

*Este texto fue editado en RUIDO, María (2008): Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria. CGAC, Santiago de Compostela.

SACUDIENDO LA MEMORIA: RECORDEMOS NIGHTCLEANERS

SHEILA ROWBOTHAM (2008)

Me gustaría hacer una breve descripción del contexto de una película en concreto que se realizó en el Reino Unido durante la primera mitad de la década de los setenta, *Nightcleaners*. La película y cómo se produjo nos da una clave sobre varios tipos de amnesia que han afectado al modo en que se recuerda la década de los setenta.

Nightcleaners fue dirigida por Marc Karlin, que trabajaba como parte de un grupo de directores de izquierdas, el *Berwick Street Collective*. *Nightcleaners* documenta las vidas laborales de mujeres que limpian edificios de oficinas por las noches en Londres. Filmada en blanco y negro, lanza una mirada lenta e implacable a la monotonía repetitiva del trabajo doméstico según el sistema de contratación de empleo esporádico a través del cual las condiciones laborales de las mujeres eran diferentes de las del trabajo dominante regulado y de los derechos de los sindicatos. La cámara captura el aislamiento de las mujeres mientras pasan la aspiradora, limpian el polvo, enceran los suelos, limpian los cristales, en enormes bloques de pisos en una ciudad oscura y desierta. Las excluye tanto su condición de no estar reguladas como trabajadoras como la oscuridad que las rodea. La película no se limita al lugar de trabajo, sino que también nos muestra los hogares y comunidades de las mujeres, donde todavía siguen trabajando, atendiendo sus hogares y cuidando a sus hijos y maridos. Su enfoque se aproxima para hacernos un retrato de las aspiraciones y sueños individuales, una perspectiva poco común sobre las experiencias de un grupo de mujeres que incluso dentro de la clase trabajadora son poco visibles como sujetos históricos.

Aunque las trabajadoras son los personajes centrales, la película también describe los esfuerzos de miembros de grupos de liberación de la mujer por reclutar a las limpiadoras para que formen parte de los sindicatos y así mejoren sus sueldos y sus condiciones. Por tanto, *Nightcleaners* documenta el activismo feminista en un momento de agitación política y económica, mostrando el fermento de la rebelión de la masa trabajadora contra los intentos de refrenar el poder de los sindicatos. La oposición a los intentos de hacer que los trabajadores sean los que sufran las consecuencias de la crisis económica fue masculina en su gran mayoría, y la disidencia de las limpiadoras fue insignificante en comparación. Sin embargo, adquirieron una importancia simbólica como la voz que representaba la sección de la fuerza de trabajo más explotada. Suya es la resistencia contra todo pronóstico, una señal de esperanza de un grupo de trabajadoras que sólo poseían un frágil historial de lucha.

Mirando en retrospectiva, los aspectos que más se nos escapaban eran las afirmaciones y las actitudes que parecían bastante obvias en su momento, porque se trata de obviedades tácitas que nadie consideraba necesario explicar. Así que comenzaré dándoles tres nociones de comienzos de los setenta que parecían bastante obvias dentro del entorno cultural radical en el que se concibió y se realizó la película.

En primer lugar, se consideraba cada lucha o campaña específica como parte de un proyecto más amplio de transformación social, por muy vagamente que se concibiese o definiese. Parecía que había un *movimiento* de izquierdas que actuaba dentro de la sociedad, a pesar de que hubiese muchos ramales sectarios en conflicto y nuevos avances, como el movimiento de liberación de la mujer. Por tanto, para la mayoría de las mujeres que crearon pequeños grupos desde 1969, parecía evidente la conexión con el movimiento de los trabajadores. De hecho, cuando celebramos nuestra primera conferencia en Rusking College, un colegio del sindicato en Oxford a comienzos de los setenta, los que la organizamos contactamos con gran dificultad con las mujeres de los sindicatos. Como era de suponer, sólo vino una minoría, pero las relaciones continuaron. Esta realidad política vivida en la primera mitad de los setenta sería enterrada durante los ochenta, cuando la teoría del «nuevo movimiento social» entendía los nuevos movimientos como separados y opuestos a la «vieja izquierda» de los trabajadores. Por el contrario, muchas integrantes del movimiento de liberación de la mujer buscaban *por un lado* complementar y cambiar la organización laboral y *por otro* crear nuevas formas de organización.

A comienzos de los setenta se seguía considerando el «trabajo real» el que se realizaba en las fábricas, y por lo que al movimiento laboral respetaba, «los trabajadores reales» eran hombres blancos. Una generación segura de sí misma de hombres jóvenes de clase trabajadora, que lo único que habían conocido había sido trabajo a tiempo completo en la posguerra, se iba a enfrentar directamente con los gobiernos conservador y laborista. Su punto de vista era de sindicalismo espontáneo y enfatizaban la fuerza en el lugar de trabajo. Sin embargo, esta visión no se ajustaba a las circunstancias de la mayoría de las trabajadoras, que solían estar en posiciones más vulnerables en la industria privada y que además estaban concentradas en el sector público, donde las huelgas afectaban inevitablemente a personas que dependían de prestaciones sociales. La influencia del feminismo contribuiría a un cuestionamiento continuado sobre el modo en que se veía el trabajo y cómo podían movilizarse los trabajadores. De ahí que lo que se dio a conocer como «la campaña de las limpiadoras de noche» formase parte de un intento mayor de pasar a las trabajadoras a un primer plano y desafiar la autosuficiencia de los sindicatos con respecto a la subordinación de las mujeres.

En segundo lugar, la energía y el entusiasmo que hicieron parecer evidente a cientos de mujeres, en su mayoría jóvenes, que acudieron a la primera conferencia en Ruskin, que

nuevas formas de organización eran plausibles con respecto a las desigualdades, necesidades, sentimientos de opresión, malestar en las relaciones personales, procedentes de las agitaciones utópicas de 1968. Daba la sensación de que la política estaba expandiéndose a todos los aspectos de la vida. No se trataba simplemente de votar o de ser de un partido, ni del poder del Estado o del arte de lo posible. Se trataba de acciones directas, de política participatoria, de transformar la existencia directa y todos los aspectos de las relaciones, de pedir lo imposible y vivir desafiando los principios establecidos. Estas ideas estaban penetrando en la nueva izquierda formada a finales de los sesenta y fueron incorporadas a los grupos de liberación de la mujer por mujeres que pertenecían a ambos movimientos. Después de la primera conferencia del movimiento de liberación de la mujer, los grupos fueron multiplicándose a una velocidad increíble, llegando a muchas mujeres que nunca antes habían tenido contacto con los movimientos radicales de los sesenta o cuyo contacto había sido superficial. Sin embargo, hasta mediados de los setenta, seguían teniendo fuerza muchas actitudes y afirmaciones de la izquierda dentro del movimiento en el que el feminismo socialista era el ala más fuerte. La liberación de la mujer, muchas creíamos, formaba parte de un anhelo mayor. Tomamos la perspectiva ambiciosa que asumía el activismo intenso. En un intento de extender la política a todos los aspectos de la vida diaria, la política se convirtió en un modo de vida para muchos activistas jóvenes, tanto hombres como mujeres. Muchos de nosotros nos amontonamos en casas viejas en suburbios urbanos en Londres y otras ciudades grandes, viviendo en un caos comunal y planeando cambiar el mundo, para sorpresa de nuestros vecinos de la clase trabajadora¹.

Un aspecto de esta expansión entusiasta de la política fue la interconexión entre la vida y el arte. Aunque el concepto venía ya de la década de los sesenta, se hizo visible de forma colectiva en los eventos de Mayo del 68 en Francia, cuando trabajadores creativos de todos los tipos se sintieron cautivados por la rebelión de los estudiantes y los trabajadores. En el Reino Unido, los estudiantes de arte, poetas, actores, músicos y directores se dejaron radicalizar por el movimiento estudiantil y por la campaña contra la guerra del Vietnam. La autoexpresión individual era una fuerza motriz poderosa en la década de los sesenta, pero a comienzos de los setenta se vio atenuada por otro compromiso igualmente fuerte con la colectividad. Los trabajadores creativos formaron pequeños «colectivos» con la intención de reclamar el arte del mercado capitalista. El objetivo no era simplemente cambiar el contenido, sino desarrollar formas que pudiesen hacer surgir una nueva conciencia. Los colectivos se formaron con el fin de establecer una comunicación lejos de los medios de comunicación de masas y para encontrar la manera de mostrar su trabajo de forma directa. Para artistas y actores esto podía significar literalmente tomar las calles, mientras que para los directores de

¹ Lynne Segal, *Making Trouble: Life and Politics*, Serpent's Tail, Londres, 2006, pp. 74-82.

izquierda suponía pasar a la acción y dirigirse en furgonetas para unirse a las luchas de los trabajadores y encontrar vías de escape para su trabajo en las reuniones.

Mi amiga Roberta Hunter Henderson, que se movía con artistas y músicos radicales y causó un revuelo cuando recibió la visita de John Lennon en la Universidad de Warwick, era una rebelde típica de finales de los sesenta. Fue precisamente ella la que trajo a Marc Karlin a la comuna en la que yo vivía en Hackney, en el nordeste de Londres a finales del verano de 1969, y después se fue a hacer un máster en antropología a Oxford, dejándolo con algunos de sus libros y de su ropa en su antiguo cuarto. Con una lógica brillante y poco realista en cuanto a la vida diaria, Roberta sería una de las organizadoras clave, junto a Sally Alexander, de la conferencia de la liberación de la mujer en Ruskin. Marc se quedaría varios años, convirtiéndose en una figura clave en el surgimiento de la red de pequeños colectivos de cine independiente o «talleres» que brotaron durante los años setenta.

Durante mayo del sesenta y ocho estuvo en París, y cuando los técnicos de la película anunciaron que sólo realizarían películas sobre trabajadores, se lanzó a filmar a un trabajador del ferrocarril. Cuando los trenes pararon a causa de las huelgas generalizadas se encontraron varados, y Marc, que sabía muy poco de las condiciones laborales, aprendió de primera mano los efectos de la marginación de los trabajadores. El resultado fue la película *Dead Man's Wheels*. Este encuentro fortuito en medio de la confusión le impresionó profundamente, así como su encuentro con el director Chris Marker, con el que colaboró tiempo después. El entusiasmo de Marker por el director soviético Medvedkin estimuló el interés de Marc Karlin en el modo de elaborar películas que dejaran sorprendido al público para que éste se cuestionase el *statu quo*. Acabó inmerso en el profundo proceso de politización que estaba afectando a directores de todo el mundo. Jean-Luc Godard también decidiría dejar de hacer películas comerciales y dedicarse durante varios años a producir películas desestabilizadoras². Cuando conocí a Marc él participaba en un grupo cinematográfico llamado Cinema Action. Era un grupo que formó con el director alemán de izquierdas Gustav Schlacke y con Ann Lamche, que era medio francesa, medio inglesa. Comenzaron mostrando una película estudiantil francesa sobre los eventos de mayo para los trabajadores de Ford en 1968³. En 1969 ya se había creado un grupo informal que mostraba películas radicales en fábricas y en los puertos. Después comenzaron a realizar películas sobre el conflicto en Irlanda y sobre las huelgas de los trabajadores y las ocupaciones en el Reino Unido. Cinema Action mostró a Marc una Gran Bretaña que no conocía, el norte. Procedente de una familia de emigrantes

² Margaret Dickinson, *Rogue Reels: Oppositional Film in Britain 1945-90*, British Film Institute, Londres, 1999, p. 105; Sheila Rowbotham y Huw Beynon (eds.), *Looking at Class: Film Television and the Working Class*, Rivers Oram, London, 2001, pp. 144-145; Alan Fountain, «A Visionary Life», *Red Pepper*, marzo 1999, pp. 28-29. Alan Fountain, «Now I Know Why I Did It», *Vertigo*, vol. 1, núm. 9, verano 1999, p. 14. Sobre los orígenes del arte visual, véase John A. Walker, *Left Shift: Radical Art in 1970s Britain*, I. B. Tauris, Londres, 2002.

³ Dickinson, *Rogue Reels*, pp. 263-283.

judíos rusos, criado por su abuela en Francia hasta que tuvo diez años, momento en el que lo mandaron de repente a una escuela pública británica y luego a la escuela de arte dramático, retuvo la capacidad de sorprenderse ante los extraños caprichos de los ingleses. De gira con Cinema Action, siguiendo la tendencia de los primeros directores soviéticos, se encontró participando a fondo con diminutos grupos trotskistas cismáticos que se encontraban en sus viajes y se sintió profundamente desconcertado ante el valor de la clase trabajadora del norte. En 1971 Marc Karlin, junto con Humphrey Trevelyan y Richard Mordaunt, se separaron para formar el Berwick Street Film Collective, que más tarde se convertiría en Lusitania Films⁴. Querían producir películas que no sólo informasen o instruyesen al espectador a través de una perspectiva política concreta. También buscaban liberar la imaginación y dejar un espacio para la reflexión. Sin embargo, persistía la tradición establecida por Cinema Action de las prácticas de trabajo en equipo. No sólo se mantuvieron las estructuras democráticas, sino que el equipo se prestaba entre los grupos a modo de cooperativa. Los nuevos colectivos se encontraron colaborando amistosamente con una generación mayor de directores del Partido Comunista. A pesar de las diferencias políticas, estaban conectados por estar al margen de la tendencia comercial dominante.

La inspiración para *Nightcleaners* procedió del movimiento de liberación de la mujer que se había extendido rápidamente por todo el país y que era especialmente numeroso en Londres, donde los pequeños grupos se habían afiliado para formar una organización, el Taller de Liberación de la Mujer, donde cada grupo elaboraba un boletín informativo y a continuación una revista impresa en litografías offset. A modo de desafío, adoptamos como nombre la palabra burlona para describir a las mujeres de mal carácter, *Fiera*. Entre estos grupos estaba la campaña de las limpiadoras de noche que había comenzado en mi habitación, justo debajo de la de Marc, en la casa comunal en la que vivíamos. En el otoño de 1970, una antigua limpiadora, May Hobbs, que estaba indignada por las condiciones impuestas a las limpiadoras por contratos, vino a pedirnos que la ayudáramos a distribuir folletos en los edificios en los que trabajaban las mujeres. En un primer momento se había puesto en contacto con miembros de los Socialistas Internacionales (SI) (ahora conocidos como Partido de los Trabajadores Socialistas), grupo trotskista, y algunos de mis amigos de SI me pidieron que pasase la información a través del boletín informativo del Taller de Liberación de la Mujer. Llegaron unas quince mujeres y un hombre, y la campaña se puso en marcha.

Siguiendo el modelo americano de apelar a la conciencia, nos comprometimos a hablar de nuestras propias experiencias personales en los grupos del Taller de Liberación de la Mujer. Sin embargo, después de un tiempo de llevar esto a cabo, muchas de nosotras sentíamos que dedicarse sólo a hablar de nuestros sentimientos de opresión no era suficiente. Queríamos que

⁴ Rowbotham y Beynon, *Looking at Class*, pp. 143-158.

las trabajadoras participasen y queríamos *hacer* algo sobre la opresión de las mujeres, no sólo hablar sobre el tema. Sin tener idea de las dificultades que entrañaba, tendíamos a dirigir nuestra mirada a las mujeres más pobres y menos organizadas; de este modo, el Taller de Liberación de la Mujer ya se había embarcado en un seguimiento de las trabajadoras de la limpieza. Como resultado, May Hobbs encontró a muchas voluntarias para su campaña que tenía como objetivo hacer que las limpiadoras se uniesen al sindicato británico Transport and General Workers Union (T&G), que dirigía el izquierdoso y antiguo veterano de la guerra civil española, Jack Jones. Entre los primeros voluntarios en dar publicidad al tema estaba Sally Alexander, que había terminado sus estudios en Rusking College y que vivía en el oeste de Londres, junto con Mary Kelly, que más adelante se convertiría en una artista muy reconocida. Después de unos meses decidieron centrarse en dos enormes edificios de Shell. Junto con una amiga de mi grupo de liberación de la mujer, Liz Waugh, salíamos cada martes por la noche a las 10 a las calles desiertas de la City, el distrito financiero de Londres. Merodeábamos por las calles buscando a mujeres con aspecto de cansadas, que llevaban sus cosas en bolsas de plástico, y las abordábamos preguntándoles: «Disculpe, ¿es usted limpiadora de noche?».

Era todo muy improvisado. Nuestro objetivo, una vez que hacíamos el contacto, era averiguar dónde trabajaban y reclutar a todo el edificio. La suposición, a grandes rasgos, era que poco a poco haríamos que todas las trabajadoras de la limpieza de Londres estuviesen sindicalizadas. Pero las limpiadoras solían trabajar de forma irregular y las trasladaban de un edificio a otro. Algunas querían seguir siendo invisibles y no cotizar, porque recibían prestaciones sociales. La mayoría de las mujeres que abordamos eran de mediana edad y parecían mayores. El agotamiento acumulado de trabajar de noche y cuidar de sus familias durante el día había dejado señal en sus rostros. Es más, una minoría bastante grande estaba formada por inmigrantes del Caribe y estaban extremadamente nerviosas. Necesitaban desesperadamente el dinero, por poco que fuese, y así soportaban el racismo dentro de las comunidades trabajadoras y en el mercado laboral.

Para muchas de las mujeres que abordamos, los sindicatos eran entidades remotas. De hecho, a veces teníamos que explicarles en qué consistían. Empezamos a complementar los formularios de contratación azules y amarillos de T&G con nuestros propios formularios escritos a mano elaborados en multicopistas (antepasados de la fotocopiadora). «¿Por qué las limpiadoras de noche cobran menos que las limpiadoras de día? ¿Realizar trabajo nocturno por tan poco dinero? ¿Por qué las limpiadoras no recibían cobertura total? ¿Trabaja en edificios con poco personal? ¿No le pagan extra los domingos? ¿No suele recibir una paga por vacaciones? ¿No tiene seguridad? ¿Pueden despedirla sin aviso previo? (Cleaner's Action Group, 1971, folleto sin publicar). La respuesta a esta serie de preguntas entrecortadas se

podía encontrar escrita al final del folleto: el sindicato⁵. En cierto modo era superficial porque teníamos una idea abstracta y teórica de lo que era un sindicato y lo que podía hacer. No estábamos preparadas para la burocracia laberíntica de T&G y no nos lo podíamos creer cuando los representantes del sindicato no se mostraban dispuestos a salir de la cama a la 1 de la madrugada para hablar con las limpiadoras durante su descanso. Pronto descubrimos que había una gran distancia entre nuestra retórica idealista sobre lo que deberían ser los sindicatos y la realidad diaria de las prácticas de trabajo del sindicato.

Asimismo, había un abismo de clase entre nuestras vidas y las de las limpiadoras. Casi todas nosotras éramos jóvenes, llenas de vitalidad, veinteañeras y con gran entusiasmo. La realidad de la vida de las mujeres estaba muy alejada de nosotras. Fue sorprendente que algunas de las limpiadoras de noche apareciesen en la primera Manifestación de la Liberación de la Mujer en marzo de 1971, cuando 5000 mujeres con apoyo masculino avanzaron con paso firme entre la aguanieve y la nieve cantando *Stay Young and Beautiful (Sigue siendo joven y hermosa)*. Entre ellas estaba May Hobbs, con una insignia del «grupo de acción de las limpiadoras». May, que era una oradora nata, dirigió a la multitud en Trafalgar Square pidiendo la «autoorganización de las mujeres en sus lugares de trabajo». El Movimiento de Liberación de la Mujer había aumentado drásticamente desde las primeras 500 que habían asistido a la Conferencia Ruskin un año antes y se oían los aplausos con gran claridad. Nuestra distribución de folletos a las limpiadoras, por el contrario, resultó mucho más difícil de llevar a cabo. En el otoño de 1971 sólo pudimos convencer a un pequeño grupo de mujeres para que asistiesen a una reunión organizada por la dinámica y carismática parlamentaria de Irlanda Bernadette Devlin⁷. El esposo de May Hobbs, Chris, trajo a algunas de las mujeres en su viejo y destartado coche. Las limpiadoras más atrevidas llegaron en la parte de atrás de la impredecible moto de Liz Waugh. La moral estaba por los suelos y las distribuidoras de folletos eran cada vez menos, hasta que quedamos sólo seis para producir la *Fiera* de las limpiadoras de noche ese diciembre.

Sin embargo, el pequeño grupo de Marc Karlin, al que ahora se había unido Mary Nelly, había comenzado a filmarnos cuando íbamos entregando folletos. Es más, habíamos conseguido establecer contactos importantes con limpiadoras que se convertirían en los pilares de la campaña. En el este de Londres, Liz Waugh y yo habíamos conocido a Jean Wright, una mujer ingeniosa de Isle of Dogs, en la popular zona del este de Londres. Entera, afable y astuta, con sus rizos grises cubiertos por una pequeña bufanda de gasa, era una fuente de calma, determinación y humor. Había trabajado de supervisora y entendía a la perfección el sistema de contratos, pero prefería la autonomía de limpiar un edificio de oficinas de

⁵ Cleaners' Action Group, folleto inédito, 1971.

⁶ Irene Bruegel, «Women marchers stress need for union action over equal pay», *Socialist Worker*, 13 de marzo de 1971, p. 7.

⁷ Anon, «Bernadette Devlin habla con las limpiadoras», *Shrew*, diciembre 1971, p. 6.

tamaño medio aparentemente sola. De hecho, su marido, un basurero, y su hijo adolescente la ayudaban para que estuviese todo listo a primera hora de la mañana. En las noches de distribución de folletos, Liz y yo nos uníamos a ellos para discutir estrategias mientras pasábamos el paño y limpiábamos. Aprendimos mucho de Jean⁸.

Mientras tanto, Sally Alexander había encontrado a otra Jean, Jean Mormont, dispuesta a protestar contra las condiciones de trabajo en el edificio de Shell donde trabajaba. Era alguien en quien las otras mujeres del edificio confiaban. Procedente de una gran familia de dieciocho personas y madre de siete hijos, durante toda su vida supo siempre lo que significaba la pobreza y el trabajo duro, pero de algún modo había retenido un espíritu de actitud abierta ante nuevos encuentros y una capacidad para imaginar que la hacía gravitar hacia las jóvenes distribuidoras y hacia directores idealistas. Era pequeña, delgada y de cabello oscuro, con una cara que poseía cierta belleza angular. Cuando el representante de T&G vino a un pub a hablar con las limpiadoras, con Sally Alexander y Mary Kelly, el rostro de Jean Mormont quedó inmortalizado en la película con los cansados ojos luchando por concentrarse en su monotonía. Al final, sin embargo, la música de la caja de discos gana la partida y ella se deja arrastrar por su ritmo.

En 1972 nuestra relación con T&G se había deteriorado. May Hobbs se había impacientado ante la falta de entusiasmo de los representantes con nuestros miembros, que eran muy pocos y variaban mucho. De alguna manera, había conseguido el número de teléfono del domicilio de Jack Jones y llamó a su mujer para quejarse. También fue citada en numerosas ocasiones en los medios de comunicación liberales denunciando al sindicato. Más tarde tuvo una idea genial. Debía concentrarse a partir de ahora en los edificios gubernamentales donde se organizaba el sindicato Civil Service Union (CSU). Hasta 1968 los limpiadores en las instituciones gubernamentales habían sido contratados de forma directa y no formaban parte de las empresas de limpieza por contratos que se habían expandido después de la Segunda Guerra Mundial. Pero, en 1968, un gobierno laborista en busca de un modo sencillo de reducir empleos estatales había hecho un recorte de 4000 limpiadores y había puesto estos empleos bajo un régimen de contratos⁹. Sin embargo, el CSU, formado por gente de a pie, estaba dispuesto a hacer campaña activa a favor de los limpiadores en el periódico del sindicato llamado *The Whip*, y el joven representante accedió encantado a venir en su coche deportivo en medio de la noche para hablar con las mujeres. Una vez que formaban parte del CSU, los trabajadores tenían también derecho a 10 libras esterlinas a la semana como paga en caso de huelga. Se trataba de una suma muy generosa para mujeres cuyo salario era de unas 12 libras

⁸ Sheila Rowbotham, «'Cleaners' Organizing in Britain from the 1970s: A Personal Account», *Antipode: A Radical Journal of Geography*, vol. 38, núm. 3, junio 2006, p. 611.

⁹ Sally Alexander, *Becoming a Woman and Other Essays in 19th and 20th Century Feminist History*, Virago, Londres, 1994, p. 263.

a la semana. Durante el verano de 1972 comenzaron dos huelgas en el edificio del Ministerio de Defensa, en el Empire State y en el Old Admiralty¹⁰.

Las huelgas recibieron una cobertura favorable por parte de la prensa y un apoyo importante por parte de los sindicatos. Los camioneros se negaron a cruzar las líneas de piquetes para abastecer al Ministerio. Los carteros se negaron a traer el correo; los impresores, los trabajadores del ferrocarril, de la imprenta y del sector textil enviaron dinero y su solidaridad. El simpático propietario de un restaurante italiano cercano al edificio Empire State en Fulham dejó que los directores utilizaran su suministro eléctrico para mostrar películas radicales a los piquetes. La más memorable fue la obra maestra de 1953 *Salt of the Earth*, de Harold Biberman, que muestra una huelga en una comunidad minera de Nuevo México en la que las mujeres tienen un papel central. La caza de brujas del mcarthismo se fijó en él, metiendo a Biberman en una lista negra y repatriando a la actriz mejicana Rosaura Revueltas como resultado¹¹. Pero la película se había redescubierto a finales de los sesenta y se pasaba en todas las reuniones. En el piquete de las limpiadoras ayudaba a crear un ambiente de fiesta que culminó en la primera victoria de la campaña cuando el CSU consiguió que los contratistas aceptasen al sindicato. Las huelguistas obtuvieron un aumento de 2,50 libras semanales y 50 peniques de asignación nocturna. Sus sueldos alcanzaron lo que en aquel momento parecía una cantidad desorbitada, 21 libras semanales¹². Estos logros se perdieron en el momento en que hubo que renovar los contratos. De acuerdo a la ley laboral británica, no había modo de resolver la cuestión de que un acuerdo entre el sindicato y el contratista dejaba de ser válido si cambiaba el contratista.

Hacia finales de 1972, la campaña iba perdiendo fuerza. El esfuerzo que invertimos en las huelgas había agotado nuestra fuente de energía. Las dificultades para organizarse durante un periodo de tiempo continuo, al tiempo que trabajábamos, se mezclaron con tensiones internas entre las personas que dirigían la campaña de la liberación de la mujer y las que dirigían la de las mujeres socialistas. También había problemas entre las limpiadoras. May Hobbs, que sabía cómo estimular a las demás, estaba ansiosa por saber más y se exigía cada vez más su presencia como oradora por todo el país. Jean Mormont y Jean Wright habían sido las que habían seguido todo el proceso con las limpiadoras, tranquilizándolas y levantando la moral, pero ya no ocupaban un lugar tan central ahora que habían pasado al sindicato Civil Service Union. Durante 1973 nos estuvimos tambaleando. Después de eso, aunque hubo intentos intermitentes de organizar a las limpiadoras en el país, la campaña de Londres tocó a su fin. Habíamos conseguido que los medios de comunicación dieran publicidad a las limpiadoras y que también los sindicatos supiesen de ellas, pero no habíamos conseguido mejorar sus

¹⁰ Anon, «Something to smile about», *The Whip: The Civil Service Union Journal*, septiembre, 1972, p. 1.

¹¹ John Pym (ed.), *Time Out Film Guide*, Penguin Books, Londres, 2000, pp. 959-960.

¹² Anon, «Something to smile about», *The Whip*, septiembre, 1972, p. 1; Alexander, *Becoming a Woman*, p. 262.

condiciones. De hecho, aunque no podíamos saberlo, el modelo de trabajo esporádico sin regular penetraría en muchos más aspectos del mercado laboral británico. Para cuando los directores terminaron *Nightcleaners* a finales de 1975, la campaña se había disipado, aunque se reunían grupos de limpiadoras para verla y se mostró en reuniones laboristas, socialistas y de mujeres por todo el país.

La película formó parte de un contexto social y cultural más amplio. La década presenció muchos casos de trabajadoras que se movilizaban, en medio de una militancia generalizada en la década de los setenta. Participaban en huelgas en el sector público y en la industria privada, exigiendo salarios más elevados, y en algunos lugares de trabajo desorganizados pedían el reconocimiento por parte de los sindicatos. Resistían los intentos del Gobierno de debilitar a los sindicatos y participaron en la ocupación y destrucción de lugares de trabajo en los que se les amenazaba con el desempleo. También se movilizaron solicitando igualdad salarial y se opusieron al racismo entre los empleadores y los sindicatos. La campaña de las limpiadoras de noche fue uno de los muchos ejemplos de las relaciones entre las feministas y las trabajadoras. Los miembros de los grupos de liberación de la mujer, junto con las mujeres socialistas de grupos de izquierdas, apoyaban a las trabajadoras por toda Gran Bretaña, no sólo en Londres. Y, en 1974, se redactó el Estatuto de las trabajadoras con un programa de demandas para el movimiento sindical en el que se hablaba de salarios, igualdad de oportunidades, formación, baja por maternidad y cuidados infantiles. Las activistas empezaron a cuestionar las manifestaciones culturales del dominio masculino en los sindicatos y a argumentar que el alcance del sindicalismo necesitaba extenderse a la vida fuera del trabajo¹³. Un cambio importante fue el apoyo de la federación de sindicatos, el Trade Union Congress, al derecho al aborto a finales de la década. Las mujeres empezaban a representar un nuevo papel en el movimiento sindical y el feminismo estaba dejando huella en el movimiento laboral.

Junto a las luchas sindicales, los proyectos comunitarios, iniciados durante la década de los sesenta, eran cada vez más numerosos. Se vieron acompañados por una floreciente cultura alternativa de centros, librerías que publicaban panfletos de memorias de habitantes locales, periódicos locales radicales, librerías y arte en la comunidad. La fotografía y el diseño radicales, artistas, grupos de teatro, cabaret, humoristas y talleres de cine emergieron y se consolidaron¹⁴. También empezaron a relacionarse entre sí. En 1974 se fundaron la Asociación de Artistas de la Comunidad y la Asociación de Directores Independientes. Al final de la década, el arte comunitario era financiado en parte por el Arts Council y por ayuntamientos locales.

¹³ Beatrix Campbell y Sheila Rowbotham, «Women Workers and the Class Struggle», *Radical America*, vol. 8, núm. 5, septiembre-octubre 1974, pp. 55-76.

¹⁴ Jessica Evans (ed.), *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*, Rivers Oram Press, Londres, 1997, pp. 21-23.

Los directores, sin embargo, que necesitaban una cantidad de capital importante para trabajar, estaban pasando por un momento muy difícil. En su comienzo, el Berwick Street Film Collective había financiado sus películas de izquierdas mediante una serie extravagante de trabajos entre los que había anuncios de Martini y una película casera sobre el deporte del polo preparada para un jeque del petróleo. Para cuando se lanzó *Nightcleaners* en 1976, y Berwick Street Film Collective se había convertido en Lusitania Films, ya habían surgido otros grupos que trabajaban también con fines específicos. Al igual que Cinema Action y la Film Makers'Co-op, con sede en Londres, había, por ejemplo, una cooperativa en Newcastle llamada Amber Films que estaba muy conectada con la comunidad trabajadora local¹⁵. Además, para la segunda mitad de la década de los setenta, la situación política y económica había empezado a cambiar. Se habían quedado en punto muerto las esperanzas de una mayor transformación y se había pasado a una estrategia de defensa; tanto el movimiento de izquierdas como el de mujeres se habían preparado para un proceso de resistencia largo y lento. Los pequeños talleres de cine que se conectaban entre sí por toda la nación a través de la Asociación de Directores Independientes buscaban estrategias de supervivencia. Cuando falló un intento de crear una red de distribución de películas a través de Other Cinema, un punto de venta de distribución y de cine para películas de izquierdas, empezaron a buscar alternativas en serio. Marc Karlin vio la posibilidad que ofrecía el nuevo canal Fourth Channel y empezó a presionar hasta conseguir lo que se convertiría en el canal Channel 4¹⁶. Desde 1981, el Departamento de Películas y Vídeos Independientes de Channel 4, dirigido por Alan Fountain, permitió que se mostrasen obras experimentales y radicales hasta comienzos de la década de los noventa, cuando cambió la dirección del canal¹⁷.

Mark Karlin murió de repente de un ataque al corazón en 1999. Su obra, incluida *Nightcleaners*, sigue siendo poco conocida fuera del mundillo de productores de documentales radicales de la década de los setenta y de los ochenta. En una nota necrológica en el periódico británico *Guardian*, John Ellis lo describió como «un director de directores»¹⁸. De hecho, en el verano de 1999 se dedicó un número de la revista de cine radical *Vertigo* a sus contribuciones. Brand Thurman, que había trabajado con Marc Karlin como editor, resumió su enfoque apasionado y obsesivo en la dirección, en el que el contenido era inseparable en el sentido en que las formas habituales de dirigir un documental estaban subvertidas: «Marc era como un explorador. Cada vez que empezaba a trabajar en una de estas películas era como una persona que se embarcaba en un viaje, llevando a un grupo de personas con él... Las películas exploraban ideas, temas, historias y realidades físicas.

¹⁵ Fountain, «A Visionary Life», *Red Pepper*, marzo de 1999, p. 28.

¹⁶ John Ellis, «Conscience of radicals», *Guardian*, 25 de enero, 1999, p. 13.

¹⁷ Fountain, «A Visionary Life», *Red Pepper*, marzo de 1999, p. 29.

¹⁸ Ellis, «Conscience of radicals», *Guardian*, 25 de enero, 1999, p. 13.

Mostraban retratos y contaban historias»¹⁹. Humphrey Trevelyan, uno de sus colaboradores durante el prolongado proceso exploratorio de realizar *Nightcleaners*, destacaría más tarde que se trataba de «un proceso orgánico», no de una imposición teórica abstracta²⁰.

May Hobbs estaba irritada porque en lugar de la breve película de campaña que esperaba, la película era larga, tocaba muchos temas y no era nada festiva. De hecho revelaba, con frecuencia de forma dolorosa, las dificultades de organizarse y las diferencias entre el deseo y la realidad. El propio Marc Karlin, en una entrevista con Patrick Wright antes de morir, observó que «la película hablaba sobre distancias»²¹. El esfuerzo por comunicarse atravesando el abismo de clases y de aspiraciones políticas se ve en la relación entre las limpiadoras y las distribuidoras de panfletos y entre las mujeres y los directores. Está ahí, de forma dolorosa y muy valiente, en el diálogo entre Marc, Jean Mormont y su amiga Ann:

Marc: Digamos que hay una fábrica. La fábrica está controlada por las personas que trabajan en ella. El marido hace la mitad de la semana y la esposa hace la otra mitad de la semana, ¿qué os parecería eso?

Las mujeres (al mismo tiempo): Ya, ya.

Jean: ... muy bien...

Ann: ...sin duda...

Marc: Ahora os pregunto otra vez, ¿qué significaría entonces el socialismo para vosotras?

Ann: Ah, pues eso, sin duda (se ríe).

Marc: ¿El qué, el qué?

Ann: Una vida mejor para...

Jean: ... para la gente...

Ann: ... sí, una vida mejor para los trabajadores, si eso es posible, pero no lo es, ¿verdad? No podría ser...

Marc: ¿... por qué no?

Ann: Bueno, es como pedir la Luna, ¿no te parece?

Jean: Si la gente fuese lo suficientemente fuerte. De eso se trata, ¿verdad?, tienes que ser lo suficientemente fuerte²².

La distancia tan difícil de superar en el día a día, los elementos básicos de la vida y de la organización pudieron, sin embargo, cerrarse de modo temporal durante los momentos de contacto y de celebración. La película captura de forma visual una sensación trascendente de otras posibilidades que surgen individual y colectivamente entre las limpiadoras. De ahí que no describa simplemente la resistencia de un grupo de mujeres excluidas de las versiones

¹⁹ Brand Thumim, «Patterns and Connections», *Vertigo*, vol. 1, núm. 9, verano de 1999, p. 12.

²⁰ Humphrey Trevelyan quoted in Dickinson, *Rogue Reels*, p. 53.

²¹ Marc Karlin entrevistado por Patrick Wright, «A Passion for Images», *Vertigo*, vol. 1, núm. 9, verano de 1999, p. 5.

²² Kate Hepburn y Marc Karlin, «The Nightcleaners Book», (manuscrito inédito) en *Vertigo*, vol. 1, núm. 9, verano de 1999, p. 5.

dominantes de la historia de la era; también permite que el espectador las vea con cautela provocando una mayor concienciación. Vemos a través de la película cómo las limpiadoras son prudentes, porque anhelar un cambio es todo un lujo. Las aspiraciones causan dolor porque requieren energía y siempre se han visto obligadas a centrarse en la supervivencia. Asimismo, la película pone de manifiesto, de un modo simbólico, cómo la rebelión general de la clase trabajadora durante la década de los setenta implicaba nuevos modos de relacionarse y de ser. En una marcha contra un intento de debilitar a los sindicatos, dos mineros con sus fundas y cascos rompen filas y empiezan a bailar unos con otros, sonriendo a la cámara. La lucha no sigue los guiones establecidos más que en las formas en las que Marc Karlin intentó comunicar el modo en que los trabajadores en Gran Bretaña extendían su mano para tocar lo que podría ser. La resistencia fluye atravesando barreras.

Al negarse a un formato de película de campaña ordenada, Marc Karlin transmite, a un espectador dispuesto a ver la lenta revelación de un mundo perdido hace mucho tiempo, un significado humano mucho más profundo. Cautivó a una estudiante china de 19 años cuando la descubrió en un curso que enseñé en la Universidad de Manchester en 2007. En cierto modo sugería lo que ella sabía de China. Su respuesta le habría encantado a Marc Karlin.

Desde finales de los ochenta fue como si una cortina de seguridad hubiese caído, impidiendo que se viesen las fuentes imaginativas de la militancia política de finales de los sesenta y de la década de los setenta. La principal razón fue, claro está, la llegada al poder de Margaret Thatcher y los repetidos fracasos políticos sufridos por el Partido Laborista y por el movimiento laborista en Gran Bretaña. En estas nuevas circunstancias, los valores y las aspiraciones que habían dirigido la política radical se veían con cierta vergüenza, incluso desde los movimientos de izquierda. No es agradable contemplar la derrota, y la incomodidad se cubrió de burla. Desde finales de los ochenta, los radicales a la última tendían a apartarse del esfuerzo por volver a plantear la clase en términos económicos, sociales y políticos, y se centraron en cuestiones de cultura. Se suponía que preocuparse del trabajo estaba pasado de moda y se veían cada vez más los movimientos sociales como su antítesis en lugar de como su complemento. No sólo se ridiculizaba la utopía que había imaginado una alternativa más amplia, los esfuerzos creativos por romper el sistema de mercado se rechazaron con un bostezo tachándolos de «aburridos». Los intentos de reajustar el modo en que se había visto la década de los setenta han tendido a ignorarse o a verse como «nostalgia».

Marc Karlin resistió la amnesia resultante y la corrosión de la esperanza que le acompañó hasta su muerte en 1999. Pero mientras el partido de los nuevos laboristas recogía los restos de la retórica radical de los sesenta y los setenta con su charla de participación y elección, y su disposición para abordar aspectos relacionados con los movimientos de mujeres y de

homosexuales, esto no era más que una versión más suave de la derecha de Thatcher cuando los asuntos sobre la mesa eran la distribución y la desigualdad de clase²³.

Tres décadas después, sin embargo, hay indicios de que los intentos radicales de los setenta vuelven a aparecer. Ha resurgido la curiosidad y el interés en lo que se había intentado. Durante la última década han recuperado fuerza de forma global los nuevos movimientos de rebeldes y desposeídos, y ellos mismos buscan modos de expresar de forma creativa lo que está mal y cómo deberían ser las cosas. Han protestado el tiempo suficiente como para hacerse preguntas y querer investigar. Por tanto, los movimientos radicales y la cultura de la década de los setenta, que parecían no tener importancia durante la década de los noventa, se vuelven a estudiar con un interés renovado. ¿En qué consistían? ¿Qué creían que estaban haciendo? ¿Qué intentaban? ¿Qué es lo que funcionó? ¿Qué es lo que no funcionó? La película *Nightcleaners* representa un marcador, una sacudida que permite que otras historias e historias más generales que se habían dejado de lado salgan a la luz. A pesar de que las circunstancias sean tan diferentes, el presente tiene un pasado y es importante saber que alguien desafió el curso de ese pasado.

²³ Hilary Wainwright, *Reclaim the State: Experiments in Popular Democracy*, Verso Books, Londres, 2003, pp. 192-195.