción, que permitiría abordarlo de la manera que se merecía, y con mayor libertad.<sup>112</sup>

Paradójicamente ambos directores se conocían y estaban en contacto, sin embargo, hasta que Moore estrenó *Bowling for Columbine* ninguno de los dos supo que

---

<sup>110</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 160.

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> *Ibidem.*

habían trabajado sobre el mismo tema pero en diferentes formatos.<sup>113</sup> De hecho, Van Sant elogia el filme de Moore, aunque su visión sobre la tragedia en *Elephant* era totalmente distinta.

Llegados a este punto debemos ser conscientes de que las meras funciones de cada una de estas categorías -documental y ficción- los diferencian diametralmente.

El documental se ocupa de los hechos, empleando metraje de archivo sobre el mundo histórico, acontecimientos reales –aunque luego pueda recurrir a variaciones en el lenguaje incorporando ficción, animaciones, sátira, ironía, y otros recursos que abundan precisamente en el cine de Moore-, ofrece una interacción con el público, ya que se dirige directamente a él, revelándole una información, en tono didáctico, informativo o buscando su implicación y movilización respecto la cuestión que le ocupa –como es el caso de *Bowling for Columbine*-, emplea entrevistas para enriquecer sus explicaciones o abalar sus presupuestos, maneja datos exactos –más, o menos fidedignos -, y en él prima el contenido frente a la estética –por obligación, como hemos visto en epígrafes anteriores-.<sup>114</sup>

Sin embargo, la ficción confiere el protagonismo al entretenimiento –del tipo que sea, pero, al fin y al cabo, entretenimiento-, con un claro predominio de la estética –recurriendo a un lenguaje audiovisual que puede ser más creativo u original en aspectos no referentes al ámbito de la edición - y deviene de la necesidad de contar historias, tal y como las narran los relatos. En la ficción se puede entender con facilidad la introducción de datos ficticios, coartadas, la invención de personajes o la interpretación de los hechos, no así en el documental<sup>115</sup> –aunque la situación en la actualidad haya cambiado y la línea que los separa se desdibuje-.

Partiendo de esta base formal que es lo que diferencia abiertamente las dos películas entre ficción y documental. Nos encontramos sin embargo con muchos otros aspectos en los que se alejan.

---

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> BREU, R., *El documental como...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

En primer lugar, *Elephant* encarna la improvisación, aun siendo ficción, que normalmente está mucho más planificada durante el rodaje, ya que hay un guión claro y es un proceso de



Fig. 37. Algunos protagonistas de *Elephant* (2003)

realización muy controlado con un campo y un fuera de campo muy definidos. Esta espontaneidad de la película se deriva de la decisión de Van Sant de rodar con actores que fueran jóvenes no profesionales –Fig. 37-, con nula experiencia en la interpretación, y sin guión alguno más allá de unas directrices sobre los movimientos que debían llevar a cabo, lo que convierte a todas las conversaciones en absolutamente intuitivas. No así *Bowling for Columbine*, que, pese a ser un documental y ostentar la libertad de base característica del género, presenta una mayor planificación forzada por las entrevistas y una deliberación del montaje a la que todo documental ha de someterse para extraer el significado de las imágenes y someterlas a un punto de vista.

Otra diferencia radica en el tratamiento de los asesinos, y del tema en sí mismo. *Elephant* presenta a los asesinos como dos jóvenes que han perdido el juicio, pero no dice nada de eso, lo retrata por su forma de actuar, y por lo que luego terminarían haciendo. Tampoco se plantea buscar las causas, ni mover al espectador a la indignación contra las armas. Lo que la película se propone es que no quiere verbalizar la tragedia –de hecho, hay pocos diálogos, predominando claramente la imagen y los recursos puramente formales-, puesto que los hechos eran ya demasiado duros, como para arriesgarse a banalizarlos. Querían construir una leve crisálida de ideas latentes que flotan en el aire, en lugar de llegar a conclusiones férreas.<sup>116</sup> Querían jugar con las emociones inconscientes, y remover la conciencia del espectador, cediendo la interpretación a cada individuo, en los confines de su realidad interna. Por el contrario Moore se propuso mover al público a la indignación, su película persigue el tratamiento de un tema mayor que la idea de la matanza, convirtiéndola en un medio hacia un fin, una prueba más para materializar las consecuencias de la cultura del miedo y el peligro que supone que un

---

<sup>116</sup> SHULTZ, E., *Michael Moore, un..., op. cit.*, p. 169.



pueblo aterrorizado hasta tal punto que es incapaz de pensar antes de disparar un fusil, posea tal cantidad de armas, y de tan fácil acceso.

No obstante, tal vez el contraste más palpable sea el empleo de los recursos audiovisuales. Partimos de la diferencia natural entre los mecanismos de la ficción y el documental. Aunque quizás esto se convierte en parte en una similitud: dado que cada una dentro de su especialidad, son dos películas formalmente innovadoras.

En el caso del filme de Moore ya hemos aludido a todas sus cualidades formales en el cuerpo del trabajo, y en los anexos V y VI. Por el contrario no hemos tratado el caso de *Elephant*, sumamente válida en el terreno de la estética y el lenguaje audiovisual. Nos adentramos en una estética distante, que nos muestra una paleta de una frialdad que casi roza el cinismo –Fig. 38–, y tan solo se vuelve cálida en aislados instantes –Fig. 39–, cuando se retratan más de cerca las relaciones sociales de los estudiantes, tornándose glacial cuando comienza la matanza. Y desde el punto de vista audiovisual nada se queda atrás.



Fig. 38-39. Superior: paleta cálida en un momento de intimidad de los personajes. Inferior: paleta fría constructora de tensión.





Fig. 40. Ejemplo del uso del primer plano en la captación de la psicología de los personajes.

A partir de mecanismos formales como la cámara en mano, sin iluminación artificial, el predominio de primeros planos –Fig. 40-, encuadres cerrados, y planos generales en los que la cámara se sitúa justo detrás del personaje al que sigue en cada momento, mostrándolo de espaldas –siguiendo solo a los protagonistas de los que solo uno se salvará, y quienes parecen ser perseguidos por la cámara como por la sombra siniestra de la muerte-, casi convertida en un espectador que se interesa aleatoriamente en distintos personajes, y cambia de interés siguiendo a otro alumno de repente sin mucha ilusión, como percibiendo el rastro de la tragedia –Fig. 41-42-43-.



Figs. 41-42-43. Ejemplos de filmación de los personajes desde su espalda.

Destacan pequeños instantes, en los que algunos de los alumnos que serán asesinados miran hacia el cielo de cara a la cámara –Fig. 44-, advirtiendo la verdad azul en un leitmotiv que no solo es tal sino que sirve en varias ocasiones de elipsis temporal. Todo para construir una atmósfera que desvelará al verdadero y único protagonista de la película, el tiempo, que, como medido por un reloj de arena al que se le escapan los minutos, aguarda la cuenta atrás a la que sigue una tragedia.<sup>117</sup>



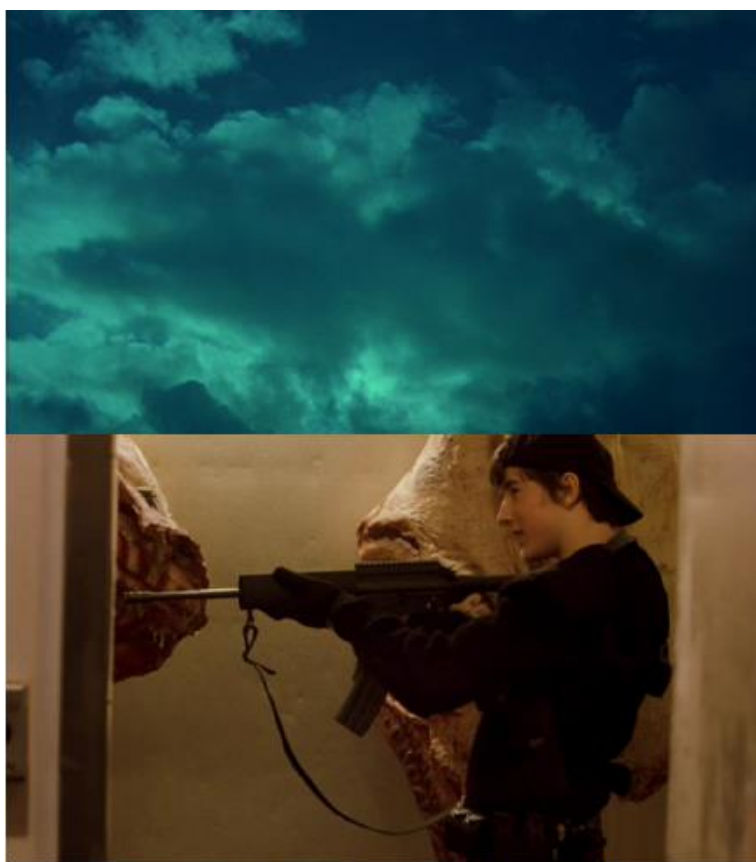
Figs. 44. Mirada de uno de los personajes hacia el cielo, de cara a la cámara.

Precisamente el tiempo se torna el verdadero constructor de la tensión, junto con la música y el sonido ambiente, casi desquiciante, tan solo soportable durante las escenas en que seguimos a los asesinos en su último día de vida, tocando *Claro de Luna* de Beethoven. Una tensión que a medida que la película avanza es mayor, y no decrecerá, como en una ópera de Wagner, se acrecienta hasta llegar al último instante en donde al espectador se le congela el corazón. Entonces de nuevo se hace el azul –Fig. 45-, del gran cielo que cierra esta historia... después de haberle mostrado al público el infierno en la tierra –Fig. 46-.

---

<sup>117</sup> *Ibidem.*

No obstante, no todo entre las dos películas son diferencias. Es fácil advertir que tienen un trasfondo común pese a lo distinto de sus lenguajes, tratamientos, e intenciones. Tanto Van Sant como Moore, con sus respectivos y dispares resultados, logran hacer reflexionar al espectador, y no solo ello, sino que consiguen desencadenar emociones profundas, que apelan a la escasa cordura que parece restar a la sociedad estadounidense. Cada una emplea unos mecanismos para conseguir esto, pero, al final, en las sensaciones confluye el resultado. Y, gracias a ellas, la memoria recuerda.



Figs.45-46. Imagen superior: leitmotiv del cielo azul. Imagen inferior: escena que cierra el filme culminando en el punto álgido de la tensión.

## ANEXO VII. LA PRODUCCIÓN DE MICHAEL MOORE

---

### COMO REALIZADOR DE DOCUMENTALES

- *Roger and Me*, Warner Bros, United States of America, 1989.
- *Pets or meat. The return to Flint*, Dog Eat Dog Films y United States of America, 1992.
- *Canadian Bacon*, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Gramercy Pictures, Maverick Picture Company y Dog Eat Dog Films, United States of American, 1992.
- *The Big One*, Miramax Films y United States of America, 1997.
- *Bowling for Columbine*, Dog Eat Dog Films y Alliance Atlantis Communications, United States of America, 2002.
- *Fahrenheith 9/11*, Dog Eat Dog Films y United States of America, 2004.
- *Slacker Uprising*, Dog Eat Dog Films y United States of America, 2007.
- *Sicko*, The Weinstein Company y Dog Eat Dog Films, United States of America, 2007.
- *Capitalism, a love story*, Dog Eat Dog Films, Overture Films y Paramount Vantage, United States of America, 2010.

### COMO REALIZADOR TELEVISIVO

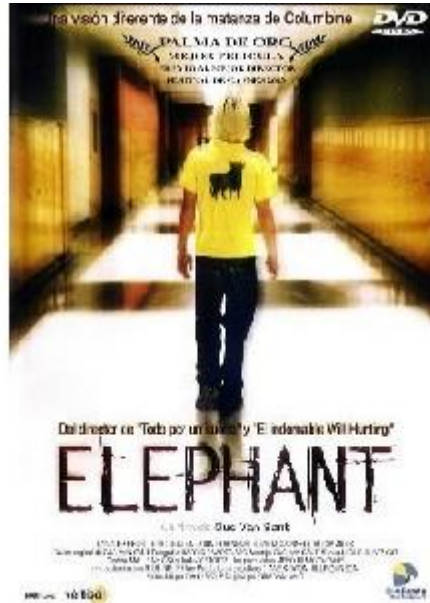
- *TV Nation*, British Broadcasting Corporation (BBC) y Dog Eat Dog Films, United States of America, 1994-1995.
- *The Awful Truth*, United Broadcasting Inc., Channel 4 Television Corporation y Bravo Cable, United States of America, 1999-2000.





## ELEPHANT

- **Título original:** *Elephant*.
- **Título:** *Elephant*.
- **Dirección:** Gus Van Sant.
- **Producción:** Diane Keaton, Dany Wolf y JT LeRoy.
- **Guión:** Gus Van Sant.
- **Fotografía:** Harris Savides.
- **Montaje:** Gus Van Sant.
- **Dirección artística:** Benjamin Hayden.
- **Intérpretes/personajes:** Alex Frost (Alex), Eric Duelen (Eric), John Robinson (John McFarland), Elias McConnell (Elias), Jordan Taylor (Jordan), Carrie Finklea (Carrie), Nicole George (Nicole), Brittany Mountain (Brittany), Alicia Miles (Acadia), Kristen Hicks (Michelle), Jason Seitz (Nate).
- **País:** Estados Unidos.
- **Año:** 2003.
- **Género:** Ficción (Drama).
- **Duración:** 81 minutos.
- **Clasificación:** mayores de 18.
- **Idioma:** inglés.
- **Formato:** 35 mm.
- **Productora:** HBO Films.
- **Distribución:** Fine Line Features, Vértigo Films S.L. (España).
- **Presupuesto:** 3 millones de dólares.
- **Recaudación:** 420.422,17 dólares.



## BIBLIOGRAFÍA

---

### LENGUAJE AUDIOVISUAL

- ARIJON, D., *Gramática del Lenguaje Audiovisual*, Guipúzcoa, Butterworth-Heinemann (Oxford) Ltd., 1976.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F., *Arte y técnica del guión*, Barcelona, Ediciones UPC, 1996.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J., *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual.*, Madrid, Espasa Libros, S. L. U., 1999.
- FERNÁNDEZ, M.C., *Influencias del Montaje en el Lenguaje Audiovisual*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi, S.A, 1997.
- MENDOZA, C., *El guión para Cine Documental*, UNAM, México D.F, Dirección General de Publicidad y Fomento Editorial, 2010.
- MUSICCO NOMBELA, D., *El Campo Vacío. El Lenguaje Indirecto en la Comunicación Audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A), 2007.
- PÉREZ RUFÍ, J. P., “Recursos formales en el videoclip actual: la opción *mainstream*”, en *Razón y palabra*, 75, 2011. Extraído de [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx) (visto el 25/8/2015, 20:34).
- RACIONERO, A., *El Lenguaje Cinematográfico*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- RODRÍGUEZ, A., *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Ediciones Paisdós Ibérica, S.A., 1998.
- SONEGAS, X., *El Tratamiento Informativo del Lenguaje Audiovisual*, Madrid, Ediciones del Laberinto, S.L, 2003.

### CONTEXTO, CULTURA DEL MIEDO Y OTROS

- AVILÉS, J., PARDO, R., y SEPÚLVEDA, I., *Las claves del mundo actual. Una historia Global desde 1989*, Madrid, Editorial Sítesis, S. A, 2014.
- BARBALATO, B., CALZAVARA, E., CELLI, E., PECORI, F., y TARRONI, E., *Comunicación de masas: Perspectivas y métodos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A, 1978.
- BORRERO FERNÁNDEZ, M., CANAL, J., EGIDO LÓPEZ, T., MARTÍN-ACEÑA, P. y PÉREZ MOREDA, V., *El Miedo en la Historia*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.
- PLO-ALASTURÉ, R. y MARTÍNEZ-ALFARO, M. L., *Beyond Borders. Re-defining Generic and Ontological Boundaries*, Heidelberg, Deutsche Bibliothek, 2002.



RAMÍREZ, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Ediciones el Serbal, 1996.

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.

## DOCUMENTAL

BARNAUW, E., *El Documental, Historia y Estilo*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A, 1996.

BRUZZI, S., *New Documentary*, Oxon, Routledge, 2006.

CAMARERO, G. (ed.), *La Mirada que Habla (cine e ideologías)*, Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2002.

CHANAN, M., *The Politics of Documentary*, London, British Film Institute, 2007.

CURRAN BERNARD, S., *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*, Oxford, Focal Press (Elsevier Inc), 2007.

DEL RÍO, V., “La desactivación de la función crítica en la imagen documental”, *Azafea*, Rev. Filos, 9, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

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.

FRANCÉS, M., *La Producción de Documentales en la Era Digital*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A), 2003.

GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L., (eds.), *Piedra, Papel y Tijera. El collage en el Cine Documental*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2009.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N., “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual” en *Comunicación y Sociedad*, 2, Volumen XIX, Universidad de Navarra, 2006, pp. 75-105.

LANE, J., *The Autobiographical Documentary in America*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2002.

LAZO, C. M., *Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2012.

LEBOW, A., (ed.), *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, United States of America, Columbia University Press, 2012.

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.

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

RENOV, M., *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

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

SELLÉS, M., *El Documental*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.

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

TRANCHE, R. R., *De la Foto al Fotograma. Fotografía y Cine Documental: Dos Miradas sobre la Realidad*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2006.

WINSTON, B. (ed.), *The Documentary Film Book*, London, British Film Institute, 2013.

## MICHAEL MOORE

BERNSTEIN, M. H. (ed.), *Michael Moore. Filmmaker, Newsmaker, Cultural Icon*, United States of America, University of Michigan Press, 2010.

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

BREU, R., *El Documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*, Barcelona, Editorial Graó, de Irif, S.L., 2010.

GAGE, C., “Michael Moore off-target”, ambos en *Off Our Backs*, Jan/Feb, 2003 (visto en 15/2/2015, 13:24).

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.

CRUZ, J. J., *Michael Moore: un rebelde americano*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2008.

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

FERRONE, F., *Michael Moore*, Milano, Editrice Il Castoro srl, 2009.

GAGE, C., “Michael Moore off-target”, en *Off our Backs*, Jan/Feb, 2003, extraído de [http://kersplebedeb.com/posts/bowling\\_for\\_columbine\\_oob-2/](http://kersplebedeb.com/posts/bowling_for_columbine_oob-2/) (visto 24/7/2015, 17:39).

- 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.
- GRANADOS GARNICA, V. M., "Michael Moore y la forma de hacer y ver documentales", en *Sociológica*, 61, México, UAMA, Mayo-Agosto 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.
- JASIS, P., ORDÓÑEZ-JASIS, R., "Bowling for Columbine: Critically interrogating the Industry of Fear" en *Social Justice*, 30, pp. 127-134.
- KJAER SORENSEN, L., "The Camera is Mightier than the Gun: Bowling for Columbine", en RASKIN, R. (ed.), *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, 16, University of Aarhus, 2003, pp. 13-18.
- MOORE, M., *Cartas desde el Frente*, Barcelona, Ediciones B, S.A, 2005.
- MOORE, M., *Mike for President! La verdad, y nada más que la verdad sobre la democracia yanqui*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, S.A., 2008.
- RODRÍGUEZ, J.C., "Bowling for Columbine", en [www.liberalismo.org](http://www.liberalismo.org) (visto el 27/2/2015, 18:43).
- RODRÍGUEZ, H.J. y TEJEDA, C. (coords.), *Cine XXI. Directores y Direcciones*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2013.
- RONSON, J., "The Egos have landed", en *Sight and Sound*, 11, British Film Institute, 2002. Extraído de <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/37> (visto 16/2/2015, 13:42).
- SHULTZ, E., *Michael Moore. Un rebelde contra el Sistema.*, Ediciones Robin Book S. L, Barcelona, 2006.
- SKOVMAND, M., "Bowling for Columbine: "I want to leave them angry", en RASKIN, R. (ed.), *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, 16, University of Aarhus, 2003, pp. 18-26.
- 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.
- WINTER, A., "Bowling for Columbine: An open letter to Michael Moore" en *Off Our Backs*, January-February, 2003. <http://www.feministreprise.org/docs/aewmoore.htm> 2/2 (visto 24/7/2015, 17:39).
- SIMEREY, J.L., (dir.), *À propos de Bowling for Columbine*, Academia de Nice, Jeunesse Education Recherche, CRRDP de l'Académie de Nice, 2002.

## WEBGRAFÍA

---

### PÁGINA OFICIAL

[www.MichaelMoore.com](http://www.MichaelMoore.com) (visto el 23/08/2015, 20:12)

### PÁGINAS DETRACTORAS

[www.Moorewatch.com](http://www.Moorewatch.com) (visto 17/7/2015, 12:36).

[www.Moorelies.com](http://www.Moorelies.com) (visto 17/7/2015, 12:36).

[www.hardylaw.net/Truth\\_About\\_Bowling.html](http://www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html) (visto 17/7/2015, 12:36).

### OTRAS FUENTES DE UTILIDAD

<http://institutocolumbine.blogspot.com.es/2015/04/mark-allen-taylor.html>

<http://www.filmaffinity.com/es/film272340.html> (visto el 18/8/2015, 23:55).

<http://www.imdb.com/title/tt0310793/soundtrack> (visto el 18/8/2015, 23:59).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Bowling\\_for\\_Columbine](https://es.wikipedia.org/wiki/Bowling_for_Columbine) (visto el 18/8/2015, 23:46).

<http://bowlingfortruth.com/category/documentary/bowling-for-columbine/> (visto el 19/8/2015, 00:04).

<https://www.facebook.com/mmflint> (visto el 23/08/2015, 20:25).

<https://twitter.com/mmflint> (visto el 23/08/2015, 20:25).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Elephant\\_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Elephant_(pel%C3%ADcula)) (visto el 18/8/2015, 23:48).

<http://www.ipeliculas.es/pelicula-elephant-2002.php> (visto el 18/8/2015, 23:50).