

La representación de la identidad de clase en el cine de Michael Moore

Cristiane Toledo Maria*

El objetivo de este trabajo es discutir brevemente la película *Roger y Yo* (*Roger and Me*), dirigida por el cineasta estadounidense Michael Moore en 1989. La cuestión central de este análisis es establecer la relación entre arte y política en el final del siglo XX, un momento histórico que, por una parte, es marcado por la crisis del capitalismo, y por otra, por la fragmentación política de la clase obrera. Más concretamente, se analizará cómo es la representación de la crisis de identidad de la clase obrera en esta película, principalmente a través de la utilización de los elementos narrativos de ficción del documental, y cuáles son las características y las consecuencias políticas de esa elección formal. En general, también, trataremos de entender el método de representación y de intervención social desarrollado por Michael Moore, cuyo proyecto tiene como objetivo rescatar el cine político en el centro del sistema capitalista en crisis.

En *Roger y Yo* tenemos como el tema central el despido en masa (*downsizing*) de los empleados de General Motors en la ciudad natal del director, Flint – Michigan, a finales de 1980, cuando la empresa decidió cerrar las fábricas que tenía en los Estados Unidos y trasladarse al México. Aunque el tema de la película sea la denuncia de una lógica intrínseca del neoliberalismo, esta tesis se comunica a través de una narración en la que vemos al personaje Michael Moore en busca del presidente de la compañía, Roger Smith, con la misión de convencerlo de pasar un día en Flint y conocer a las personas que estaban perdiendo sus puestos de trabajo.

Por lo tanto, la película combina dos tipos de elementos. Primeramente, hay los elementos de la clásica lenguaje documental – con una división temática que aporta al espectador una historia de la crisis, su tesis sobre el problema, así como los argumentos y pruebas (en forma de entrevistas, imágenes de archivo y otras fuentes) que la apoyan. Simultáneamente a esos, hay los elementos que aparecen con la mayor frecuencia en un relato de ficción, con Michael Moore en el centro de la película, y la construcción de una narrativa en torno a él en busca de su identidad, al mismo tiempo tratando de entender y resolver el problema de su ciudad. Nuestro enfoque es en este uso del lenguaje narrativo, buscando comprender el método del cineasta para la representación de la crisis de la clase obrera estadounidense.

Para entender la relación que la película de Moore establece con la representación de la crisis de identidad de la clase obrera estadounidense, primero debemos definir el concepto de clase en el cual nuestro estudio se basa.

Al investigar la existencia de clases sociales – y, en consecuencia, una clase obrera – en los Estados Unidos, el sociólogo estadounidense Stanley Aronowitz señala que la respuesta depende de los criterios utilizados para definir lo que es “clase”. En una visión marxista ortodoxa, se definen las clases “mediante la identificación económica, lo que significa que una clase obrera existe cuando las personas involucradas en la producción no controlan los medios de producción decisivos” (Aronowitz, 1992: 24). Sin embargo,

* Doctoranda en Letras Modernas por la Universidad de Sao Paulo, Brasil.

“si ponemos el problema de otra manera, preguntando, históricamente, cuál fue la posibilidad de que los trabajadores formaran una clase, o, en general, cuál fue la posibilidad de un discurso de clase estructurar la vida política y cultural, entonces la solución es todavía más incierta. No podemos responder a una pregunta existencial con afirmaciones científicas, sino que debemos seguir la compleja historia de las clases a través de un análisis discursivo. En este sentido, la clase se ve como algo cuya existencia nunca es permanente o fija en la vida nacional. Como el nacionalismo, es una identidad situacional cuyo poder no es fijo, sino que debe ser evaluado bajo ciertas circunstancias”. (Aronowitz, 1992: 24)

Para Aronowitz, así como para Marx, la clase obrera no puede ser definida sólo por su posición objetiva como grupo explotado por el sistema capitalista de producción, sino también por las relaciones sociales y políticas establecidas con este sistema. En otras palabras, “la historia de la clase obrera es el desarrollo de su subjetividad colectiva, así como de su objetividad”. (Aronowitz, 1991: 12)

En las últimas décadas, con el surgimiento de la era post-fordista y el cambio del capitalismo del bienestar regulado por el Estado para el capitalismo “desorganizado” del neoliberalismo, muchos países han experimentado un proceso de declive del poder económico y político de la clase obrera. En los Estados Unidos, que según muchos sociólogos históricamente nunca se había creado una identidad de clase, sea en la vida cotidiana y concreta de los trabajadores, sea en la producción intelectual de la izquierda, esta crisis es aún más evidente. La ciudad de Flint, así como las principales regiones industriales de los Estados Unidos y de otros países del centro del capitalismo, no sólo fue testigo del desmantelamiento de sus fábricas, sino de un simbólico desmantelamiento de la identidad de clase. Si el trabajo tiene un papel central en la formación de las clases sociales, y dentro de ellas está “la base de la formación de la identidad de sus personas” (Pinto, 2010: 9), la desaparición casi completa de un sector económico puede ser un factor decisivo a sacudir la estructura subjetiva (además de la objetiva) de la clase obrera, especialmente en una región como Flint, cuya subsistencia era casi totalmente dependiente de General Motors.

Volviendo al director en cuestión, debe tenerse en cuenta que el cine de Michael Moore está interesado no sólo en hacer diagnósticos del actual sistema socio-económico, pero sobre todo en utilizar el cine como una herramienta para la participación política. Si el cine político está en crisis en todo el mundo, en el centro del capitalismo su existencia parece aún más complicada. Los Estados Unidos, precursores de la desarticulación de la clase obrera y de la desorganización de la lucha política por la justicia social en las últimas décadas, han sido un área aún menos hospitalaria para el arte activista. Influenciado por la omnipresencia de la cultura de masas y los períodos de conservadurismo extremo durante el gobierno de Reagan (y sus sucesores) el país ha estado menos expuesto a las instancias culturales de la participación política en las últimas décadas.

Con eso, un director de cine político como Michael Moore se da cuenta de que, para sobrevivir, es necesario y urgente encontrar un nuevo lenguaje. El más obvio, que se convirtió en una especie de firma del director a lo largo de su carrera, es la marca de la subjetividad en el documental por la apariencia física de Michael Moore, como un personaje de su propia película.

En este tipo de película, que el crítico Bill Nichols describe como “el modo performativo” (2005), el documentarista no es una entidad invisible detrás de la cámara, sino que trae sus propias cuestiones para la película, muchas veces convirtiéndose en el tema de la película que hace. No podemos decir que el tema central del documental *Roger y Yo* es solamente una biografía de Michael Moore, o un punto específico de un conflicto en su vida. La cuestión parece ir más allá de una cuestión simplemente individual: las causas y consecuencias del desempleo masivo en la ciudad de Flint, Michigan. Así que decir que este documental es esencialmente performativo no parece apropiado. Sin embargo, es importante investigar con más detalle en cuáles momentos Moore utiliza estas técnicas, y los efectos que ellas traen para la película.

El momento más “performativo” de *Roger y Yo* ocurre en la primera escena de la película, donde vemos una selección de videos caseros y fotos de la infancia de Michael Moore, al mismo tiempo que escuchamos la siguiente historia del propio director en *voz over*:

“Yo era un niño extraño. Mis padres se dieron cuenta pronto de que algo estaba mal conmigo. Me arrastraba en retroceso cuando tenía dos años, pero sabía el discurso de inauguración del presidente Kennedy de memoria cuando tenía seis años. Todo comenzó cuando mi madre no se presentó para mi cumpleaños de un año porque ella estaba dando a luz a mi hermana. Mi papá trató de animarme y me dejó comer todo el pastel. Me di cuenta, entonces, de que tenía que haber más en la vida que esto”.

Entonces, su relato revela detalles de su biografía (como el hecho de que su padre, así como prácticamente todos los miembros de su familia, eran empleados de General Motors) mezclados con la historia de Flint, sobre todo las fuertes relaciones de dependencia económica y cultural entre la ciudad y lo que era la corporación más grande del mundo.

Esos fragmentos biográficos del cineasta funcionan como una forma de llevar su tesis cerca del espectador a través de una construcción narrativa que evoca el impacto emocional y consecuente identificación con el cineasta-protagonista. El director deja su punto de vista muy marcado, pues, en el principio de la película, estamos seguros de donde el cineasta habla, a qué grupo social él pertenece.

Nacido en 1954 en los Estados Unidos, Michael Moore pasó su infancia en un clima ideológico de prosperidad del capitalismo industrial estadounidense, lo que significa que el sistema económico era visto como sinónimo de progreso y bienestar social para todos, incluyendo la clase obrera. Cuando Michael Moore inserta su punto de vista a través un niño en la escena, el efecto no es sólo la identificación entre espectador y protagonista, pero esencialmente una reflexión sobre el espíritu de la década de 1950 en los EE.UU.

Según Nichols, una de las características de documental performativo sería “envolvemos menos en las órdenes o imperativos retóricos, y más en una sensación relacionada con su gran sensibilidad. La sensibilidad del realizador busca incentivar la nuestra” (Nichols, 2005: 171). Una vez más en las palabras del autor,

“los documentales performativos tratan de representar una subjetividad social que une lo general a lo particular, lo individual a lo colectivo y lo político a lo personal. La dimensión expresiva puede estar anclada en los individuos

concretos, pero se extiende para abarcar una forma de reacción subjetiva social o compartida”. (Nichols, 2005: 171-2)

Sin embargo, no sólo en la escena de apertura – explícitamente autobiográfica – o en escenas donde hay el aspecto físico de Michael Moore, que podemos encontrar la relación entre individuo y colectivo, o entre lo político y lo personal. La película, a pesar de ser considerada oficialmente un documental, tiene una estructura muy similar a una ficción narrativa clásica, en la que vemos una especie de “viaje del héroe”, con sus obstáculos, crisis existenciales y antagonistas.

Comenzaremos nuestro análisis de la narrativa por el antagonista, que en *Roger y Yo* está más claramente representado por la figura del presidente de General Motors. Si el título aún no ha establecido una clara relación entre los personajes Roger [Smith] y Yo [Michael Moore], esto se confirma en la narrativa, cuando ellos se establecen, respectivamente, como el villano y el héroe. Eso es también reforzado por los comentarios del narrador, de la siguiente manera:

“Así que ese era el presidente de GM, Roger Smith. Parecía tener un plan brillante: en primer lugar, cerrar las plantas de los Estados Unidos, y luego abrirlas en México, donde a los trabajadores se les paga unos centavos; a continuación, utilizar el dinero ahorrado con la construcción de automóviles en México para adquirir otras empresas, preferentemente las de alta tecnología y de la industria de la defensa. Luego, dígame al sindicato que se ha roto, y no tardaron en devolver varios miles de millones de dólares en recortes salariales. En seguida, tomar el dinero de los trabajadores y eliminar a sus puestos de trabajo mediante la construcción de más fábricas en el extranjero. Roger Smith era un verdadero genio.”

Debido a esta posición dada al antagonista en el documental, y la forma en que se lo describe como detentor de “un plan brillante”, un “genio” que parece actuar libremente en la economía de los Estados Unidos, muchas de las críticas de la izquierda acusan a la película de hacer una personificación de las causas económicas y políticas en la figura de Roger Smith. Al culpar a Roger Smith (o General Motors), habría en la película un proceso de moralización sin cuestionar los problemas más profundos, y tratando de encontrar un enemigo culpable por la lógica del sistema. Vemos, sin embargo, que la figura del enemigo en la narración no se presta (sólo) a una función de la moralidad. La búsqueda del antagonista sería un intento de figuración de la crisis contra el discurso hegemónico de la apología al neoliberalismo como el verdadero héroe de nuestro relato histórico.

Sin embargo, no sólo Roger Smith y General Motors aparecen como representaciones materiales del “enemigo neoliberal”. A lo largo de la película, tenemos acceso a las imágenes que simbolizan todo el modo de vida de la clase dominante, con sus bailes, salidas de golf, clubes exclusivos, fachadas de casas y edificios comerciales. Esas escenas satíricas y de contenido fuertemente revelador serían una especie de despojar ideológico de una clase que está claramente en una posición privilegiada en relación a la explotación económica.

Interesantemente, la clase de los antagonistas se representa mucho más que aquella de los protagonistas en esta película. Las víctimas del sistema neoliberal tienen relativamente menos tiempo de exposición en la pantalla, y no hay espacios en que ellos se perciban como una colectividad, pertenecientes a un grupo de valores, costumbres y

experiencias. Vemos, a lo largo de la narrativa, los informes de algunos hombres y mujeres sin hogar, y de otros tratando de sobrevivir con el subempleo. No hay imágenes de un intento de organización de la población de Flint para resistir a la crisis. Esta dificultad en representar las víctimas como una clase unida se puede observar incluso en la ausencia de primeros planos para filmarlas a lo largo del documental, en contraste con los numerosos primeros planos en las escenas que representan la élite de Flint. Por supuesto, en una ciudad industrial que perdió sus fábricas, ¿dónde buscar una especie de identidad de la clase obrera? Esa oscuridad en torno a la representación de los protagonistas es indicio de que este período de la historia vivió un derribo de la clase obrera y una hegemonía del discurso neoliberal, que afirmaba que no había otra alternativa y colocaba el capitalismo como el verdadero agente de la historia.

Si pensamos en el personaje Michael Moore como protagonista de la historia de *Roger y Yo*, veremos que, por posicionarse como un héroe, él y su viaje serán una figuración de la crisis de identidad de la clase obrera.

La estructura narrativa de *Roger y Yo* tiene grandes similitudes con la estructura del “viaje del héroe”, definida por Joseph Campbell como la gran narrativa que se encuentra en toda la historia de la humanidad, desde las sociedades de miles de años antes de Cristo hasta hoy en día, y muy común en guiones de Hollywood. De acuerdo con la teoría de Campbell, el héroe es una persona ordinaria arrojada a un mundo nuevo cuando a él se le presenta una llamada de aventura. En las palabras del autor, “significa que la suerte llamó al héroe y trasladó su centro de gravedad dentro de la sociedad a una región desconocida” (Campbell, 2004: 66).

Las secuencias iniciales de *Roger y Yo*, que tienen elementos autobiográficos de Michael Moore, no están destinadas – como los documentales clásicos – a introducir el tema central del despido masivo de las fábricas de General Motors. Al contrario, ellas sirven, principalmente, para introducirnos en los conflictos del héroe. A través de la primera narración en *voz over*, sabemos que el protagonista [“Yo”] es una figura problemática, que no tiene un patrón de comportamiento clásico. Parece insatisfecho, rebelde y con plena conciencia política. La primera explicación de sus problemas es casi un tópico freudiano, cuando nos dice que la ausencia de la madre en su fiesta de cumpleaños fue reemplazada por el permiso para comer todo el pastel que le dio su padre. Luego nos dice que su padre, así como otros miembros de su familia, pertenecía a la comunidad de trabajadores de General Motors. El protagonista, sin embargo, no se identifica con esta profesión, y tiene el sueño de escapar de la ciudad. Al crecer, nos enteramos de que se convirtió en un periodista, editor de periódicos como *The Flint Voice* y *The Michigan Voice*, hasta que fue invitado a trabajar para una revista en California.

Al llegar a California, descrita por el narrador-protagonista como “al otro lado del mundo de Flint”, donde “todo el mundo parece tener un trabajo, pero nadie parece estar trabajando”, hay un contraste entre la formación proletaria de un ciudadano de Flint y el punto de vista puramente intelectual, simbolizado por la forma en que describe su experiencia en la revista y en San Francisco. Su viaje a California, sin embargo, no es todavía el gran viaje del personaje. Hasta el momento, el héroe, como la teoría de Campbell señala, evita admitir que necesita embarcarse en un viaje en busca de su verdadera identidad.

Para analizar este momento de huida del personaje en el curso de la narración, debemos preguntarnos: ¿por qué no se identifica por completo con sus compatriotas, teniendo incluso el sueño de salir de su ciudad? Y, más importante aún, ¿por qué al salir

de la ciudad y encontrar un lugar en el mundo intelectual, se encuentra en un conflicto existencial aún mayor, y vuelve a buscar la identificación con Flint? Esta parte de la historia podría funcionar como una alegoría del intelectual en la estratificación social, a menudo visto como autónomo en la dualidad entre la burguesía y el proletariado. La renuencia del héroe termina cuando él admite que tiene una identidad con Flint y regresa a su casa.

Al regresar a su ciudad natal, viene el descubrimiento del gran conflicto, la búsqueda de un análisis más profundo de su identidad. Esta gran llamada de la aventura se produce cuando el personaje ve en las noticias que el presidente de General Motors anunció el cierre de la mayoría de las fábricas en la ciudad de Flint y de la región. El protagonista, que siempre vio la identidad de su padre – y de su ciudad como un todo – desde la lógica del trabajo industrial, se da cuenta de que esta relación de la producción económica está dejando de existir.

Aunque quisiera aceptar la “identidad del padre” como la suya en este momento, esto ya no sería históricamente posible. La búsqueda de Roger Smith en este sentido no es sólo un intento de la figuración del enemigo, sino también para entender las nuevas relaciones de producción que se están estableciendo y las posibilidades de la identidad en este nuevo momento histórico.

La metáfora freudiana del padre que no funciona como referencia para la identidad del niño se extiende cuando pensamos en lo que sucedió a la ciudad de Flint. “La desindustrialización de Flint es el resultado de un rompimiento esencial en la relación entre una empresa transnacional como GM y la clase empresarial local. Flint, en consecuencia, es una ciudad abandonada” (Dandaneau, 1996: xxiii). Al final de la película, cuando somos testigos del encuentro rápido entre el protagonista y el antagonista en la fiesta de Navidad de General Motors, llegamos al ápice de la alegoría del abandono, figurada por un “diálogo abortado” (Dandaneau, 1996: 108).

Curiosamente, este sentimiento de abandono (o pérdida) es lo que lleva al protagonista a una investigación de su subjetividad, que no es más que un análisis de su generación, su clase y su momento histórico. Por lo que vemos en las imágenes de las víctimas del proceso de desindustrialización, es exactamente la falta de identidad que su narrativa visa figurar. En comparación con la década de 1930, cuando la gran huelga de los trabajadores de Flint contra General Motors puso la ciudad en el centro de la lucha de clases del país y del mundo, marcando un hito en la fundación del sindicalismo en la industria automotriz de EE.UU., la generación de Michael Moore es testigo de una derrota en su papel como sujeto histórico.

Mediante el análisis del héroe en *Roger y Yo*, no podemos ignorar un elemento observado anteriormente: que el protagonista al comienzo de su relato revela alguna dificultad para identificarse con su padre y con su ciudad natal. Esto, además de ser una indicación de que las raíces de la crisis del capitalismo industrial ya estaban presentes antes del auge del neoliberalismo, nos puede servir como un elemento para el análisis que la película hace de la identidad intelectual y su papel en la lucha de clase. El personaje Michael Moore, en sus idas y venidas, se somete a un proceso de comprensión de su propia profesión como una especie de portavoz de la clase obrera. Es interesante observar cómo este proceso se refleja en su ropa durante toda la película, que van desde las simbólicas camisas de cuello blanco al conjunto jeans, gorra de béisbol y zapatillas, que más tarde se convirtió en un uniforme, una firma del director.

Al pasar por el proceso de comprensión de su identidad de clase, a través de una comparación con los intelectuales de San Francisco, los obreros, los desempleados que

buscan nuevas maneras de sobrevivir, las celebridades y la elite de la región, el personaje enfrenta a sus propios límites históricos e ideológicos, y forma su subjetividad a partir de esta dificultad de figuración, de saber definir claramente “qué hora es”, como sabiamente dijo uno de los trabajadores entrevistados en el documental. Tal vez el gran aprendizaje del protagonista se puede resumir en el relato final de la película: “A medida que se acercaba el final del siglo XX, los ricos eran más ricos, los pobres más pobres, y la gente tenía menos pelo en la ropa, gracias a los rodillos adhesivos hechos en mi ciudad. En realidad, era *el comienzo de una nueva era*”.

La última función del héroe, en la descripción de los mitos señalados por Campbell, es traducir su experiencia en el mundo desconocido a su mundo, en forma inteligible. Este paso es a menudo un gran dilema. Citando al autor:

“¿Cómo volver a retraducir, en el lenguaje moderado del mundo, los pronunciamientos de la oscuridad, que desafían el discurso? ¿Cómo representar [...] revelaciones que conducen a la falta de sentido cualquier intento de definir pares de opuestos? ¿Cómo comunicar, a las personas que insisten en la única prueba de sus propios sentidos, el mensaje del vacío generador de todas las cosas?” (Campbell, 2004: 215)

Aquí hay una referencia metalingüística para pensar en el proyecto del cineasta Michael Moore. Hay en este documental el uso del lenguaje narrativo de viaje del héroe, un recurso de la ficción que crea un personaje (una subjetividad), que representa una crisis histórica. Esa aproximación entre política y subjetividad hace con que la representación de la historia sea hecha de manera indirecta, intermediada por la carga afectiva aplicada a la película, y que el cineasta procura tornar nuestra. La película intenta por lo tanto representar una subjetividad social, uniendo el individual al colectivo. En un momento histórico en que hay una dificultad de representación del concepto de lucha de clases, lo personal sirve de punto de partida para la entrada en lo político, a través de la experiencia y de la memoria. “La experiencia y la memoria, la implicación emocional, las cuestiones de valor y creencia, [...] todo eso es parte de nuestra comprensión de los aspectos del mundo”(Nichols, 2005: 169).

La ciudad de Flint, descrita a partir de la subjetividad del personaje y del director Michael Moore, es vista como representante de la identidad de la clase obrera estadounidense, y su activismo militante se recuerda a través de una breve mención de la huelga de 1936-37 – la cual contó con la presencia del tío de Michael Moore. Recordar el pasado de Flint, y contrastarlo con los escombros que vive esta ciudad en el presente, es una manera de actuar políticamente. En palabras de Ana Amado,

“Hoy la política del documental social - y no sólo la de Michael Moore en particular – es actuar sobre la amnesia. No sólo porque la memoria atiborrada de acontecimientos en nuestras sociedades apenas puede conservar algunos puntos de referencia, de temas o de actos de los que sólo queda alguna que otra huella, interpretación o imagen, sino porque ese olvido se nutre también con el estado de secreto o censura, que funcionan como estrategia de los poderes. Contra el ocultamiento consciente de un lado, o la acumulación de actos olvidados en algún rincón de la indiferencia de los individuos o la colectividad, el cine documental tiende a encontrar otros

vínculos, una nueva dirección de los discursos e imágenes para ligarlos a un nuevo proceso de memoria”. (Amado, 2011: 184)

En un momento en que hay una sensación de que las relaciones de producción deben ser cambiadas, pero no hay un modelo alternativo como una forma concreta de referencia, debido a la crisis del socialismo (simbolizada por la caída del Muro de Berlín, que tuvo lugar exactamente en el mismo año en que se produjo la película de Michael Moore), el artista político está en una encrucijada, y es incapaz de encontrar respuestas directas al futuro, e incluso de comprender su propio presente. Por lo tanto, el pasado – y el contacto con él a través de la memoria – es un lugar privilegiado para encontrar horizontes de este tipo. Identidad y memoria son dos ingredientes esenciales en la producción de la película de Michael Moore desde su primera película, *Roger y Yo*, y estarán presentes en toda su obra, que culmina en su última película, *Capitalismo: una historia de amor*.

Bibliografía

Amado, Ana. 2011. *Michael Moore y una narrativa del mal*. In: Mourão, M. D; Labaki, A. (org.) *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

Aronowitz, Stanley. 1991 (1974). *False promises: the shaping of American working class consciousness*. Duke University Press.

_____. 1992. *The politics of identity: class, culture, social movements*. New York: Routledge.

Bernstein, Mathew H. (org.) 2010. *Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon*. The University of Michigan Press.

Campbell, Joseph. 2004 (1949). *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix.

Dandaneau, Steven P. 1996. *A town abandoned: Flint Michigan confronts deindustrialization*. State University of New York Press.

Nichols, Bill. 2005. *Que tipos de documentário existem?* In: *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus.

Pinto, Geraldo Augusto. 2010. *A organização do trabalho no século 20: taylorismo, fordismo e toyotismo*. São Paulo: Expressão Popular.