

MENSAJES A UNA EXPOSICIÓN

EN TORNO A UNA EXPERIENCIA DIALÓGICA SOBRE
EL MOVIMIENTO OBRERO Y EL FRANQUISMO



MENSAJES A UNA EXPOSICIÓN

EN TORNO A UNA EXPERIENCIA DIALÓGICA SOBRE EL
MOVIMIENTO OBRERO Y EL FRANQUISMO

Ana Abelaira Huertos

Susana Alba Monteserín

NOTA: El presente texto se presentó en forma de comunicación en el Taller nº 2 del XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Alicante, 20-22 de septiembre de 2018. Originalmente ha sido publicado en las actas de dicho Congreso, en:
<https://dhcon.ua.es/es/congresoahc2018/documentos/xix-congreso-ahc-actas.pdf>

Resumen: Entre el 9 de junio y el 10 de septiembre de 2017 se exhibió en el Museo Municipal de Madrid la exposición *Amnistía. Que trata de España. Arte y Solidaridad (Milán 1972-Madrid 2017)*. Organizada por CCOO, hacía referencia a una muestra – en realidad, a un conjunto más amplio de actividades culturales- celebrada 45 años atrás en Milán. En un ejercicio de memoria, la exposición madrileña apelaba a la lucha antifranquista del movimiento obrero y al compromiso social del arte. La muestra concluía con un espacio en el que los visitantes –casi 8.000- podían dejar escritas brevemente sus impresiones sobre la misma –más de 600 mensajes-. En esta comunicación pretendemos analizar esa forma dialógica sobre el pasado franquista entre la exposición y sus visitantes.

Palabras clave: exposición; arte; memoria; Franquismo; Comisiones Obreras.

Abstrac: Between June 9 and September 10, 2017, the exhibition *Amnesty. About Spain, Art and Solidarity (Milan 1972-Madrid 2017)* was shown at the Municipal Museum of Madrid. Organized by CCOO, it refers to an exhibition - in fact, to a broader set of cultural activities - held 45 years ago in Milan. In an exercise of memory, the Madrid exhibition appealed to the anti-Francoist struggle of the workers' movement and to the social commitment of art. The exhibition concluded with a space in which visitors - almost 8,000 - left their impressions written on it briefly - more than 600 messages. In this communication we intend to analyze that dialogical form about the Francoist past between the exhibition and its visitors.

Keywords: exhibition; art; memory; Francoism; Workers Commissions.

Introducción

La crisis de la economía española, iniciada en 2008, y su gestión política han resultado devastadoras en términos de desempleo, precariedad laboral, desigualdad y exclusión social. La pieza clave de esa gestión vienen siendo las reformas laborales de 2010 y 2012. Reformas que, más allá del enésimo giro de tuerca desregulatorio, perseguían la devaluación de los salarios y debilitar a los sindicatos en el terreno crucial de la negociación colectiva¹. Se abrió así un escenario complejo y lleno de dificultades para las organizaciones sindicales. En ese contexto, Comisiones Obreras lanzó una serie de iniciativas a lo largo de 2016 y durante la primera mitad del año siguiente. Esas iniciativas se sucedieron dentro de una campaña cuyo slogan, significativamente, hacía referencia explícita al pasado del sindicato conectándolo con el presente y el futuro: *Hicimos, hacemos, haremos historia*. CCOO. Tenían, por lo tanto, un fuerte carácter memorialista.

En ese contexto, el 21 de junio de 2016 tuvo lugar en Madrid una jornada con la que se inició el debate *Repensar el sindicato*. Aunque no tenía un carácter orgánico, lo que significa que no se ajustaba a los procedimientos establecidos en sus Estatutos, CCOO pretendía abordar en su seno un debate estratégico, una vez constatadas las modificaciones sustanciales operadas en el escenario en el que la acción sindical habría de desarrollarse². El documento que daba soporte al debate constaba de un total de 104 páginas. De nuevo de un modo significativo, más de la mitad de esas páginas –hasta un total de 54– se referían al pasado, haciendo un recorrido desde los orígenes del movimiento obrero en España hasta 2008, fecha en la que se celebró el IX Congreso Confederal de CCOO³. De manera semejante a como ha señalado Ross en referencia a la memoria de la Comuna de París, parecía que las apuestas sindicales de futuro se tejían, al menos en parte, tomando ingredientes del pasado⁴.

El 11 de julio de 2016, CCOO reunió a su Consejo Confederal. En ese cónclave convocó su XI hasta ahora último Congreso. El Consejo, al que acudieron una serie de invitados, se celebró en Barcelona, en la misma parroquia en la que ese día, hacía cuarenta años, tuvo lugar la denominada Asamblea de Barcelona. La Asamblea de Barcelona, es conmemorada por el

¹ Un análisis de la reforma de 2012 en Antonio BAYLOS GRAU: *Políticas de austeridad y crisis en las relaciones laborales: la reforma de 2012*, Albacete, Bomarzo, 2012. Sobre sus efectos, Ubaldo MARTINEZ VEIGA: "La Reforma Laboral de 2012 y el aumento del despido y desempleo en España", *Revista Andaluza de Antropología* 11 (2016), <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/h11/martinez.pdf>.

² *Gaceta Sindical*, 282 (junio 2016).

³ CS de CCOO, *Repensar el sindicato*, Madrid, 2016. Su primera parte, comprendida entre las páginas 7 y 63, se titula "La herencia histórica de CCOO" <http://www.ccoo.es/0ab6c838435020427327a2df35b24dd7000001.pdf>. El debate se cerró en octubre de 2016, según Toxo presenta las conclusiones del debate 'Repensar CCOO', en http://www.ccoo.es/noticia:207478--Toxo_presenta_las_conclusiones_del_debate_%E2%80%98Repensar_CCOO%E2%80%99.

⁴ Kristin ROSS, *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*, Madrid, Siglo XXI, 2017.

sindicato como uno de sus hitos históricos principales. Ello es así en la medida en que es recordada como el momento en que las Comisiones Obreras iniciaron el giro desde su fórmula inicial como movimiento sociopolítico a sindicato⁵. De hecho, ya en 2001, se celebraron en la Ciudad Condal y en Madrid una serie de actos conmemorativos por su XXV aniversario. Entre ellos destacó una exposición que se celebró en el Museo de Historia de Cataluña y en la Casa de América en Madrid⁶.

En 2017 las actividades de memoria del sindicato culminaron con una exposición que tuvo lugar entre el 9 de junio y el 10 de septiembre y que se exhibió en el Museo de Historia de Madrid con el título *Amnistía. Que trata de España. Arte y Solidaridad (Milán 1972-Madrid 2017)* [en adelante, AQTDE]. Es precisamente de esta exposición de gran significado desde el punto de vista de la memoria de CCOO de la que nos ocuparemos en esta comunicación. Somos conscientes de que a partir de mediados de los años ochenta hay una explosión de los denominados *exhibition studies*. Esta historiografía se desarrolla en los dominios de la Historia del Arte, la Arquitectura y las Ciencias y ha analizado las exposiciones oficiales organizadas en Gran Bretaña y Francia entre 1851 y 1914. Se trata, como cabe esperar, de estudios sobre exposiciones universales, internacionales y coloniales⁷. Pero en este caso, no estudiamos una exposición organizada o auspiciada por un estado para impulsar el *prestigio nacional* en un contexto internacional de carácter interimperialista. Muy al contrario, nos ocupamos de una muestra organizada por un grupo social subalterno, como es un sindicato de trabajadores en la era de la globalización.

No obstante, antes de adentrarnos en el análisis de la exposición y del diálogo entablado con sus visitantes, todavía en el terreno de la contextualización queremos señalar dos cuestiones relacionadas con los eventos de memoria del sindicato organizados en 2016 y 2017. En primer lugar, hay que precisar que el XI Congreso Confederal coincidió en tiempo y lugar con la exhibición de la muestra, dado que aquél se celebró en Madrid entre el 29 de junio y el 1 de julio de 2017. En segundo lugar, cabe añadir que a lo largo de 2016 y durante la primera parte de 2017, las organizaciones de ámbito territorial del sindicato desarrollaron un programa paralelo de actividades de memoria. De este modo, se pusieron en marcha exposiciones, coloquios y ediciones diversas en Cataluña, Madrid, Aragón, Asturias, Andalucía, País Vasco, etcétera. Todas estas actividades, en las que habitualmente tuvieron una participación destacada sindicalistas veteranos que a menudo habían padecido prisión, e incluso torturas y malos tratos

⁵ *Gaceta Sindical*, 285 (julio 2016).

⁶ Véase *Comisiones Obreras: Memoria democrática, proyecto solidario*. Catálogo de la exposición del XXV Aniversario de la Asamblea de Barcelona, Madrid, CCOO y Fundación 1º de Mayo, 2001.

⁷ Nadia VERGATIF: *Des empires en carton. Les expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016, pp. 3-4.

bajo el franquismo, hacían referencia a la historia de CCOO⁸. Añadiremos que 2016 y 2017 marcan no sólo el ya citado cuarenta aniversario de la Asamblea de Barcelona, sino también de una serie de efemérides como la constitución de las diversas organizaciones territoriales del sindicato y, a la postre, de la legalización de las centrales sindicales. Legalización que se produjo el 27 de abril de 1977; es decir, después de la legalización de los grandes partidos de la oposición de izquierda, el PSOE y el PCE, a poco más de mes y medio antes de las elecciones generales del 15 de junio de 1977.

Obviamente, esta densa actividad memorialista tenía por objeto la propia reivindicación del sindicato ante la sociedad, después de unos años de dificultades e incluso de hostigamiento por parte de un sector significativo de los medios de comunicación. Pero al mismo tiempo, estaba conscientemente destinada a la cohesión propia y al reforzamiento de los lazos identitarios, en la medida en que sus militantes y afiliados al participar en una serie de eventos podían reconocerse en un pasado común. O mejor dicho, en el relato de un pasado común.

⁸ Téngase en cuenta como dato indicativo que, al menos el setenta por ciento de los procesados por el Tribunal de Orden Público a lo largo de su existencia fueron trabajadores (véase Juan José del ÁGUILA: *El TOP. La represión de la libertad (1963-1977)*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. 259-279).

Una exposición para evocar otra

El carácter culminante de la exposición *AQTDE*, dentro del conjunto de actividades memorialistas de CCOO, puede medirse a través de su impacto público: casi 8.000 visitantes. También sirve como indicador al respecto el apoyo institucional recibido. En efecto, el Ayuntamiento de Madrid no sólo acogió la muestra en uno de sus museos más emblemáticos, sino que la incluyó en la programación cultural del trimestre, apareciendo así en diversos medios de difusión municipales, como su página web, la guía impresa de la programación cultural trimestral o las columnas luminosas verticales de carácter publicitario instaladas en la plaza de Callao de Madrid. Además, el 9 de junio, en el acto inaugural intervinieron la alcaldesa (Manuela Carmena), el entonces secretario general de CCOO (Ignacio Fernández Toxo), además del secretario de CCOO de Madrid (Jaime Cedrún) y Fausto Durante, responsable de relaciones internacionales de la entidad prestadora de los cuadros que contenía la muestra, la Confederazione Generale Italiana del Lavoro (CGIL).

Por otra parte, *AQTDE* que muy podríamos considerar un lugar de memoria⁹, si bien de carácter efímero, estaba concebida como evocación de otra muestra, a su vez, que había tenido lugar en Milán hacia 45 años. Esta evocación invitaba a reflexionar sobre dos asuntos recurrentes en la contemporaneidad, como son el compromiso social del arte y la fraternidad transnacional entre los trabajadores. Asimismo constituía una representación de un episodio de la historia del antifranquismo protagonizado por las Comisiones Obreras. En efecto, entre el 1 y el 15 de marzo de 1972 se exhibió en la Sala Reale delle Cariatidi de Milán la muestra de arte contemporáneo *Amnistía que trata de Spagna*. El evento formaba parte de una programación cultural más amplia, que se desarrolló paralelamente en Roma y Milán. En ella participaron más de 200 artistas plásticos españoles, italianos, franceses y de otras nacionalidades, además de casi medio centenar de poetas y un puñado de músicos y cantautores españoles. La organización corrió a cargo de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras –creada en 1967¹⁰- y de las tres grandes confederaciones sindicales de Italia: CGIL, CISL y UIL. Todos ellos pretendían recaudar fondos solidarios, destinados al sostenimiento de los presos políticos y de sus familias en España, así como al apoyo de la lucha sindical clandestina de las Comisiones Obreras. Pero existía también el propósito de llamar la atención de la opinión pública internacional, mediante un evento artístico y cultural, sobre la situación de falta de libertades en España, además de generar simpatías más allá de los Pirineos hacia la petición de amnistía para los presos políticos y hacia la lucha de las Comisiones Obreras¹¹.

⁹ Pierre NORA (dir): *Les Lieux de Mémoire*; vol. 1: *La République*, París, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

¹⁰ Juan MORENO: *La Delegación Exterior de CCOO (1963-1976)*, Madrid, Fundación 1º de Mayo. Colección Estudios, 93 (2015).

¹¹ Marco DEL BUFALO: “Amnistía. Que trata de España: La unidad sindical de CGIL-CISL-UIL y CCOO en la lucha antifranquista”, *Historia, Trabajo y Sociedad*, 5 (2014), pp.11-43.

Nos parece de interés detenernos por un momento en el título de la exposición y del programa cultural de 1972: *Amnistía que trata de Spagna*. Se trata de un título recuperado 45 años después por la muestra madrileña y que se halla cargado de simbolismo, como vamos a ver inmediatamente. Su autoría corresponde a Rafael Alberti, a la sazón exiliado en Roma y enormemente activo en la organización, tanto de la exposición como del conjunto de actividades culturales celebradas paralelamente. Por un lado, hay que subrayar que dicho título mezcla los idiomas español [*Amnistía. Que trata de*] e italiano [*Spagna*]. Por otro, toma como referencia el título del libro de poesía de Blas de Otero *Que trata de España* y que fue publicado en su primera edición en 1964. Aunque ningún poema de ese libro se titulaba así, el propio Alberti compuso para la ocasión uno con él. El poema quedó incluido en el catálogo de la exposición de 1972 y el mismo Alberti lo leyó en uno de los actos de la programación cultural paralela a la exposición¹². La intervención de Alberti, por otra parte, resultó asimismo decisiva para que Pablo Picasso participase en la muestra de pintura, cediendo dos obras para su venta¹³. Dada la reputación universal del pintor malagueño, su participación sirvió a su vez de reclamo para la participación de otros artistas.

Los artistas plásticos que expusieron en Milán pertenecían al menos a tres generaciones diferentes. El propio Pablo Picasso, que fallecería al año siguiente de la exposición de Milán, y Joan Miró eran los mayores. Había una segunda generación, nacida en las primeras décadas del siglo XX y a la que pertenecía, por ejemplo, Josep Renau. Por último, estaban los jóvenes, nacidos en la postguerra como Manolo Valdés o Alberto Corazón. Además de no compartir generación, este abultado elenco tampoco se adscribía a un estilo artístico único, si bien en lo esencial, constituían el grueso de la vanguardia española de ese momento. Todos ellos cedieron desinteresadamente sus obras, que fueron sacadas de España clandestinamente¹⁴.

Junto a la exposición de pintura y escultura –que se trasladó al Palazzo d'Accursio de Bolonia, del 8 al 30 de abril del mismo año- se celebraron conferencias, se organizó una muestra de prensa clandestina y se editó para la ocasión un libro de poetas españoles. Al igual que los pintores, pertenecían a diferentes escuelas literarias y generaciones y cedieron sus poemas de modo gratuito¹⁵. De manera que, al igual que a los artistas plásticos, lo que les reunió a todos

¹² Tal y como puede verse en Manuel ESTEBAN MARQUILLAS: *Milán-Amnistía: una exposición que trata de España*. (1972). Copia digital en CDM. Fundación 1º de Mayo.

¹³ Véase la correspondencia entre Alberti y la representante del pintor malagueño en Fondo Documental de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras (DECO). Centro de Documentación de las Migraciones (CDM). Fundación 1º de Mayo, exp. 9/3. El poema de Alberti, en *Amnistía. Que trata de Spagna*. Roma, Iter, 1972, p. 8. Véase, además, Blas de OTERO: *Que trata de España*, Barcelona, Editorial RM, 1964.

¹⁴ A excepción, lógicamente, de las dos obras de Picasso, dado que éste vivía en Francia. En realidad, el pintor malagueño no donó sus obras a los organizadores de la exposición, tal y como hicieron el resto de artistas. Más bien, a través de su representante se las cedió para la venta haciéndoles llegar una parte de los beneficios (véase Fondo Documental de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras (DECO) Exp. 9/3).

¹⁵ VVAA: *Poeti spagnoli per la libertà*, Roma, Seusi, 1972.

ellos fue la solidaridad con el movimiento de las Comisiones Obreras y la lucha por la amnistía y las libertades democráticas en España. En cuanto a la faceta musical, cabe reseñar que en 1972 diversos cantautores y músicos grabaron un disco LP en Francia titulado *Cerca de mañana*. Se trataba de un álbum de *canción protesta* y música popular, interpretado en castellano, catalán, euskera y gallego. Reivindicaba así el uso de las diferentes lenguas que existen en España. El disco se presentó en un acto en Roma con la intervención de algunos de los cantantes que habían participado en él como Bibiano Morrón y Julia León¹⁶.

Durante la década de los años 60 las autoridades franquistas procuraron por todos los medios que las manifestaciones culturales en el exterior que supusieran un deterioro de la imagen del régimen fueran prohibidas, llegando al extremo de boicotearlas¹⁷. Por ello, cabe suponer que las mismas protestas del gobierno franquista que provocó la muestra *Spagna Libera* en 1964 se repetirían con ocasión de la exposición que nos ocupa¹⁸. Efectivamente, una reacción similar fue confirmada en el informe elaborado por Carlos Vallejo para las Comisiones Obreras en relación con la muestra de 1972¹⁹.

La organización de la exposición trajo consigo no sólo la movilización de intelectuales y artistas españoles y extranjeros, sino también de las autoridades italianas que apoyaron la muestra y la dieron cobijo. Así, el propio alcalde de Milán, Aldo Aniasi, asistió a la inauguración, mientras que el ayuntamiento compró algunas de las obras expuestas como *Le fumeur* de Picasso. Así las cosas, los medios de comunicación italianos se hicieron eco del evento en Italia, lo que, lógicamente, en España pasó desapercibido para el público en general, pero no para las autoridades del régimen. Efectivamente, en un informe del Ministerio de Información y Turismo de 22 de abril de 1972, titulado *Tendencias conflictivas en Cultura Popular*, la exposición de Milán aparece reseñada como *aportaciones a exposiciones anti-régimen. Caso de la exposición de Milán a beneficios de las CC.OO*, en el apartado de Bellas Artes. Además muchos de los artistas que expusieron o compusieron poemas aparecen en el mismo informe en un listado como personas conflictivas. Así se menciona a Juan Genovés, Manuel Millares, Antonio Saura, Manuel Calvo Abad, Ricardo Zamorano, Josep Guinovart, entre los pintores y artistas plásticos. También aparecen los poetas Carlos Álvarez, José Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Salvador Espriu, José Esteban González, José Luis Gallego, Ángel González, Jesús López Pacheco,

¹⁶ Manuel ESTEBAN MARQUILLAS: *Milán-Amnistía: una exposición...*

¹⁷ Javier MUÑOZ SORO: "Una batalla cultural: La respuesta al antifranquismo desde la embajada española en Italia entre 1962 y 1976" en Javier MUÑOZ SORO, Emanuele TREGLIA (eds.): *Patria, pan...amore e fantasia. La España franquista y sus relaciones con Italia (1945-1975)*, Granada, Editorial Comares, 2017, pp.193-216.

¹⁸ Emanuele TREGLIA: "Por la libertad de España. La solidaridad italiana con el antifranquismo (1962-1977)" en Javier MUÑOZ SORO, Emanuele TREGLIA (eds.): *Patria, pan...amore e fantasia. La España...*, pp.163-191.

¹⁹ *Avance informativo y algunos comentarios sobre la Exposición de pintura, escultura, grabados, etc, celebrada en Italia*. Fondo Documental Delegación Exterior de Comisiones Obreras (DECO) exp. 9/3. Centro de Documentación de las Migraciones (CDM), Fundación 1º de Mayo.

Francesc Vallverdú. Todos ellos eran artistas y creadores más o menos comprometidos con la lucha por las libertades y de oposición al franquismo²⁰.

El informe, en suma, ponía de manifiesto la preocupación de las autoridades franquistas ante el giro emprendido por los artistas y el arte de vanguardia. Un giro que les había llevado desde el informalismo abstracto de los años sesenta hacia formas y repertorios más críticos y comprometidos políticamente al comienzo del decenio siguiente. De hecho el régimen había apoyado su presencia durante la década anterior en certámenes artísticos internacionales, considerando que su obra siendo iconográficamente inocua, podía utilizarse políticamente para proyectar una imagen exterior de apertura y modernidad que el franquismo quería ofrecer a Europa y Estados Unidos. Y ello con vistas a su solicitud de ingreso en el Mercado Común, una vez conseguido el ingreso en la ONU en 1955²¹.

Pero volvamos a *AQTDE*, la exposición del Museo de Historia de Madrid. Sobre el total de los 385 metros cuadrados de superficie de la sala de exposiciones temporales, estaba organizada en seis espacios específicos. Además de fotografías, carteles, documentos y otros objetos, a lo largo del recorrido se mostraban un total de 13 cuadros de los que estuvieron expuestos en la exposición originara de Milán en 1972 (véase el Cuadro 1).

²⁰ Pere YSÀS I SOLANES: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 238-249.

²¹ Giulia QUAGGIO: “¿Enemigas o aliadas clandestinas? Las relaciones culturales entre España e Italia a través de la Bienal de Venecia (1950-1976)” en Javier MUÑOZ SORO, Emanuele TREGLIA (eds.): *Patria, pan...amore e fantasia. La España...*, pp. 117-138.

Cuadro 1. Pinturas expuestas en AQTDE

AUTOR	TÍTULO	TÉCNICA	DIMENSIONES	FECHA
Juan Genovés	L'Attesa	Óleo sobre lienzo	120x110 cm.	1965
Equipo Crónica	Variante de la "Famiglia di Carlo IV"	Acrílico sobre tabla	122x122 cm.	s.d.
Agustín de Celis	Chang	Acrílico sobre lienzo	150x100 cm.	1968-1969
Fernando Mirantes Martín	Sin título	Acrílico sobre madera prensada	43x49,5 cm.	1968
Juan Giralt	La parcela	Acrílico sobre madera prensada	91x102 cm.	s.d.
Manuel Calvo Abad	3x1=3	Acrílico sobre papel	50x70 cm.	1969
Remei Martínez	Letra E	Óleo sobre lienzo	73,5x92 cm.	1968
Eduardo Sanz	Partecipazione	Espejos superpuestos	60x60 cm.	1969-1970
Ricardo Zamorano	The great mierda	Técnica mixta, collage y acrílico sobre lienzo	70x100 cm.	s.d.
Jordi Pericot	Espacio y forma 3/8 ^a divergentes	Acrílico sobre contrachapado	95x100,5 cm.	1971
José María Iturralde	Formación espacial imposible	Pintura sintética fluorescente y collage sobre madera prensada	91,3x90 cm.	1969
Sixto	Sin título	Acrílico sobre lienzo	73x60 cm.	1970
Francesc Todó García	Pala cargadora	Acrílico sobre tela	100x100 cm.	1966

FUENTE: Luigi MARTINI (ed.): *Que trata de España. Artisti spagnoli nelle raccolte d'arte della CGIL*. Catálogo. Roma, Ediesse, 2002.

Estos 13 cuadros, entre una serie más amplia, no fueron en su día adquiridos por particulares o instituciones, siendo comprados por el sindicato italiano CGIL, que los prestó para la ocasión. Desde su llegada a Italia, hacia cuarenta y cinco años, era la primera vez que regresaban y que se podían ver en España. Aunque, obviamente, al concluir la exposición fueron devueltos a su propietario, el periplo desde Italia –más concretamente, desde Roma y Milán- hasta Madrid puede tomarse como una metáfora del retorno de un largo exilio.

En cuanto a los seis espacios diferentes en que estaba organizada la muestra, todos ellos incluían paneles explicativos con textos en castellano e inglés. Se trataba así de facilitar la lectura de público extranjero, como el caso de los turistas. Esto no sólo permitió la comprensión de la exposición para un público anglohablante, sino que, tal y como veremos un poco más adelante, permitió a dicho público dialogar con ella. Los textos, por otra parte, eran de carácter breve, de hasta 150 palabras como máximo, pues se consideraba que el lenguaje escrito debería tener un peso menor en la exposición.

El primer espacio tenía un carácter introductorio. Presentaba así los nombres de todos los artistas plásticos, poetas y cantantes que participaron en los actos de Milán de 1972, haciendo referencia a dichos actos y al propósito evocador de la muestra de 2017. El segundo, denominado *El festival “que trata de Spagna”, Milán 1972*, contenía fotografías y otras piezas de la exposición celebrada en la capital lombarda, como el poemario editado para la ocasión, un programa de las actividades culturales, la primera edición del libro de Blas de Otero, *Que trata de España*, o el propio catálogo. El tercero, *Que trata de Spagna. Tribulaciones* mostraba las obras de arte y, a través de una serie de cartas y otros documentos, la historia de la exposición; es decir, constituía un relato de la organización y preparación de la misma, desde la salida clandestina de los cuadros de España hasta el balance posterior del evento. *La memoria de Milán*, era el cuarto espacio. Ilustraba mediante fotografías, carteles, programas de mano y otro material editado, las diferentes versiones, más allá de la estancia en Bolonia en abril de 1972, que de la muestra original se habían organizado con posterioridad y que en todos los casos habían tenido un carácter conmemorativo. Deben así citarse Barcelona, en 1997, con ocasión del 25 aniversario, Roma 2002 y nuevamente Milán en 2012. Las ediciones de Roma y Milán, organizadas con motivo del treinta y cuarenta aniversario respectivamente, se montaron con piezas propiedad de la CGIL que pudieron contemplarse en la capital lombarda en 1972. Sin embargo, en la de Barcelona no hubo cuadros de la exposición original. Se expusieron, por el contrario, obras pertenecientes a los pintores participantes en ella con la idea de que aportarían una realizada en la época y otra de factura reciente²². El quinto espacio se denominaba *España: un contexto de represión*. Ilustraba mediante fotografías, carteles, prensa y propaganda

²² La muestra de Barcelona fue organizada por la Fundació Cipriano García, de CCOO de Cataluña y pudo contemplarse en el Museo de Historia de Cataluña desde el 29 de abril hasta el 29 de mayo de 1997 (véase cartel América SÁNCHEZ (diseño), *Solidaritat i Art. Milà 1972-Barcelona 1997*. Cartel. Barcelona, 1997, en Archivo de Historia del Trabajo (AHT). Fundación 1º de Mayo. Colección de Carteles.

clandestina el recrudescimiento de la presión represiva de la dictadura en los años setenta sobre el movimiento obrero y la oposición antifranquista. Este espacio resultaba muy impactante para el público, al estar las imágenes colocadas en un gran friso de color negro sobre el fondo blanco de la pared. Esta combinación de colores contribuía a crear una atmósfera hasta cierto punto opresiva. De manera que en las visitas guiadas podía comprobarse cómo algunas personas se sentían interpeladas, comentaban las imágenes y los textos de la sala, ampliando la información a partir de su propia experiencia o conocimiento y se suscitaban emociones. El público se convertía entonces, a partir de las imágenes y los objetos, en un espectador activo que a través de su subjetividad realizaba sus propias interpretaciones²³.

Por supuesto, mostrando la represión la exposición pretendía recobrar recuerdos censurados y completar vacíos impuestos en la memoria. Pero al mismo tiempo, no se trataba solamente de recuperar el recuerdo de las víctimas, sino también el sentido de sus luchas²⁴. Por eso los actos represivos aparecían contextualizados a su vez en la movilización antifranquista, en su doble sentido de lucha por las libertades democráticas y de combate por la mejora de la condición obrera.

Por último, un sexto espacio, con el mismo tipo de materiales, acercaba al visitante a la solidaridad con las luchas del movimiento obrero en diferentes países europeos y americanos. Esta sala se denominó, como cabe esperar, *Solidaridad con la España en lucha*²⁵. En ella, y dentro de una gran vitrina, se mostraban objetos relacionados con el mundo de la clandestinidad: una máquina portátil para imprimir propaganda, un artefacto doméstico con el mismo propósito – esto es, una *vietnamita*-, una máquina de escribir, una cartera de doble fondo para transportar documentos o propaganda, un libro que contenía un lenguaje cifrado, etcétera. También podían verse carteles, fotografías y diversas ediciones como prensa o folletos. A diferencia del anterior, en este sexto espacio, las fotografías y otros materiales fijados en la pared estaban sobre un friso blanco. De ese modo se pretendía transmitir una emoción diferente. Esta vez, de una esperanza y un optimismo que se basaban en la fuerza de la solidaridad internacional.

Estas dos instalaciones de contextualización histórica, permitían a aquella parte del público que carecía de una experiencia directa o transmitida del pasado que se recreaba –como eran los casos de los turistas extranjeros y, probablemente, los visitantes más jóvenes- comprender la imposibilidad del montaje en suelo español de la primera exposición de 1972 y la razón por la

²³ P. PÉREZ VALENCIA, *La insurrección expositiva: Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*. Gijón, Ediciones Trea, 2007, pp. 41-60.

²⁴ Manuel PÉREZ LEDESMA: “La historia, los historiadores y la memoria” en José BABIANO (dir.): *Represión, derechos humanos, memoria y archivos: una perspectiva latinoamericana*, Madrid, Fundación 1º de Mayo - Ediciones GPS, 2010, pp. 32.

²⁵ Puede verse en el folleto de la exposición CCOO y Ayuntamiento de Madrid, *Amnistía. Que trata de España. Arte y Solidaridad (Milán 1972-Madrid 2017)*. Madrid, 2017.

que se realizó en territorio extranjero. Con ello, cuadros, artistas y clase trabajadora se interrelacionaban formando un grupo unido en su lucha contra la dictadura.

A lo largo del recorrido los visitantes podían contemplar en sendas pantallas dos videos de doce minutos cada uno que habían sido producidos para la ocasión. En el primero de ellos, dos de los organizadores de la muestra de Milán de 1972 narraban brevemente algunos recuerdos del evento. Se trataba de Carlos Vallejo, un militante de Comisiones Obreras que había trabajado en la SEAT de Barcelona y que por entonces se hallaba exiliado en Italia. El otro protagonista del vídeo era Joan Antón González, igualmente militante de Comisiones Obreras en la época y que se encargó de reunir las obras de arte para sacarlas clandestinamente por la frontera. En el segundo video se mostraban imágenes de época que formaban parte de un documental realizado al hilo de la exposición y del resto de eventos culturales de 1972. En él se podía ver la escena en la que, tal y como hemos señalado más arriba, Rafael Alberti recitaba su poema *Que trata de España* en un acto público. También al poeta Pablo Neruda, a la sazón en Italia, se le ve visitando la exposición y realizando unas declaraciones en las que glosa algunas características de las obras expuestas y hace referencia a las traumáticas vicisitudes del pueblo español bajo la larga dictadura de Franco²⁶.

La exposición, por lo tanto, reproducía diferentes tiempos históricos. Por un lado evocaba un acontecimiento concreto y puntual del pasado; es decir la exposición de Milán de 1972. En segundo término se refería a un tiempo más dilatado, de tipo medio podríamos decir, como eran los años del contexto cifrados entre 1970 y 1976. Finalmente, la *Memoria de Milán* constituía un tercer tiempo histórico más largo, de cuatro décadas.

Salvo los cuadros y un reducido elenco de objetos prestados por otras instituciones, la inmensa mayoría de las piezas que podían contemplarse a lo largo del recorrido al que acabamos de referirnos brevemente –documentos, prensa, propaganda clandestina, carteles y otros objetos– forman parte de las colecciones del Archivo de Historia del Trabajo y del Centro de Documentación de las Migraciones, ambos de la Fundación 1º de Mayo. Ésta no es otra que la institución encargada de custodiar el patrimonio documental de CCOO. Por consiguiente, la exposición fue concebida por sus organizadores como una ocasión para la valorización de dicho patrimonio; es decir, para darle a conocer a un público amplio, más allá de los siempre minoritarios círculos de investigadores que acceden a él de manera habitual como usuarios del archivo. De manera que el hecho de que la gran mayoría de las piezas expuestas perteneciesen a la Fundación, constituía una opción meditada y prevista. A la postre, la preservación de estas piezas resulta fundamental para la conservación de su memoria y la del propio sindicato²⁷.

²⁶ Manuel ESTEBAN MARQUILLAS, *Milán-Amnistía: una exposición...*

²⁷ María Cristina MENEZES, Cássia A. KIRCHNER y Christine MÜLLER: "Exposiciones conmemorativas escolares: Diálogo entre memoria, historia e identidad", *Cabás*, 2014 (12), pp. 76-93,

Mensajes a una exposición

Concluida la visita a la exposición, los visitantes recorrían un pasillo para dirigirse hacia la salida del museo. En ese pasillo se encontraba una instalación que reproducía un dibujo de una serie de manifestantes, algunos de ellos sosteniendo una pancarta mientras otros les seguían. En la pancarta, a su vez, figuraba, el título de la exposición y el término *exprésate*, varias veces repetido²⁸. De la instalación colgaban asimismo más de un centenar de papeles de tamaño 10x10 centímetros, del tipo *post it* y de diversos colores, sujetos con pinzas. Estos papeles estaban destinados a que el visitante dejase escrito sus impresiones tras recorrer la exposición de manera anónima si así lo deseaba y de hecho así ocurría en la inmensa mayoría de mensajes escritos. La instalación se completaba con dos poyetes con sendos bolígrafos para poder escribir. De un total de 7.975 visitantes, 607 dejaron comentarios escritos. Las notas, una vez escritas, eran sujetadas de nuevo por sus autores con una pinza a la instalación. Periódicamente, estas notas se retiraban parcialmente y se sustituían por nuevos papeles en blanco por parte del personal del museo a fin de que pudieran ser escritos por nuevos visitantes. Se trataba de un mecanismo parecido al utilizado en otras exposiciones relativas al ámbito de la memoria histórica, como el que se montó con ocasión de la muestra *Transición*, exhibida en Barcelona y Madrid en 2007 y 2008, respectivamente²⁹.

Este dispositivo dio lugar a un diálogo entre la exposición y sus visitantes. Un diálogo en torno a la memoria, dado que los mensajes escritos, más allá de comentar el contenido, el interés o la calidad de la exposición, daban cuenta de las sugerencias e impresiones que la visita les había suscitado. Desde este punto de vista, la exposición no sólo trataba de transmitir una serie de conocimientos históricos, sino que también transmitía emociones. De modo que los documentos y objetos expuestos deben considerarse tanto vestigios de carácter histórico como artefactos capaces de provocar un diálogo³⁰. Las emociones, a su vez, estaban mediadas por la experiencia de cada visitante en relación a las imágenes y los objetos que figuraban en la exposición. Así, aquellos visitantes que vivieron la militancia en los años finales del franquismo podían reconocerse en una serie de objetos como una *vietnamita* o un cliché de cera para imprimir propaganda, por ejemplo. Esto no podía ocurrir entre personas más jóvenes que no vivieron aquellas experiencias. Sin embargo, al contemplar la rudimentaria tecnología con la que

<http://revista.muesca.es/index.php/articulos12/321-exposiciones-conmemorativas-en-instituciones-escolares-dialogo-entre-memoria-historia-e-identidad> [consultado el 11 de diciembre de 2017].

²⁸ El dibujo con los manifestantes y la pancarta estaba tomado de *La verdad obrera: Boletín de las Comisiones Obreras del Metal de Ventas-Canillejas*, 3, 1972.

²⁹ Aunque en este caso, los visitantes en lugar de escribir dejaban grabadas sus opiniones en video ante una cámara fija. Véase Ricard VINYES: "Políticas públicas de reparación y memoria en España" en José BABIANO (dir.) *Represión, derechos humanos, memoria y archivos: una perspectiva latinoamericana*. Madrid, Fundación 1º de Mayo, 2010, pp. 65-66.

³⁰ María Cristina MENEZES, Cássia A. Kirchner y Christine MÜLLER: "Exposiciones conmemorativas escolares..."

se confeccionaron gran parte de los materiales expuestos, podían hacerse una idea de las dificultades técnicas y, al mismo tiempo, tal vez empatizar con quienes habían puesto en peligro su libertad e incluso su vida al involucrarse en las actividades asociadas a esa tecnología.

No obstante, una parte importante de los mensajes –algo menos de un tercio-, realizados por turistas de paso por Madrid y en gran medida de origen extranjero, eran ajenos a los contenidos de la exposición³¹. Para estas personas, la narrativa de la muestra y sus contenidos pasaron desapercibidos. De manera que escribieron breves comentarios sobre la ciudad, generalmente elogiosos: *Madrid la plus belle capitale du monde. Français* (nota 21); *Madrid. Una ciudad hermosa llena de sitios increíbles. Daniela, mexicana* (nota 207); *Student from Morocco. This was a very interesting tour. Madrid is nothing shat if a wonderful city. 25/7/2017 Lamyae* (nota 247). Otras notas hacían referencia al Museo de Historia de Madrid, pero sin mencionar la exposición temporal³²: *Estupendo el museo. Lo encontramos por casualidad... Saludos desde Granada* (nota 5); *Bonito museo. Un poco desangelado, no? Gracias! Odile 1-8-2017* (nota 10); *Interesting! All the museum. Arianna from Greece* (nota 13). Finalmente, otros turistas consignaron sus nombres y escribieron a continuación *estuvo* o *estuvieron aquí*. Son los casos de las notas 20, 99 o 113, por ejemplo³³. Los textos de estas notas, tal y como indican los ejemplos que hemos citado, fueron redactados en diversos idiomas.

Ahora bien, a algunos de esos visitantes extranjeros los objetos y textos expuestos les llevaron a comparar los acontecimientos evocados en la muestra con la situación política o social de sus propios países en la actualidad. Lógicamente, poder seguir la secuencia de la exposición en textos en inglés, como ya hemos indicado, ayudó a que surgieran estas comparaciones. Así un visitante, en apretada letra, escribió:

It is very insightful and important event to be remembered. Thank you to put effort in order to represent this exhibition again. I am from Turkey and I definitely associate my country's current situation with Franco time. After Erdogan there are so many political prisoners now (most of them journalists, professors). I definitely feel the support of this solidarity event (nota 578).

³¹ Entre las notas había escritos que hacían referencia a un total de veinte países de Europa, América, África y Asia: Estados Unidos, Puerto Rico, Méjico, Brasil, Argentina, Venezuela, Chile, Colombia, Portugal, Gran Bretaña, Francia, Italia, Alemania, Grecia, Marruecos, Turquía, Egipto, Siria, Cabo Verde y Hong Kong.

³² En este sentido hay que recordar que el museo se halla presidido por una hermosa portada barroca.

³³ Al acabar la exposición todas las notas reunidas han sido numeradas en el dorso con lápiz y guardadas en seis sobres diferentes a efectos de conservación y control, dentro del expediente de la muestra que se halla en el Archivo de Historia del Trabajo (AHT) de la Fundación 1º de Mayo.

Una segunda nota insistía en el mismo sentido: *Democratia por la Turquía! Erdogan, el dictador debe partir!* (nota 8)³⁴.

Y todavía en relación a este mismo país, una nota se refería a la huelga de hambre que mantenían dos docentes, despedidos tras la intentona golpista de julio de 2016 y posteriormente encarcelados: *Libertad a Nuriye Gülmen y Semih Özakça #106 día de huelga de hambre en Turquía* (nota 137)³⁵.

En otra nota, un ciudadano norteamericano relacionó el contexto de represión que se mostraba en la exposición con el autoritarismo del presidente norteamericano Donald Trump: *As an american, we are sorry about Trump. No nos gusta Trump* (nota 539)³⁶. A su vez, en una nota relativa a Méjico, un país atenazado por la violencia del narcotráfico y del estado, podía leerse: *27 junio 2017. México y su pueblo dice no a la corrupción, no al narcotráfico; no a la desigualdad; no a la falta de oportunidades; no al retraso político social; no a la descomposición; si a la esperanza* (nota 153) Y una segunda nota insistía: *Queremos paz en México!* (nota 98).

Del conjunto de los mensajes escritos por turistas ocasionales u otro tipo de visitantes, más de ochenta señalaban simplemente que la exposición les había gustado, felicitaban a los organizadores o les daban las gracias: *La exposición maravillosa! Enhorabuena!* (nota 452); *Una exposición fantástica que todos debíamos de visitar y conocer* (nota 462); *amazing expo. I really love it. Best wishes from Australia* (nota 472). En sentido contrario, una pequeña cantidad de comentarios –exactamente trece– se hicieron eco de una percepción crítica de la muestra. De modo que sus autores la encontraron limitada o señalaron sus defectos. Así, por ejemplo: *Más material debería haber ¡Que no se olvide la lucha!* (nota 587). En un sentido parecido: *Está muy bien recordar, pero es una exposición falta de vidilla. Pocas pinturas y fotos en color o grandes (gran formato). CCOO entonces se movía* (nota 588). Otro comentario, más extenso, se detenía en una serie de detalles que nos recuerdan a los comentarios de un crítico en una publicación de carácter cultural, como una revista o el suplemento de un diario. Veamos:

La primera parte de la exposición se diluye en la segunda, donde ya se desenfoca el tema para hablar únicamente de CCOO. Me parece igualmente interesante, pero he echado de menos más detalles sobre la obra, evento y repercusión de aquella exposición que parece muy relevante, pues muestra una faceta muy importante del arte: la lucha. Habiendo dicho esto, era una expo muy interesante, enhorabuena y gracias.

³⁴ Hemos optado por respetar las incorrecciones gramaticales y transcribir, en lo posible, textualmente los mensajes.

³⁵ Más información sobre estos docentes en huelga de hambre en <http://verba-volant.info/es/solidaridad-anarquista-con-la-huelga-de-hambre-de-nuriye-gulmen-y-semih-ozakca/>. De todos modos, este mensaje está redactado en perfecto castellano, lo que nos lleva a pensar que tal vez su autor no fuese un turista ocasional de nacionalidad turca.

³⁶ También, con idéntico sentido, nota 546.

Y concluía con un slogan que la exposición sugería directamente: *workers of all lands, unite!* (nota 593).

Debemos subrayar que resulta muy significativo el hecho de que ninguna de las notas recogidas, hiciera una referencia explícita a alguna de las trece obras de arte expuestas o a sus creadores, pues constituyeron el eje de la primitiva exposición de Milán de 1972. Se trata de artistas que hoy son consagrados pintores y cuyas obras forman parte de las colecciones de los principales museos españoles: Juan Genovés, Equipo Crónica, Ricardo Zamorano, Juan Giralt, José María Yturralde... Bien es cierto que en aquella época podían ser artistas jóvenes emergentes. Pero ya entonces, a través de sus técnicas, soportes y materiales innovadores, mostraban sus aspiraciones de libertad y modernidad, en un intento de rechazo al dirigismo y censura que el arte español sufría dentro del país, como ya hemos señalado más arriba.

No obstante, algunas notas aludían de manera más general al arte. Más concretamente a binomios que daban sentido a la muestra, como el arte y la solidaridad: *Increíble ver tan tangiblemente el valor político del arte cuando nace de la organización solidaria ¡Qué no pare! Deseos desde México* (nota 572). También se hizo referencia a la clase trabajadora y a la cultura: *extraordinaria exposición. Iniciativa que une, historia, cultura y clase obrera. Lucha y solidaridad* (nota 484). A otra persona, la exposición le suscitó una reflexión general sobre el arte y la plasmó en una nota: *El arte y la pintura son tesoros que no se estropean, por mucho que los toques, su esencia no se desgasta. A menos que los arranques* (nota 494). Una visitante mejicana, a su vez, anotó en relación al alcance social del arte: *Exposición impresionante, muy divertida en la que aprendes mucho. Es increíble cómo el arte influye en cualquier polémica* (nota 453).

Todavía en relación a la presencia del arte y sus significados en la exposición, en una nota podemos leer: *y ahí debemos seguir estando... Cerca de los artistas, de los músicos, los poetas... Todos y todas ellas "Buscadores de luz" que tanto necesitamos... Recordar... Recordar y ayudar a transformar* (nota 298). En este caso, su autor o autora no apela al compromiso social del arte, sino que en un especie de camino de vuelta plantea permanecer junto a los artistas, en la medida en que le parecen una suerte de luz, necesaria para transformar. En este sentido iba un paso más allá de la propia exposición cuando ésta en su subtítulo incluyó el enunciado *arte y solidaridad*.

Otros visitantes, sin embargo hicieron comentarios no sobre el arte o la pintura como cabía esperar, sino alrededor de la poesía. De este modo, en la nota 373 aparecieron escritos los versos de *Al vent*, de Raimón:

Al vent

La cara al vent

El cor al vent

Les mans al vent

Els ulls al vent

Al vent del mon

A su vez, en la nota 391 habían reproducidos los versos de Pessoa:

No el placer

no la gloria

no el poder

La libertad,

únicamente

la libertad

Por último, una tercera persona escribió el primer verso del poema *Para la libertad*, de Miguel Hernández: *para la libertad sangro, lucho, pervivo* y añadió: *¡¡¡Vivan las Comisiones Obreras!!!* (nota 420). Como podrá observarse, los tres mensajes contenían versos alusivos a la libertad. De hecho en numerosas notas se nombraba la libertad³⁷.

Pero en general los escritos respondían más a la evocación del contexto sociopolítico en el que estaban encuadradas las obras de arte que a éstas. Además, las referencias poéticas no pasaron de tres. La explicación tal vez resida en que dicho contexto contaba en la muestra con un poder narrativo muy importante. Un poder narrativo capaz de suscitar emociones, tal y como apuntaron algunos visitantes tras recorrer la exposición: *Emociona la exposición. Hace falta que la juventud conozca esta historia con protagonistas tan cercanos* (nota 469); *Exposición emocionante por su belleza y significado. Me he sentido joven en la Roma de la lucha sindical* (nota 485); *Nos ha encantado la exposición y además es muy emocionante y la emoción es fundamental* (nota 504) y *Gracias. Gracias por recordarlo. Hacía tiempo que no lloraba en una exposición* (nota 526), firmó Tomás García Azcarate, hijo del dirigente comunista en el exilio

³⁷ Por ejemplo, 348, 350, 352, 371, 372, 378, etcétera. En cuanto a la canción *Al vent*, como es sabido, llegó a constituirse en una especie de himno del antifranquismo en los últimos años de la dictadura.

Tomás García y de Teresa Azcarate, que a la sazón formó parte del grupo organizador de la muestra de Milán de 1972 y que aparecía en varias de las fotografías que podían verse en la exposición de Madrid. Esta nota 526, precisamente, es una de las pocas en las que claramente su autor o autora puede identificarse, al dejar constancia de su nombre y apellidos. Otro visitante, por citar un último caso escribió: *Me ha emocionado recordar todos esos momentos vividos y sobre todo saber de la solidaridad del mundo. Gracias. No olvidar* (nota 285).

La evocación del pasado, por lo tanto generará un diálogo entre la muestra y sus visitantes. Veamos: *Felicidades. Muy buena la exposición. Todos deberíamos conocer el pasado* (nota 501); *Me ha gustado mucho. Nos enseña la importancia de no olvidar el pasado* (nota 502); *Ojala hubiera más exposiciones de este tipo para reflexionar sobre la historia de nuestro país* (nota 505). Se trata, por lo tanto, de un pasado que, por su importancia, debe conocerse y no olvidarse, aunque a veces se revela como un pasado oculto: *Me ha impresionado toda la información que me ha transmitido. Hay hechos que desconocía. Me doy cuenta del valor y el riesgo de CCOO* (nota 474). *La historia es necesario que se divulgue*, insisten Isabel Mesa, Nati Camacho y Dulce Nombre Caballero, militantes de las Comisiones Obreras del textil durante la clandestinidad y que en la nota que firman se identifican como *textileras* (nota 313). Se suscita de este modo y sobre la marcha una suerte de deber de memoria, tal y como anotan algunos visitantes de manera explícita: *Los pueblos deben tener "memoria" 19-8-2017 Mónica (Argentina)* (nota 291); *Magnífica exposición. No puede olvidarse la memoria de la lucha por la libertad. Desde Xixón* (nota 292). Un tercer comentario dotaba de contenido a ese deber de memoria: *Tener memoria es recordar y dignificar a las/los olvidadas/os. Tener memoria es aprender de la lucha de ayer para emprender las de hoy. La lucha es el único camino!* (nota 294). Sobre este sentido de la memoria como parte del presente volveremos un poco más adelante.

Pero antes queremos señalar que en torno a la memoria de la lucha antifranquista de los trabajadores y el del papel de las Comisiones Obreras en esa lucha, algunos visitantes escribieron: *Una exposición muy necesaria para mantener la memoria de la lucha de los trabajadores y trabajadoras de las Comisiones Obreras... Seguiremos!* (nota 345). Otro ejemplo: *No debemos olvidar de dónde venimos. CCOO debe seguir contribuyendo a esto. La solidaridad es internacional y no tiene fronteras. Ex-dirigente que sigue afiliado. Vivan las CCOO* (nota 281). En otros mensajes parecidos desde el punto de vista temático, simplemente se hacía constar el agradecimiento por esas luchas que, evidentemente eran recreadas en la exposición. En efecto: *Mi eterno agradecimiento a quienes dedicaron su vida por la libertad de España. Carlos* (nota 271). O más escuetamente: *10/10 Gracias por vuestra lucha* (nota 275) y *Gracias CCOO por tu lucha* (nota 279).

Volviendo a la memoria como parte del presente, al leer las notas nos daremos cuenta de que para un sector de los espectadores de AQTDE hay diferentes modos de que, valga la redundancia, la memoria esté en el presente. Por lo tanto, el diálogo entre la muestra y el

espectador abre un abanico de temas y reflexiones en términos de memoria. Así, algunos mensajes expresan el deseo de no repetición del pasado. La no repetición forma parte de los derechos y garantías de las víctimas de violación de los Derechos Humanos, junto a la necesidad de verdad, justicia y reparación. Veamos: *con este aire fresco, mis deseos de que nunca más en ningún lugar del mundo se pueda vivir una tragedia como la nuestra. Magnífica exposición. Daniel Rubio 6/9/2017 (nota 353)*. Otro mensaje insistía: *Hay que dejar de ser ignorante y no repetir el pasado. No se deben repetir aquellas masacres. Debemos progresar. Que los muertos no hayan sido en vano (nota 495)*. Igualmente, podemos leer de manera más breve: *Nunca más, nunca más (nota 381)*.

Otras personas, suponemos que de edad madura, después de contemplar la exposición escribieron mensajes para recordar a los jóvenes el origen de los derechos: *Jóvenes: los derechos que ahora disfrutáis los conquistaron otros. Luchad por alcanzar mayor justicia social para que vuestros hijos la puedan disfrutar (nota 346)*. En un sentido parecido, alguien escribió: *los derechos no se heredan, se pelean (nota 441)*. En suma, el recuerdo de un pasado de movilización, evocado claramente en la muestra, conecta para muchos visitantes con un presente que igualmente se desea de movilización social. Por ejemplo: *La lucha sigue. Aún nos queda mucho por conquistar. Salud y República 15/8/17 (nota 358)*. Otro mensaje apela a la solidaridad en el pasado y en la actualidad: *la solidaridad internacional en 1972, en 2017 y siempre!! (385)*. Un tercero, esta vez elogiando a las CCOO, señala: *Siempre la organización, siempre la lucha, siempre CCOO. Bonita exposición para el recuerdo y sobre todo para avanzar en el futuro (nota 382)*.

Para muchas de las personas que acudieron a la exposición, en efecto, sus anotaciones estuvieron dedicadas a la vindicación y el elogio del movimiento obrero y de CCOO: *Ayer, hoy y mañana; ¡Viva la lucha de la clase obrera! ¡Vivan las Comisiones Obreras! (nota 391); Viva CCOO por la lucha que llevó contra una dictadura cruel y opresiva (nota 423); [---] Salud y larga vida a las CCOO. Estoy contento de haber venido 9/IX/17 (nota 320)*.

Finalmente, en las notas recogidas el pasado conecta con el presente para imaginar la utopía. De manera que alguien anotó: *Viva el capital bien repartido (nota 439)*. Otro visitante formuló el siguiente deseo: *Ojala en 30 años haya otra exposición sobre 2017 y su revolución (nota 443)*. Un tercero escribió sobre la revolución: *Cuando la tiranía es ley, la revolución es orden (nota 387)*.

En suma, el dispositivo colocado al finalizar la exposición dio lugar a un diálogo de voces variadas en torno a la exposición misma y su contexto; es decir, originó un diálogo en torno a la memoria. Un diálogo conscientemente buscado por los organizadores y, por lo tanto, por el sindicato. Si la muestra puede definirse, como hemos hecho más arriba, como un lugar de memoria efímero, las notas escritas en torno a ella han quedado como artefactos de memoria a

su vez. Artefactos, que junto a los objetos expuestos y las fotografías tomadas de la muestra, se conservan en el Archivo de Historia del Trabajo de la Fundación 1º de Mayo. De ese modo abandonan el carácter efímero de la exposición y la sobreviven permaneciendo en el tiempo.