

# Documental y terrorismo: Michael Moore

Prof. **Germán LLORCA ABAD**, Ph.D.

Universitat de València

E-mail: German.Llorca@uv.es

**Resumen:** *el documental es un género audiovisual vinculado desde sus inicios a una pretensión de veracidad. Los primeros realizadores creían ser los interlocutores válidos entre la realidad y los espectadores. Es cierto que esta pretensión se vio pronto desmentida por la experiencia, pero aún hoy el relato documental sigue disfrutando de los ecos de aquella primera relación con la veracidad. En este artículo tratamos de ahondar en las claves interpretativas de los documentales de uno de los realizadores más reconocidos en el mundo, Michael Moore. Para llevar a cabo el propósito, analizaremos uno de sus trabajos más difundidos: Fahrenheit 9/11. Asimismo, trataremos de enumerar las características narrativas que son extrapolables al resto de sus trabajos.*

**Palabras clave:** *documental, 11S, Michael Moore, terrorismo, shock.*

**Abstract:** *Yet since its inception, documentaries are a visual genre linked to the idea of veracity. Early filmmakers believed to be the interlocutors between reality and spectators. It is true that this idea was soon disproved by the experience, but still today documentary stories enjoy the echoes of that first relationship with the sense of truth. In this article we delve into the key interpretations of one of the worldwide most recognized documentary makers, Michael Moore. To accomplish this purpose, we analyze one of his most popular films: Fahrenheit 9/11. We will also try to list the narrative features that can be extrapolated to his other works.*

**Keywords:** *documentary, 9/11, Michael Moore, terrorism, shock.*

## 1. Introducción

La realidad no existe. Solo existen los discursos que construimos a su alrededor. Y esta certeza, que participa de la propia inestabilidad de la afirmación previa, sirve para describir las propiedades de los relatos documentales. Durante los primeros años, se creyó que el cinematógrafo representaba fielmente la realidad. A medida que la técnica y su uso fueron evolucionando, el género documental, principalmente, se arrojó esta cualidad. Fue, es cierto, solo durante un breve lapso de tiempo. Sin embargo, aún hoy en día, este género sigue considerándose como aquél que de manera más fiel reproduce aquello que llamamos *realidad*.

El papel de los documentalistas, en parte, es responsable de esta percepción. La impronta que deja el realizador en su trabajo es esencial para comprender porqué no puede afirmarse que el género documental sea el de la reproducción fiel de los hechos. En esto es igual a otros géneros cinematográficos. El texto fílmico terminado es siempre “el resultado de un conjunto de restricciones técnicas y de opciones de representación” (Breschand, 2004: 11). No obstante, a pesar de todas estas precauciones, sí puede ser aún que sea el documental el único género cinematográfico que trata de explicar algunos de los hechos relevantes que nos rodean.

Todo documental es una ficción elaborada a partir de una selección cuidada de determinados componentes narrativos. Un documental no es la realidad, sino una imagen reproducida de la realidad y, por tanto, fácilmente manipulable. La objetividad no existe en el documental. A decir de uno de los principales creadores de documental valencianos, “creo que todo documental es una ficción construida con elementos extraídos de la realidad” (Soler, 1998). Sin embargo, tal y como afirma el profesor Sánchez-Biosca (2006: 87 y ss.) “en ocasiones, el paso del tiempo es necesario, obligatorio, para tener una perspectiva suficiente sobre los acontecimientos, necesaria para representar lo que es irrepresentable”. Entonces, ¿qué recursos narrativos puede utilizarse? ¿Puede el documental aún aspirar a ser el género cinematográfico de lo real?

La respuesta a las preguntas, aventuramos, podría ser: todos y sí, puesto que al final, el papel de los documentalistas es crear un espacio para la reflexión. Un lugar en el que aportar elementos para el debate que, posteriormente, debería llevarnos a una mayor comprensión o, simplemente, más completa y detallada, del hecho relatado. Un hecho, la mayoría de las veces, complejo, difícil de contar y difícil de comprender. Por este motivo esencial, podemos entender mejor porqué el género documental sigue siendo aquél que, a pesar de todos los avatares, mejor sirve para reflejar la realidad.

El realizador estadounidense Michael Moore es un documentalista al más puro estilo de la tradición cinematográfica del siglo XX. Siglo en el que desarrolla una parte importante de su trabajo. Históricamente, el papel de escritores y cineastas a

favor de las causas sociales ha sido una característica aglutinadora de los artistas que han pretendido erigirse en la vanguardia cultural de Europa y de los Estados Unidos. Es, por esto también, que podemos afirmar que *Fahrenheit 9/11* se imbrica en una larga tradición, esencialmente como decimos europea y norteamericana, de textos audiovisuales de aproximación histórica al fenómeno de las guerras y temas colaterales (genocidios, terrorismo).

En el caso concreto de *Fahrenheit 9/11* observamos la coincidencia de dos hechos notables. El primero es la concentración de las características que definen el estilo narrativo de su realizador. El segundo es la temática inicial elegida: el terrorismo. El presente artículo pretende llevar a cabo tres propósitos. Primero, elaborar una definición sucinta de lo que entendemos por escritura documental. Segundo, destacar las claves narrativas de los documentales de Michael Moore, a partir de *Fahrenheit 9/11*. Tercero, demostrar que, en realidad, este documental no habla de terrorismo, sino de la construcción de una tesis política.

## 2. La escritura documental

“El género documental es el género cinematográfico donde la posibilidad de manipulación de la realidad es más grande y menos perceptible por el espectador. (...) El documental construye una ficción partiendo de elementos reales” (Soler, 1998: 25 y ss.). La afirmación del cineasta valenciano Llorenç Soler resume de manera muy precisa un proceso que ha tenido lugar a lo largo de varias décadas. Un proceso del que hemos apuntado algunas características ya en la introducción de este artículo. En los orígenes de las tecnologías de captación de imágenes se puso en valor la capacidad que tenían de reproducción de la realidad<sup>1</sup>.

Este hecho propició cierta convicción del carácter de *verdaderas* que tenían las imágenes y fue, en cierto modo, lo que inspiró a las primeras generaciones de documentalistas (Ledo, 2004). Hasta el punto de que la voluntad de mirar sin artificio significaba dar testimonio de una conciencia trágica (Breschand, 2004: 41/42). De hecho, si el cine es memorable es porque en cierta manera refleja algo sustancial de un momento histórico determinado que lo convierte en clásico y, por tanto, en poseedor de valores perdurables (Talens y Zunzunegui, 1998: 9 y ss.). Desde este punto de vista, una de las funciones del documental es confrontar épocas, medir el tiempo que transcurre y ver qué es lo que se transforma, puesto que “el cine documental dista de considerar a la realidad una evidencia, ante la cual bastaría con plantar una cámara” (Breschand, 2004: 47). Esta evolución conceptual, que tras

---

1 Nepoti (1998: 213 y ss.) ha descrito con precisión la evolución del sentido propagandístico de los documentales desde los inicios de la cinematografía. De hecho, el autor constata que con el estallido de la Primera Guerra Mundial, “la conciencia de la eficacia persuasiva del medio cinematográfico estaba ampliamente establecida” (Nepoti, 1998: 226).

la Segunda Guerra Mundial se convierte en una evidencia para los realizadores de documental, debe dirigir nuestra consideración en todas las referencias utilizadas.

Antes de la Gran Guerra europea, el documental aspiraba a ser un medio para revisar la Historia. Ahora bien, si la obligación de encontrar un hilo narrativo que articulara el relato audiovisual y la concreción del *punto de vista informado* de los documentales, era algo que estaba claro desde la década de 1920, todo sufrió una interpretación diferente durante los años del conflicto. Digamos que aquello que se tuvo que actualizar después de la guerra fue, “entre olvidos y clichés” (Breschand, 2004: 47) que los cineastas se vieran obligados a implicarse en una crítica de las imágenes. En el lapso que va de una década a otra, a los documentales les había sobrado tiempo y espacio para convertirse en herramientas meramente propagandísticas (Ledo, 2004). Los fascismos, las dictaduras comunistas y la réplica que provenía de los países aliados despreciaban por principio, cualquier traza de verosimilitud informativa.

La pregunta que, inmediatamente nos hacemos es: ¿sigue siendo así? Aunque con muchos matices, puesto que tendríamos que hacer un repaso exhaustivo de décadas de documentales, puede decirse que sí. El documental, en tanto que herramienta de aproximación a la *realidad* y a lo que en ella sucede, está sujeto al condicionante de la subjetividad. No es posible mantener la afirmación de quienes, presos posiblemente de un entusiasmo excesivo, afirman que los documentales refieren las cosas *tal como son*. Sí es posible, no obstante, mantener la idea de que son espacios de reflexión desde los que acercarse a una realidad compleja. La diferencia esencial será, entendemos, que el realizador sea consciente de este matiz.

Volviendo de nuevo la vista hacia atrás, vemos como las películas de Leni Riefenstahl, los noticiarios UFA, o el NO-DO español no fueron diferentes, en este sentido, de aquellas hechas por realizadores como el polaco Fritz Hippler (*Campaña en Polonia*, de 1940), el británico Humphrey Jennings (*Londres puede soportarlo*, de 1940; *Escuchad a Gran Bretaña*, de 1942), el brasileño Alberto Cavalcanti (*El César amarillo*, de 1941; *Tres canciones de resistencia* de 1943), los soviéticos Leonid Varlamov (*Stalingrado*, de 1943) y Roman Karmen (*Leningrado en guerra*, de 1942), o los norteamericanos John Ford (*La batalla de Midway*, de 1944), William Wyler (*Memphis Belle*, de 1944) y John Huston (*Informe de las Aleutianas*, de 1942). Independientemente de su nacionalidad, “la tarea del autor de películas era, en cuanto a sus compatriotas, encender la sangre y las pasiones nacionalistas e incitar la determinación hasta el más alto nivel” (Barnouw, 2005: 125).

La pregunta que nos suscita esta reflexión es: ¿es *Fahrenheit 9/11* un intento también por *encender la sangre e incitar a la determinación* al más alto nivel? De nuevo, aunque con muchos matices y como trataremos de demostrar, podemos decir que sí. Aprovechando el profundo impacto emocional que supusieron los atentados contra el WTC de Nueva York, Michael Moore construye una tesis política utilizando para ellos los mismos recursos narrativos que quiere denunciar. El 11/s supuso un

impacto emocional muy grande para una sociedad poco acostumbrada a atentados terroristas en suelo propio. Desde entonces, la manipulación del miedo colectivo es la herramienta que los políticos y poderes fácticos norteamericanos aplican en sus decisiones (Klein, 2007: 129 y ss.). La deconstrucción de los hechos llevada a cabo por Moore, no es diferente en cuanto a la forma. A continuación, en el apartado 3 recopilamos las que desde nuestro punto de vista son las claves de la escritura de Moore<sup>2</sup>. En el apartado 4 reconstruimos los argumentos que nos ayuden a comprender la intención del documental, así como la tesis que elabora.

### 3. Escritura mediática y escritura fragmentada

Michael Moore es una figura polifacética muy conocida en los Estados Unidos y que tiene una proyección global importante. Director, documentalista, guionista etc.; es también escritor, columnista, activista político y, en líneas generales, un agitador de conciencias. Más allá de la biografía o trayectoria personal y profesional, Michael Moore ha sido capaz de identificarse, sobre todo, con una forma de hacer documentales. Sus textos cinematográficos están contruidos con un lenguaje propio, perfectamente identificable, en el que combina diferentes estrategias narrativas. Moore se sirve de este *estilo* para abordar cuestiones complejas, siempre desde una perspectiva crítica, relacionadas la precaria salud de la *Democracia* norteamericana. Algunos de sus trabajos más conocidos así lo atestiguan<sup>3</sup>. Ahora, trataremos de sintetizar algunos de los recursos más importantes a partir de *Fahrenheit 9/11*.

Este documental comienza planteando una hipótesis: los poderes económicos a escala global son los que de forma efectiva gobiernan a las personas. A partir de este momento, Moore propone una explicación *lógica* de las razones que lo llevan a argumentar de este modo. Divide el texto filmico en seis bloques *autoexplicativos* breves, que facilitan una lectura simplificada de los hechos, puesto que contienen una única idea principal. Y en el séptimo y último bloque es donde se reafirma en su hipótesis, haciéndonos entender que el 11/s ha sido, en realidad, solo una excusa inicial:

---

2 Para la elaboración de este artículo hemos trabajado con la copia en DVD que *BIM Distribuzione* elaboró para el mercado italiano. Los *TC codes* referenciados parten del inicio de esta copia en 00:00:01, desde la aparición de la primera imagen, donde 00: son horas, :00: minutos y :01 segundos. Es por ello que debemos advertir que para otras ediciones o copias los *TC codes* podrían ser diferentes.

3 Michael Moore mantiene un registro exhaustivo de su actividad en su página web personal: ><http://www.michaelmoore.com/><. Nosotros destacamos entre sus trabajos más renombrados los documentales *Roger & Me* (1989), sobre la destrucción de la industria automovilística en EEUU; *Bowling for Columbine* (2002), sobre la terrible realidad de las armas y tiroteos en EEUU; *Fahrenheit 9/11* (2004) y los más recientes *Sicko* (2007), sobre las estafas de las aseguradoras y *Slacker Uprising* (2008), sobre las elecciones y sistema de voto norteamericano.

En el primer bloque (00:00:01-00:10:00) Moore afirma que Bush cometió fraude en las elecciones y sugiere que es un incapaz que estuvo de vacaciones durante los 8 primeros meses de mandato, justo antes de los atentados. En el segundo bloque (00:10:00-00:39:00) reconstruye la relación personal y económica entre las familias Bush y Bin Laden, a través de la enumeración de los muchos vínculos y negocios en común. Relación que, después del 11/s, la Casa Blanca trató de borrar. En el tercer bloque (00:39:00-00:49:00) documenta las inversiones que Arabia Saudí, país de origen de los Bin Laden, posee en Estados Unidos; concluyendo que supnen un 7% del país a través de múltiples inversiones cercanas a los 800.000 millones de dólares. Los saudíes *no pueden* ser responsables del 11/s puesto que sus inversiones en EEUU se verían afectadas por lo que buscar un chivo expiatorio: Irak.

En el cuarto bloque (00:49:00-01:07:50) Moore enumera los esfuerzos de las autoridades estadounidenses por instaurar un clima de miedo y de constante amenaza a los EEUU para aprobar un recorte de derechos con la *Patriot's Act*. Después, en el quinto bloque (01:07:50-01:24:00) muestra que el auténtico fin de esta estrategia no es mejorar la seguridad de los EEUU, sino invadir Irak. Una guerra que califica de *injusta* y que no terminó con el supuesto anuncio de victoria. En el sexto bloque (01:24:00- 01:47:00) denuncia el aprovechamiento ideológico de la pobreza y de la ignorancia mediante el patriotismo para organizar su guerra: Bush, en realidad, solo quiere a los ricos y no al ejército ni a los veteranos. Para ello, Moore muestra los muertos, heridos y mutilados y el drama de las familias. Finalmente, en el séptimo y último bloque (01:47:00-01:55:00) lanza una pregunta: ¿quiénes son los auténticos beneficiados de la guerra? Y concluye: Las empresas de la reconstrucción y el petróleo.

El ritmo del documental es, en todo momento, ágil, constante y no decae en ningún momento. Esto se consigue intercalando fragmentos de montaje rápido con otros que, en todo caso, nunca duran más de dos minutos. Repetición y cadencia. Moore se aprovecha del habituado ojo del espectador a la fragmentación para conseguirlo. Por un lado, incluyendo solo los acontecimientos que él selecciona. Y, por otro, utilizando una enorme variedad de fuentes visuales: grabaciones propias, imágenes de televisión actuales y antiguas, grabaciones de particulares con cámaras domésticas, imágenes de películas y documentales actuales y antiguas (00:23:03, 00:24:50, 00:29:08), conocidas o desconocidas (00:35:13), mezcla de animación y realidad (00:44:28), fotografías (00:18:30, 00:18:40, 00:19:36, 00:27:59), documentos escritos (00:27:40), anuncios comerciales y publicidad (00:51:23), o grabaciones oficiales del gobierno de las comisiones de investigación (00:56:15). Y todas ellas necesariamente conducidas mediante el texto que lee la voz en off y aderezadas con estrategias discursivas<sup>4</sup>:

---

4 El uso de la letra cursiva en estos ejemplos remite a la literalidad en la transcripción del texto del guión.

### ***El uso de la hipérbole y la exageración***

Es frecuente el uso de este recurso que salpica todo el documental: (00:07:30) *A los 8 meses daba la imagen de un Presidente saliente... como todo le iba mal.* (00:10:10) *Esa noche durmió en un lecho preparado con finas sábanas francesas.* (00:26:09) *Oye, necesito un gran rotulador negro.* En referencia a la necesidad de maquillar o eliminar determinados detalles del pasado personal. (00:48:49) *El presidente de la guerra necesitaba un nuevo enemigo: el pueblo estadounidense.* (01:16:50) *La coalición de los dispuestos.*

### ***Drama y espectacularización del discurso***

Esta característica nos recuerda el idéntico proceder de los informativos de televisión que, irónicamente, trata de denunciar: (00:13:30) Durante todo un minuto solo hay un fondo negro en pantalla sobre el que podemos oír el sonido de los impactos de los aviones contra el World Trade Center. No se muestra el atentado, pero la mente del espectador es perfectamente capaz de visualizarlo, dada la infinidad de veces que se ha repetido en televisión. (00:14:30) Montaje rápido de las imágenes del drama de la gente y del trauma. Sobre todo muestra rostros desencajados con una banda sonora de refuerzo. (00:15:45) Ralentización de las imágenes que nos permiten recrearnos en el espectáculo dantesco de las diferentes perspectivas que dejó el atentado. (00:38:30) Vemos a un familiar de víctimas del atentado explicar que si las comisiones pudieran investigar en profundidad lo sucedido, al menos *tendría paz en el corazón.*

### ***Utilización de la ironía y el recurso humorístico: coloquialización del lenguaje***

Ésta es, posiblemente, una de las características más definitorias de lo que hemos llamado *estilo Moore*: un tono desenfadado que le permite abordar las cuestiones más espinosas: (00:20:18) *Ni siquiera Ricky Martin pudo volar (el 11/s).* (00:24:50) A la pregunta de la narración sobre qué pensamos que había pasado si Bill Clinton hubiera organizado la salida del país de la familia del terrorista que atentó contra el WTC en 1994, se responde con una imagen de una película clásica sobre la quema de brujas y oímos un *"¡quemadle, quemadle!"*. (00:31:05) *Los amigos del papá de Bush.* (00:36:05) *1.400 millones de dólares no solo compran muchos vuelos para salir del país... compran, mucho amor.* Mientras, comienza a sonar *Shiny Happy People* de REM, sobre una sucesión de imágenes, fotografías y vídeos, en las que vemos a Bush padre, Bush hijo, colaboradores de ambos y diferentes miembros de la Familia Real Saudita estrechándose la mano y sonriendo como auténticos amigos. (00:57:36) *Está clarísimo que son un grupo de terroristas,* en referencia a los miembros de Peace Fresno tomando café y galletas.

### ***Tendencia al uso de analogías y metáforas***

Este recurso, en cierto modo, obliga al espectador a trabajar activamente en la codificación del sentido real de las imágenes. (00:10:15) Los créditos del documental,

en realidad, comienzan a partir del minuto 10 del film. En ese momento, *presenta a los personajes principales de la acción maquillándose: Donald Rumsfeld, George W. Bush, Dick Cheney, Condoleezza Rice, Colin Powell*. Entendemos que Moore quiere poner de manifiesto el artificio inherente a los medios de comunicación y a la máscara que utilizan los políticos para comunicar. (00:44:28) *Sobre un mapa que imita la apariencia de la carátula de la serie Bonanza, van apareciendo los personajes con las caras de políticos y colaboradores de Bush mientras suena la música de la Conquista del Oeste*. Es una clara referencia la conquista de Irak. (00:51:23) Moore utiliza aquí imágenes de un anuncio comercial que vende *panic boxes*. Es un ejemplo de la explotación capitalista del miedo insuflado a los estadounidenses. Una vez encerrado dentro de la jaula, el protagonista del anuncio dice: *Puedo sentarme aquí bebiendo mi mejor Burdeos y disfrutando de la vida*. Que cada cuál saque las conclusiones oportunas.

### ***Selección precisa y simplificación de argumentos importantes***

El trabajo del documentalista es, entre otros, seleccionar qué se cuenta y de qué manera. A nosotros nos parece especialmente significativa la forma de contar cosas que, si bien hacen sencilla la lectura de los hechos, puede también enmascararlos: (00:35:13) *Vamos a suponer que los norteamericanos te ponen un sueldo de 400.000 euros al año por ser Presidente de los EEUU. Pero los Bin Laden te proporcionan a ti, a tus amigos y a sus negocios afines 1.400 millones de dólares durante varios años. ¿Con quién te quedas? ¿Quién es tu amigo?* (01:08:23) En unas imágenes retrospectivas, el realizador nos muestra cómo era Irak antes de la invasión. Solo vemos imágenes de paz y armonía: niños jugando en un parque, una boda, gente en los cafés y en sus quehaceres diarios etc. Ni una sola referencia al hecho que, de facto, Irak era una dictadura y que las condiciones de vida no eran las idóneas para muchos ciudadanos.

### ***La impronta del realizador***

El género documental se identifica como ningún otro con la figura de su realizador. En *Fahrenheit 9/11*, así como en sus otros trabajos, Michael Moore no solo es la pieza clave, sino que forma parte explícita del relato con diferentes apariciones desde el inicio de la diégesis fílmica hasta el final: a través solo de la voz (00:09:09), solo con la imagen (00:26:15), (00:39:39), o manteniendo diálogos con algunos de los personajes de la narración (01:02:50) y (01:34:50).

## **4. Michael Moore y el 11/S**

Olvidemos por un momento todo lo dicho hasta este punto. Olvidemos las consideraciones y opiniones vertidas. Y planteémonos una pregunta: ¿qué elementos son los que condicionan la subjetividad de Michael Moore? Responder la cuestión es sencillamente imposible. Ahora bien, entendemos que sí que es posible, al menos, delimitar los que de un modo más evidente determinan el *mensaje ideológico* de *Fahrenheit 9/11*. Además de ser un reconocido antirrepublicano, Moore siempre

se ha mostrado partidario de la causa del partido Demócrata. Las críticas al papel que jugaron los demócratas para oponerse a las decisiones del gobierno Bush son mínimas. Cuando Bush propuso la gran coalición internacional que había de liderar los EEUU (01:16:50), los Demócratas cedieron todo el poder al Presidente para que pudiera obrar libremente, hecho que no se critica como cabría esperar. Esta dinámica se repite en todo el texto fílmico. Nos atrevemos a afirmar que podría llegar considerarse al mismo nivel que un vídeo electoral del propio partido Demócrata.

Como apuntábamos al inicio, el documental comienza con una referencia al fraude de ley cometido en las elecciones que permitieron a Bush acceder a la Casa Blanca. A partir de aquí, comienza la *imitación* de las ideas del argumentario demócrata, anterior y posterior al 11/s. La enumeración comienza con la obsesión por describir a Bush como una especie de *idiota con suerte*, especialista en tomarse las cosas a la ligera: (00:17:30) *Como no sabía qué hacer ni había nadie que le dijera qué hacer (...) pasaron casi siete minutos sin que nadie hiciera nada.* (00:50:53) Vemos a Bush hacer un llamamiento mundial a todos los gobiernos del mundo para detener el terror mientras se dispone... a jugar al golf. (01:07:50) En un montaje de imágenes de los preparativos de la guerra de Irak, vemos intercalada la imagen de un Bush sonriente en el despacho oval, preparándose para anunciarla. Etc.

*Fahrenheit 9/11* no defiende, como tampoco lo hacen los demócratas, una teoría de la conspiración como otros documentales. No obstante, se preocupa por dejar bien claro la existencia de vínculos de cooperación entre Bush, su familia y sus colaboradores con Sadam Hussein (00:19:30), los religiosos fundamentalistas (00:19:36), los Saudíes (00:19:45), entre los que se incluye el propio Osama Bin Laden (00:25:43). Esto se consigue poniendo siempre de manifiesto de manera explícita las relaciones comerciales que las familias Bush y Bin Laden habían mantenido durante décadas, en relación con los negocios del petróleo e influencias de poder.

En su sentido último, esta estrategia implica la desacreditación por todos medios de la figura política de Bush. Moore usa referencias de tipo general (00:25:05) como el apoyo de EEUU a los *Mujaidines* en la guerra contra la URSS, en la que el propio Bin Laden da las gracias a los americanos por ayudarles en la lucha contra los *ateos*, *los comunistas*. Y otras mucho más específicas, como la referencia al documento no manipulado en el que se demuestra que Bush fue desertor de la Guardia Nacional de Texas (00:26:22).

Los vínculos comerciales, de amistad y cooperación no se limitan solo a Bush, sino que implican multitud de nombres y personajes que después ocuparon cargos de confianza republicanos cuando él fue presidente. El documental trata de explicar en detalle el conjunto de tramas y subtramas que se habían ido construyendo. (00:27:40) James R. Bath, compañero de servicio de Bush, administraba el dinero de los Bin Laden desde Texas. En (00:28:47) sugiere que le prestó el dinero a Bush para que hiciera sus primeros negocios y explica los vínculos existentes entre dichos negocios y la financiación por parte de los Bin Laden. A la altura de (00:30:20) apunta, en

concreto, cuando Bush era miembro del consejo de dirección de Harken, empresa financiada por los Bin Laden y su padre era el Presidente de los EEUU. Etc.

Los ejemplos siguen poniendo especial énfasis en el *Grupo Carlyle* (00:31:40), empresa beneficiaria de los contratos de invasión y reconstrucción de Irak tras el 11/s y para la que tanto Bush padre como Bush hijo habían trabajado y tenían intereses. James Baker, el entonces Primer Ministro británico John Major y un hermanastro de Osama Bin Laden, Shahid Bin Laden estaban reunidos en una de las asambleas del *Grupo Carlyle* la misma mañana del 11/s. El *Grupo Carlyle*, entre otras, cuenta con fuertes inversiones en armamento, por lo que si EEUU decidía aumentar los gastos militares, unos de los mayores beneficiados serían los Bin Laden. La presión mediática hizo que los Bin Laden abandonaran el grupo, pero la relación de los Bush con la familia saudita no terminó ahí.

A este respecto, nos parece muy interesante la forma de destacar las estrategias empleadas por la familia Bush para evitar que se investigara su relación con los Bin Laden. Y es por ello que se muestran las diferentes formas en las que los Bush trataron de evitar, en primer lugar, la formación de comisiones independientes o del Congreso (00:37:30) y como, en segundo lugar, consiguieron censurar los contenidos más comprometedores de dichos informes.

Una de las preocupaciones más importantes de Moore se centra en *desarticular* algunas de las mentiras construidas por los medios de comunicación, encaminadas a fabricar el consenso necesario para que la opinión pública apoyara las decisiones del gobierno<sup>5</sup>. Uno de los mecanismos utilizados es el planteamiento de preguntas indirectas: ¿cómo es posible que el día después del 11/s, todos los vuelos del país, incluidos los del presidente, estuvieran en tierra, a excepción de los de la familia Bin Laden y otros árabes saudíes (00:20:39)? Afirmando, que no solo se les permitió la salida, sino que se les facilitó la misma. A su vez, a diferencia de las miles de personas que fueron retenidas, interrogadas e investigadas durante los días posteriores, a los Bin Laden ni siquiera se les tomó declaración. En esto tomó parte activa la propia familia real saudita a través de sus representantes en los EEUU.

---

5 El debate sobre cómo los medios generan consenso es largo en los estudios de comunicación y de la influencia de los medios. Sin poder entrar aquí a fondo en debate, sí deseamos apuntar dos elementos, a nuestro juicio, clave. El primero, sobre la tesis de la ideología dominante en el ya clásico trabajo de Abercrombie, S. Turner y Hill: "Por primera vez [en el tránsito del capitalismo primitivo y el tardío] la educación masiva y los medios de comunicación de masas ofrecen los instrumentos para transmitir los valores dominantes a escala universal" (1987: 172). El segundo, sobre la noción de cronopolítica en la fabricación de los consensos necesarios para moldear la opinión pública de Paul Virilio y que Llorca Abad (2010: 227 y ss.) recoge en su exhaustivo trabajo sobre la obra del pensador francés: "Pasamos de una democracia de la opinión, con la libertad de prensa, la estandarización de la opinión pública, a una democracia de la emoción, donde lo que ocurre es la sincronización de las emociones".

Posteriormente, el mismo sistema de argumentación se utiliza en relación con la posterior guerra en Afganistán. El documental explica como la respuesta de los EEUU, en realidad, fue muy tibia. A Bin Laden se le dio un plazo de dos meses para poder huir, si es que de verdad estaba en Afganistán. En este punto (00:46:25) se explica como las empresas Halliburton, propiedad del vicepresidente Dick Cheney y Enron, propiedad de un magnate que había financiado la campaña electoral de Bush, habían obtenido las concesiones para construir y explotar un gasoducto que atravesaría el país. Una negociación que habías sido acordada con los talibanes solo cinco meses y medio antes del 11/s. Moore plantea irónicamente que *no es lógico acabar con quienes son tus socios en un negocio tan suculento, incluso si han intentado hundir el destructor USS. Cole y han atentado contra embajadas norteamericanas en África. ¿Por qué, de todos modos, se bombardeó el país? Porque la opinión pública norteamericana no lo hubiera entendido de otro modo, porque se dejó escapar a la mayoría de los talibanes, y porque de todos modos se firmaron los acuerdos con el presidente Karzai y con la mediación de un exasesor de las empresas que iban a tener los contratos.*

El documental recoge y explica las medidas que adoptaron Bush y su gobierno tras la invasión de Afganistán para instaurar la doctrina del *shock* (Klein, 2007: 281 y ss.). Institucionalizar el miedo es una forma de gobierno. La sensación de inseguridad debía de impregnar a toda la población independientemente de dónde se encontrar, es decir, una gran ciudad o una población más pequeña. Los informativos de televisión y la publicidad se encargaron de ello. *Nunca se sabe lo que puede pasar, no hay que confiar en desconocidos, podría pasar en cualquier momento* etc. Todo, para terminar denunciando la aprobación de la *Patriot's Act*, iniciativa del Fiscal General de los EEUU, John Ashcroft y que contó con una respuesta tibia por parte de la oposición<sup>6</sup>.

Uno de los detalles que, a nuestro juicio, indica las intenciones reales de Moore y que hemos sugerido ya, es la simplificación con la que muestra la vida en Irak antes de la declaración de guerra por parte de los EEUU (01:08:23). En cualquier caso, es cierto que Irak no había supuesto una amenaza real para EEUU después de la primera guerra de 1991. Además de poner énfasis en la injusticia de la guerra contra Irak, Moore se esfuerza por desmitificar lo que en un primer momento se vio de la guerra (01:13:12). Las imágenes de los misiles guiados por láser a objetivos estratégicos contrastan con las de los cientos de iraquíes mutilados, muertos o heridos. Éstos eran las víctimas reales de lo que estaba sucediendo y que el espectador medio no vio. Una a una, las mentiras que los responsables del gobierno de los EEUU habían estado diciendo, quedan desarticuladas. Es recurrente el uso del montaje paralelo

---

6 Esta ley, en la práctica, implica renunciar a determinados derechos. El texto de la misma, como explica el propio Moore (2003: 104-105) no es el de una ley convencional en la que se dice qué se puede y qué no se puede hacer. Es una retahíla interminable de referencias a cientos de textos legales en la que se apuntan solo los artículos que cambian. Saber qué se está modificando implicaría acudir a comprobar lo que dicen esos cientos de textos legales.

entre las declaraciones en las que afirmaban una cosa y aquellas en las que afirmaban lo contrario. Este recurso es significativo en cuanto a las armas de destrucción masiva que el régimen de Saddam Hussein había desarrollado y almacenado.

## 5. Conclusiones

Una de las particularidades más sobresalientes de la polifacética figura de Michael Moore es la capacidad de concentrar su discurso en solo un puñado de ideas. Estas ideas, o tesis, están repetidas en los documentales que dirige, los libros que escribe o las entrevistas que concede. A este respecto, *Fahrenheit 9/11* no es diferente de otros trabajos. Dada la temática específica del mismo, es decir, el abordaje de uno de los hechos cruciales de la Historia del siglo XXI, podríamos pensar que hubiera actuado de modo diferente. Pero no es así.

Tal y como hemos tratado de acreditar a lo largo de nuestro artículo, Michael Moore utiliza el género documental para tratar de hacer veraz su versión sobre las consecuencias políticas, económicas y sociales de los atentados del 11/s. Nunca hemos encontrado declaraciones en las que Moore afirme esto taxativamente, pero más allá de la forma específica de sus películas, entendemos que existe una voluntad, totalmente legítima, por convencer de una versión sobre unos hechos determinados. Al final, el documental no trata del 11/s, sino del fraude electoral cometido por Bush y el partido republicano y las *desastrosas consecuencias* que ello ha tenido para los EEUU y el resto del mundo. En este sentido, hay una idea subyacente que, en forma de ucronía reiterada, viene a afirmar que *esto con los demócratas no hubiera pasado*.

*Fahrenheit 9/11* es un documental bien hecho y equilibrado en cuanto a su estructura. Es efectista. Mezcla hábilmente una parte argumentativa con una emocional, que refuerza en gran medida la intencionalidad final de la narración. Es un documental, a pesar de la seriedad del contenido, muy entretenido. Rápido, ágil, utiliza un lenguaje audiovisual común a todos los espectadores. Pero sobre todo, es un documental en el que todo, absolutamente todo tiene un significado explícito e implícito. Entendemos que este es uno de los grandes valores del mismo y que debe ser tenido muy en cuenta a la hora de ponerlo en valor.

Personal e intransferible, como el resto de sus trabajos, Moore trata de desmitificar la realidad construida por los medios de comunicación. Esos medios de *distracción masiva* que impiden que podamos tener una opinión formada sobre los acontecimientos. Hecho crucial en unas sociedades cada vez menos democráticas por el paulatino deterioro de la institución política, la desaparición de los discursos críticos y por el enclaustramiento de las sociedades en una suerte de cárcel comunicativa de la que es muy difícil escapar y en la que todo deviene virtual<sup>7</sup>.

---

7 A este respecto, recomendamos profundizar el concepto de *telépolis* desarrollado por Echeverría (1999: 265 y ss.). Una crítica en la que no solo tiene en cuenta las *antiguas* tecnologías de la

## 6. Bibliografía

1. ABERCROMBIE, Nicholas; HILL, Stephen y S. TURNER, Bryan (1987). *La tesis de la ideología dominante*. Madrid: Siglo XXI
2. BARNOUW, Erik (2005). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
3. BRESCHAND, Jean (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
4. ECHEVERRÍA, Javier (1999). *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino.
5. KLEIN, Naomi (2007). *The shock doctrine*. Londres: Penguin.
6. LEDO, Margarita (2004). *Del cine-ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós.
7. LLORCA ABAD, Germán (2010). *Dictaduras de velocidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
8. MOORE, Michael (2003). *Dude, where's my country?* Londres: Penguin.
9. NEPOTI, Roberto (1998). "Tradición documental y cine de propaganda". En Jenaro TALENS y Santos ZUNZUNEGUI (coords.), *Historia general del cine. Volumen III*, Madrid: Cátedra, pp. 213-242.
10. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
11. SOLER, Llorenç (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: CIMS
12. TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (coords.) (1998). *Historia general del cine. Volumen III*. Madrid: Cátedra.

---

comunicación, sino también las digitales aplicadas a la comunicación multitudinaria: "Internet es la principal calle pública de *Telépolis*. [...] Hay que ser muy cautelosos cuando se habla de libertad de información o de libertad de expresión en Internet".