

¿QUÉ FILMAMOS AHORA? CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL POLÍTICO Y SU ESTUDIO A TRAVÉS DE MICHAEL MOORE

MANUEL DE LA FUENTE

El sonido de un helicóptero nos introduce unos planos aéreos de la Casa Blanca, el Capitolio, el Monumento a Thomas Jefferson y el Pentágono, seguidos de una voz en off que dice lo siguiente: «El 2 de enero me convocaron a una reunión secreta en el Pentágono con los Jefes del Estado Mayor. Había representantes de cada sección: el Ejército, la fuerza aérea, la marina y los marines. Me dijeron: “Michael, no sabemos qué cojones estamos haciendo”. Así arranca el último documental de Michael Moore, ¿Qué invadimos ahora? (Where to Invade Next), estrenado en 2015. En la película, Moore emprende un viaje por distintos países europeos para explorar los servicios públicos que ofrecen (sanitarios, educativos, judiciales, etc.) y presentárselos al público norteamericano. Así, por ejemplo, la primera escala del viaje se produce en Italia, donde Moore entrevista a una pareja de clase media. Él es policía y ella, responsable de la sección de ropa de unos grandes almacenes.

En su conversación con el cineasta, le cuentan que disfrutaban de un total de dos meses de vacaciones pagadas al año y añaden, para sorpresa de Moore, que las empresas también les pagan un permiso a las parejas recién casadas para la luna de miel.

Evidentemente, Moore no se conforma con recoger el testimonio sin más, sino que interpela a sus entrevistados para que la conversación refleje el objetivo último de su film: mostrar el contraste del modo de vida europeo con el norteamericano, en que el primero aparece mucho más sensato que el segundo. A lo largo de la charla con la pareja italiana, e incluso en la voz en off, recalca en diversas ocasiones que los estadounidenses no disfrutaban de vacaciones ni de lunas de miel pagadas y les insiste en que lo que le están contando le parece un relato de ciencia ficción. Será el discurso que llevará Moore a lo largo de todo el largometraje, explicitando la diferencia abismal entre lo que contempla en Europa y lo que conoce de su país.

Ya desde el principio de la película, Moore plantea algunas de las claves que han definido no sólo su cine sino el documental contemporáneo. Su carrera en los últimos quince años es bien conocida. En 2002, estrenó *Bowling for Columbine*, una película que partía de la matanza en un instituto para analizar la posesión de armas y la cultura de la violencia y el miedo en Estados Unidos. El film tuvo una entusiasta acogida en el Festival de Cannes, ganó el premio César a la mejor película extranjera y el Oscar al mejor documental. En la ceremonia de entrega en Los Ángeles, al recibir el premio, Moore denunció la invasión de Iraq acometida por el gobierno de George W. Bush. Su discurso provocó la reacción airada de varios miembros de la industria en la misma ceremonia, seguida de una intensa campaña difamatoria por parte del gobierno y numerosas amenazas de muerte a cargo de particulares (Moore, 2012).

No obstante, la gota que colmó el vaso llegaría con su siguiente producción, *Fahrenheit 9/11*, estrenada en 2004 y ganadora de la Palma de Oro en Cannes ese año. En ella Moore desmontaba las falacias del gobierno de Bush con las que se había justificado la invasión de Iraq al tiempo que mostraba los vínculos empresariales entre las familias Bush y Bin Laden. Basándose en imágenes de archivo de los programas informativos de televisión, se ridiculizaban las políticas de los republicanos como mecanismo de desvelamiento de las mentiras denunciadas en el documental. Ambas cintas, *Bowling for Columbine* y *Fahrenheit 9/11*, desencadenaron una ola de producción y estreno de películas documentales en las salas comerciales, rescatando al documental del ostracismo al que estaba condenado en los circuitos de distribución mayoritarios.

Percibido como la cabeza visible del documental contemporáneo, la carrera de Moore ha proseguido por ese cine de denuncia e intervención con títulos como *Sicko* (2007), sobre el sistema sanitario estadounidense, *Capitalismo: una historia de amor* (*Capitalism: A Love Story*, 2009), sobre las

causas de la crisis financiera de 2008, o la cinta a la que nos hemos referido, ¿Qué invadimos ahora? En todas estas producciones, Moore apuesta por la explicitación constante de su subjetividad: su presencia es recurrente en las películas como un personaje más y el espectador sabe de antemano que no va a asistir a un contraste de puntos de vista sino a la verdad subjetiva del realizador, cuestionando de raíz la supuesta objetividad que determinadas instancias le han intentado conferir al cine documental.

Moore siempre ha estado al tanto de las críticas a sus películas. Así, en su página web dedica una sección a responder a la acusación de haber manipulado la entrevista con Charlton Heston en *Bowling for Columbine* y niega que el diagnóstico de Alzheimer del actor se produjese antes de la grabación de la entrevista con la que llega al clímax narrativo de la película. Ello demuestra que el punto de partida del cineasta es plenamente consciente del territorio en el que se mueve y de los efectos que persigue. Por eso la secuencia inicial de ¿Qué invadimos ahora? compendia su asunción de la eliminación de barreras entre el documental y la ficción (al presentar una situación ficticia en que el documentalista es enviado por el ejército norteamericano a Europa) y la voluntad de intervención de su cine. Se trata de dos elementos que sitúan a Moore en el seno de la tradición de documental político cuyos principales rasgos veremos a continuación.

I. EL DOCUMENTAL EN LA SALA DE PROYECCIÓN

El cine de Moore ha merecido en los últimos años el rechazo de los republicanos estadounidenses que han calificado sus films de «propaganda izquierdista camuflada de cine documental», lo que se suele tomar como una muestra del escaso alcance de sus películas al dirigirse a un público previamente convencido de las tesis defendidas en ellas (Sachleben, 2014: 25). En esta oposición

entre «propaganda» y «documental» que se establece como una estrategia de camuflaje subyacen dos ideas: en primer lugar, el documental como una instancia que debería aspirar a la neutralidad o la objetividad, es decir, a la consideración de que el cineasta podría renunciar a la adopción de un punto de vista tanto en la filmación como en la sala de montaje. Por otro lado, se asume que el documental es un género susceptible de vulnerar este principio de objetividad en cuanto el cineasta rompe el principio neutral y «camufla» o traiciona la labor que le estaría encomendada.

Ésta es una lucha que se viene dirimiendo desde el principio del cine y que Costa-Gavras ha resumido a la perfección: «Las películas pueden tener un efecto político, quizá no para cambiar la mentalidad de la gente con las ideas ya asentadas sino más bien para reforzar principios como la justicia [...] Muchas películas son peligrosas. Vemos constantemente films sobre individualistas que resuelven los problemas con armas. En estas películas siempre salen armas y un hombre que salva al mundo. Creo que es una idea muy negativa para los jóvenes porque cada vez aprendemos más a partir de las imágenes¹» (en Oumano, 2011: 210-211).

Estas instancias objetivistas se corresponderían a las instituciones políticas, industriales y económicas interesadas en implantar un modelo hegemónico de documental que Albert Maysles ha definido como «McDocumental» (*McDocumentaries*) y caracterizado por ser productos estandarizados con pocas innovaciones estéticas, escasa implicación política y dirigidos principalmente al mercado televisivo (Hogarth, 2006: 1). El cine de Moore se sitúa en las antípodas de esta homogeneización y de ahí la importancia de recuperar el cauce comercial en el circuito de las salas, los festivales y los certámenes cinematográficos, lo que significa el éxito de una obra que desde sus orígenes denuncia las políticas económicas del reaganismo, esto es, el rearme ideológico emprendido por el partido republicano en los años 80: ahí que-

da la prueba de la ópera prima de Moore, *Roger & Me* (1989), en que retrataba el impacto del cierre de la planta de General Motors en la población de Flint, ciudad natal del cineasta (Waugh, 2011: 147).

En la clasificación del documental establecida por Bill Nichols, el cine de Moore se ubica en el «modo performativo», es decir, aquél que «enfatisa el aspecto subjetivo o expresivo del compromiso del cineasta con el tema tratado y la reacción del público a este compromiso²» (Nichols, 2001: 34). Se establece, en definitiva, un compromiso a partir del contacto directo entre el cineasta y su público: «Estas películas no apelan tanto a unas directrices u órdenes retóricas cuanto a una sensación de reacciones compartidas. El cineasta busca que el espectador se apropie de sus reacciones. Nos apropiamos de su representación del mundo pero de una manera indirecta a través de las cargas afectivas inyectadas para conseguir tal fin³» (Nichols, 2001: 132). Así pues, frente al objetivismo desapasionado dirigido a la recepción pasiva del medio televisivo propio del documental institucional, las películas de Moore buscan llegar a la sala oscura donde el espectador tenga que enfrentarse a una recepción activa y poner en funcionamiento su diálogo de reacciones compartidas. Sus películas no pretenden descubrir, de este modo, hechos que los espectadores norteamericanos desconocieran sino articularlos en un relato que ha de ser exhibido en una sala para que el cúmulo de noticias televisivas adquieran una nueva dimensión: no forman parte ya del ruido cotidiano de la sociedad capitalista sino que conforman el núcleo de un texto que, al presentar esas mismas imágenes, despierta la atención adormecida del espectador.

Pensemos en *Bowling for Columbine*. Aquí Moore debate uno de los asuntos con presencia constante en la agenda mediática estadounidense como es la posesión de armas merced al derecho reconocido por la segunda enmienda de la Constitución del país. El hecho que sirve de hilo conductor (la matanza en un instituto cometida por dos estudiantes) no resulta un suceso extraño, y

el cineasta trabaja con un material de partida que sus conciudadanos conocen de sobra por su tratamiento extenuante en los medios. Tampoco recurre Moore a personalidades extravagantes para un público que conoce la condición de Charlton Heston de defensor de las armas en su cargo como presidente de la Asociación del Rifle (National Rifle Association, NRA). El ciudadano medio norteamericano conoce perfectamente el posicionamiento de Heston al respecto porque es una voz a la que los medios le han conferido una notoria autoridad. En el momento de estrenar la película, el receptor está habituado previamente al consumo de noticias sobre masacres con armas y a oír las opiniones de Heston, la NRA y los republicanos en contra de las restricciones gubernamentales hacia la posesión de armamento. Sin embargo, al articular un relato cinematográfico, Moore busca la toma de conciencia y, para ello, desvela los mecanismos ideológicos supuestamente neutros del discurso mediático: así, cuando acude a entrevistar a Heston a su casa, el anciano actor se sorprende por tener que enfrentarse a una charla incómoda en la que el entrevistador va cuestionando las respuestas.

Pero la intervención que persigue Moore no se dirige únicamente hacia la crítica de las noticias televisivas sino que también se dedica a recontextualizar aquellos hechos que pueden resultarle ajenos al receptor para que se apropie de los mismos y los reconozca como propios. Esto sucede a lo largo de *¿Qué invadimos ahora?* En este film, el objetivo último del cineasta no es tanto mostrar las políticas públicas de los países europeos como si fueran rarezas cuanto desvelar al final que tales fueron ideadas y puestas en funcionamiento por primera vez en Estados Unidos. En los minutos finales del documental, la voz en off de Moore recapitula todo lo mostrado tras visitar con un amigo suyo los restos del muro de Berlín:

Hablamos de todas las cosas que me había llevado de Europa y empecé a lamentar que el sueño ame-

ricano gozaba de muy buena salud en todas partes excepto en Norteamérica. Entonces mi amigo Rod me recordó que nosotros y nuestra generación fuimos a la universidad prácticamente gratis. Me recordó que el responsable de Educación de Finlandia había dicho que sus ideas provenían de Estados Unidos y que la conmemoración del día de los trabajadores no surgió en Moscú o Lisboa sino en Chicago en 1886. Allí surgió la lucha por la jornada de ocho horas y las vacaciones pagadas de los sindicatos norteamericanos. La lucha por la igualdad sexual empezó ocho años antes de que Islandia eligiera por primera vez a una mujer para la presidencia. El alcaide de la prisión de Noruega me había dicho que también era nuestra la idea de que el castigo penitenciario no tenía que ser cruel. Y fue nuestro estado de Michigan el primer gobierno anglosajón en eliminar la pena de muerte. Y el juez instructor de Islandia había basado toda su investigación y procesamiento de los banqueros en nuestro escándalo de los préstamos de los años 80. Incluso había contratado a un asesor norteamericano para que le ayudara. No eran ideas europeas. No eran ideas nuevas. Eran nuestras ideas. No teníamos que invadir otros países para robarles las ideas porque ya eran nuestras.

A Moore no le interesa entrar en matices sino en provocar efectos de empatía, en apelar a la «fuerza de la emoción» para «evocar sentimientos de enfado, tristeza o angustia que perduren una vez concluida la proyección» (Parry-Giles y Parry-Giles, 2008: 45). Se trata de uno de los rasgos fundamentales que el cine de Moore ha impuesto en el documental contemporáneo (Benson, Snee et al., 2008; Benson y Snee, 2015) recogiendo esa práctica del documental visto como una obra de «francotiradores», es decir, cineastas con un discurso de abierta intervención política que ha relegado las películas a los márgenes de la industria. El triunfo de Moore no se limita, además, a proyectar sus películas en las salas sino a construir un modelo que ha tenido una destacada proliferación en los últimos años.

2. LA INCOMODIDAD DEL DOCUMENTAL

Ya en sus orígenes como largometraje, el documental expresa una incomodidad con la industria. Como ha señalado Nichols (1997: 66), los documentales expositivos de Robert Flaherty surgieron «del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción». Al tiempo que Flaherty asumía, con todo, las prácticas de la ficción para llevarlas al terreno documental —en aspectos como el *last minute rescue* de *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922)—, los documentalistas empezaron a explorar territorios distintos a los de la narrativa de Hollywood. A modo de ejemplo, la confianza en el progreso y el desarrollo de las ciudades a principios del siglo XX provocó que las mismas urbes dejaran de ser paisajes para erigirse en grandes protagonistas de los relatos narrativos. Es lo que sucedía con *Manhattan Transfer*, la novela de John Dos Passos de 1925 con Nueva York como protagonista o, en el cine, con documentales como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) o *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929). Recordemos en este punto las palabras de Vertov sobre su eje programático: «El cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última» (en Romaguera y Alsina, 1993: 33). En definitiva, la apuesta por el documental comporta desde el principio una postura radical que se ubica, ya sea desde una perspectiva más cercana como la de Flaherty o más alejada como la de Vertov, en el extremo opuesto al modelo de cine de ficción que se está fraguando a principios del siglo XX en Hollywood como esquema único.

Junto a estas perspectivas, resulta relevante en aquellos años la figura de una de las principales influencias del modelo de Moore, el documentalista escocés Jack Grierson. Según señala Day (2011: 109-110), fue Walter Lippmann quien le recomen-

dó a Grierson que expresase sus ideas políticas en el cine en lugar de la prensa escrita. Durante sus estudios en la Universidad de Chicago en los años 20, Grierson descubrió los problemas de los inmigrantes en Estados Unidos y decidió que el cine debería recoger de modo enfático la situación de las clases desfavorecidas. Sus películas apostarían por el realismo social con fines didácticos y propagandísticos y mostraría una preocupación creciente: sus films tenían que llegar al mayor número de espectadores posible. De hecho, el documental tendría un notable predicamento en aquellos años, hasta el punto de que en la década de 1930, el género acabaría percibiéndose como una peligrosa herramienta que incide en el momento político al explorar la vía del retrato de la colectividad que habían expresado cineastas como Ruttmann o Vertov. En este sentido, tal y como hemos señalado (De la Fuente, 2014), se podría establecer una división entre dos modelos antagónicos de documental político en esa década. Por un lado, tendríamos el de un documental institucional, con una cuidada puesta en escena cuyo fin es transmitir el peso de las instituciones como garantes de la paz y la seguridad. Aunque pueda resultar paradójico, uno de los films que mejor representan este modelo es *El triunfo de la voluntad* (*Triumpf des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935). Los avances tecnológicos introducidos por Riefenstahl trataban de crear una imagen estable del régimen nazi, donde el orden era lo más importante y los movimientos de cámara con suaves *travellings* reforzaban esta idea. En el extremo ideológico opuesto estaría *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937). Frente al poder estatal de Riefenstahl, el documental de Ivens sobre la defensa de Madrid en la Guerra Civil Española expresa la urgencia de la lucha contra el fascismo. El efecto retórico del film (en elementos como la sincronización de los efectos de sonido, el medido desorden en la aparición de títulos superpuestos o el intento de retratar la vida de un miliciano llamado Julián) resalta que el interés general no viene dictado por la colectivi-

dad del ejército retratado por Riefenstahl sino por el pueblo español que se ve obligado a tomar las armas para parar el avance de esos ejércitos. Este retrato de la urgencia resulta deliberado puesto que, para Ivens, «el sentido de un documentalista es participar directamente en los asuntos internacionales más importantes⁴» (Ivens, 1969: 138).

Durante la Segunda Guerra Mundial, diversos cineastas de Hollywood (como John Ford, John Huston o Frank Capra) filmaron batallas del conflicto como herramienta de concienciación y alistamiento. La implicación de los cineastas con el documental de guerra era elevada: así, en algunos de los créditos de las películas de Ford, el cineasta aparece firmando con su graduación militar (Brodey, 2014: 292) y directores como John Huston recurrían a la voz en off para situarse como auténticos corresponsales de guerra que ofrecían su testimonio (Bronfen, 2012: 153). Una vez acabada la guerra, el auge de la cultura del ocio en Occidente relegó a un segundo plano aquellas propuestas culturales que se alejaban de la concepción de la cultura como mero entretenimiento. En este contexto, el cine documental se vio progresivamente apartado del circuito de producción y distribución. Ambos modelos —el de Riefenstahl y el de Ivens— resultaban incómodos no sólo por recordar una época que convenía olvidar sino porque habían mostrado la capacidad de influencia del cine documental en la alineación o movilización de la ciudadanía.

No obstante, la proliferación de los medios de comunicación como válvula de escape introdujo un nuevo elemento que resultaría también clave para la obra de Michael Moore: la sátira política. Nos referimos a la crítica abierta que exhibían en los medios estadounidenses cómicos como Lenny Bruce o George Carlin y que recogerían las películas documentales musicales de Frank Zappa (De la Fuente, 2012), films que guardan multitud de similitudes con los de Moore, principalmente la expresión de la subjetividad —son cintas que hablan en primer término de las peripecias e ideas de sus res-

pectivos realizadores—, la sátira implacable contra las políticas de derechas del partido republicano estadounidense y la apelación al espectador para que se implique social y políticamente una vez haya terminado el visionado de la película.

Tomando esta doble influencia (los documentales de los años 20 y 30 y la escena cómica contracultural de los años 60 y 70), Michael Moore elabora una obra que muestra rasgos reconocibles. En primer lugar, utiliza material de archivo de informativos televisivos y breves fragmentos de películas que actúan como contrapunto humorístico a lo que va narrando en la pantalla a través de las entrevistas y acciones que emprende Moore, que suele aparecer como personaje entrevistador y provocador de tales acciones (concentraciones, solicitudes frustradas de entrevistas con líderes empresariales, etc.). En segundo lugar, su posicionamiento es idéntico al de Bruce, Carlin o Zappa: un auténtico patriota norteamericano (en este caso, el propio Moore ataviado con su gorra y exhibiendo en ocasiones la bandera) es aquél que denuncia los atropellos de la clase política en general y de los republicanos en particular. Y por último, sus películas terminan siempre con una apelación a la emotividad del receptor para que éste sepa que puede contribuir a cambiar la situación que acaba de ver en el largometraje. Lo hemos visto en el texto de la voz en off de *¿Qué invadimos ahora?*, donde se llama al orgullo de ser norteamericano en la reivindicación de las políticas públicas que parecen invento europeo. El triunfo de esta estrategia se puede ver en el eco que han tenido sus películas en diversos cineastas que han adoptado los mismos recursos expresivos.

3. LECCIONES PARA EL CINE DOCUMENTAL

Siguiendo la estela del *late night* norteamericano de Johnny Carson o David Letterman, Bill Maher es uno de los presentadores de televisión más conocidos en Estados Unidos. Sin embargo, a diferencia de Carson y Letterman, Maher inició su ca-

rrera en los circuitos de la comedia de monólogos (la *stand-up comedy*), tal y como se ve en el film *Religulous* (Larry Charles, 2008), un documental en el que, al modo de Moore, Maher recorre Estados Unidos de arriba abajo para constatar y ridiculizar el auge del extremismo religioso en el país. Al igual que Moore, Maher muestra en el film imágenes de su infancia y juventud (incluso se entrevista en una secuencia con su madre y su hermana) como parte de esa estrategia de conexión emotiva con el espectador. *Religulous* se une a la estela de films documentales de denuncia surgidos a raíz de *Bowling for Columbine* y *Fahrenheit 9/11*. Uno de los más conocidos es *Super Size Me* (2004) en el que su realizador, Morgan Spurlock, se somete a una dieta peculiar: consumir durante un mes sólo comida de McDonald's. El reto no es gratuito ya que Spurlock pretende con su experimento denunciar la política educativa del gobierno de Bush en un aspecto muy concreto como es la implantación en los comedores escolares de alimentos provenientes de empresas de comida rápida (dirigidas por empresarios vinculados al partido republicano). En un polo más institucional, *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006) mostraba las conferencias que impartió el exvicepresidente de Estados Unidos Al Gore para alertar de la gravedad del cambio climático.

Posteriormente, como fases más evolucionadas del modelo, han ido surgiendo documentales políticos en los que está presente el reclamo de la personalidad que encabeza la denuncia pero con menor presencia ante la cámara, como *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), con la voz en off de Matt Damon, o *Ten Billion* (Peter Webber, 2015), con el científico Stephen Emmott ofreciendo un panorama desalentador del futuro por la sobrepoblación y el calentamiento global del planeta. Todo ello nos lleva a realizar una reflexión sobre las estrategias de intervención del cine documental político, es decir, el documental que trata abiertamente asuntos de la agenda política internacional con el expreso deseo no sólo de reflejar sino de interve-

nir en el entorno. Los diferentes textos que conforman este dossier pretenden, a través del estudio de varios casos sintomáticos a lo largo de la historia del cine, ofrecer un panorama amplio de la variedad de recursos y conflictos que expresa el documental, género que, como demuestra Moore, se resiste a caer en los abismos de la despolitización emprendida por las entidades culturales hegemónicas. ■

NOTAS

1. «Films can have a political effect, probably not to change the ideas of people who definitely believe something but perhaps to reinforce people's belief in something like justice [...] Lots of films are dangerous. We often see movies about the individualist who solves all his problems with a big gun. You see huge guns everywhere in these movies, and that one man saves the world. I think that's very negative for young people because we learn through those images more and more».
2. «[It] emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own engagement with the subject and an audience's responsiveness to this engagement».
3. «These films engage us less with rhetorical commands or imperatives than with a sense of their own vivid responsiveness. The filmmaker's responsiveness seeks to animate our own. We engage with their representation of the historical world but do so obliquely, via the affective charge they apply to it and seek to make our own».
4. «A documentary film maker has the sense of participating directly in the world's most fundamental issues».

REFERENCIAS

- BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. *et alli.* (2008). *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- BENSON, Thomas W.; SNEE, Brian J. (2015). *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- BRODEY, Inger S. B. (2014). The Power of Memory and the Memory of Power. En D. LaRocca (2015). *The Philosophy of War Films* (pp. 287-310). Lexington: The University Press of Kentucky.
- BRONFEN, Elisabeth (2012). *Specters of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- DAY, Amber (2011). *Satire and Dissent.. Interventions in Contemporary Political Debate*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE LA FUENTE, Manuel (2012). La cultura del videoclip y el cine como respuesta: las películas de Frank Zappa en la revolución conservadora. *L'Atalante*, 12, 28-35.
- DE LA FUENTE, Manuel (2014). *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*. Neuilly: Atlante.
- HOGARTH, David (2006). *Realer than Reel. Global Directions in Documentary*. Austin: University of Texas Press.
- IVENS, Joris (1969). *The Camera and I*. Nueva York: International Publishers.
- MOORE, Michael (2012). *Cuidado conmigo*. Barcelona: Ediciones B.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- OUMANO, Elena (2011). *Cinema Today. A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- PARRY-GILES, Shawn y PARRY-GILES, Trevor (2008). Documentary Dialectics and the Limits of Commodified Dissent in *Fahrenheit 9/11*. En T. BENSON, Thomas W. et al. (2008). *The Rhetoric of the New Political Documentary* (pp. 24-53). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (eds.) (1993). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- SACHLEBEN, Mark (2014). *World Politics on Screen*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- WAUGH, Thomas (2011). *The Right to Play Oneself. Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WHAT DO WE FILM NOW? FEATURES OF THE DOCUMENTARY FILM. A STUDY THROUGH MICHAEL MOORE'S WORK

Abstract

Michael Moore's films are a paradigmatic case of the contemporary documentary. They are a form of political action refusing the fallacy of objectivity in the documentary genre, by explicitly expressing the opinion and goals of the filmmaker, who has become the main character. In his films, Moore use a range of sources, from images and recordings from his personal archive to TV news programmes, in order to bring out the emotion of the audience and make the spectator search his/her own responsiveness at the end of the screening. Moore's films are highly influenced by the documentary films of Jack Grierson and Joris Ivens, on the one hand, and the satire of the American Comedians of the 60s, on the other. The result is a filmography standing against the American political right-wing, creating a model still in force.

Key words

Documentary; Satire; Michael Moore; Jack Grierson; McDocumentary.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014). Contacto: manuel.delafuente@uv.es.

Article reference

DE LA FUENTE, Manuel (2016). What Do We Film Now? Features of the Documentary Film. A Study Through Michael Moore's Work. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 13-21

WHAT DO WE FILM NOW? FEATURES OF THE DOCUMENTARY FILM. A STUDY THROUGH MICHAEL MOORE'S WORK

Abstract

Michael Moore's films are a paradigmatic case of the contemporary documentary. They are a form of political action refusing the fallacy of objectivity in the documentary genre, by explicitly expressing the opinion and goals of the filmmaker, who has become the main character. In his films, Moore use a range of sources, from images and recordings from his personal archive to TV news programmes, in order to bring out the emotion of the audience and make the spectator search his/her own responsiveness at the end of the screening. Moore's films are highly influenced by the documentary films of Jack Grierson and Joris Ivens, on the one hand, and the satire of the American Comedians of the 60s, on the other. The result is a filmography standing against the American political right-wing, creating a model still in force.

Key words

Documentary; Satire; Michael Moore; Jack Grierson; McDocumentary.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014). Contacto: manuel.delafuente@uv.es.

Article reference

DE LA FUENTE, Manuel (2016). What do we film now? Features of the documentary film. A study through Michael Moore's work. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 13-21

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

AHORA **TAMBIÉN** EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99
euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS



NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (**Caimán Cuadernos de Cine**)

se pueden comprar a través de nuestra web:

www.caimanediciones.es

Año 2011: en nuestra web y en ARCE



Suscríbese o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:

VISUAL
MANIAC

KIOSKO
y más