

AMNISTIA. QUE TRATA DE ESPAÑA: LA UNIDAD SINDICAL DE CGIL-CISL-UIL Y CCOO EN LA LUCHA ANTIFRANQUISTA

Marco del Bufalo
Fondazione Antonio Gramsci

Resumen: Este artículo, basado en los archivos de la CGIL, Comisiones Obreras, el Partido Comunista Italiano y el Partido Comunista de España, traza los orígenes, la organización y el funcionamiento de la exposición *Que trata de España*, que tuvo lugar en Roma y Milán, en la primavera de 1972. La exposición tenía como objetivos recaudar dinero para el movimiento obrero clandestino en España y proporcionar información sobre la naturaleza antidemocrática de la dictadura de Franco. La tormentosa organización de la exposición coincidió en Italia con el difícil proceso de unidad de los principales sindicatos (CGIL, CISL y UIL) y, en España, con la intensificación de las huelgas y otras acciones antifranquistas, así como la respuesta represiva del régimen de Franco a esas movilizaciones.

Palabras clave: solidaridad, unidad, cultura, antifranquismo, Comisiones Obreras.

Summary: This article, based on archival documents from the CGIL, the Comisiones Obreras, the Italian Communist Party and the Spanish Communist Party, traces the origins, organisation and running of the *Que trata de España* exhibition held in Rome and Milan. Aims of this exhibiton, in the spring of 1972, were to raise money for the clandestine Spanish labour movement and to provide information on the undemocratic nature of Franco's dictatorship. The troubled setting up of the exhibition coincides in Italy with the difficult process of unification of the major trade unions (CGIL, CISL and UIL) and, in Spain, with the intensification of strikes and actions against Franco's regime and its repressive response.

Key words: Solidarity, unity, culture, antifrancoism, Comisioens Obreras .

Recibido: 8 de enero de 2014. Aceptado: 10 de marzo de 2014.

A finales de 1970, durante las movilizaciones contra el proceso de Burgos en España y Europa, Comisiones Obreras propuso a la CGIL, CISL y UIL organizar la exposición *Amnistía. Que trata de España* en Italia, con un planteamiento que quería ser totalmente innovador, en sintonía con los movimientos políticos y sociales de 1968.

La elección de Italia, identificada en el proyecto original como la primera etapa de una exposición itinerante por toda Europa occidental, se debía a varias razones. En primer lugar, el nuevo movimiento obrero de las Comisiones Obreras tenía el referente del sindicalismo italiano, especialmente el metalúrgico, como modelo orgánico de unidad sindical desde la base, con independencia de la pertenencia política, y como modelo sindical por su capacidad de lucha prolongada y de reivindicación salarial. A finales de los años sesenta, las Comisiones establecieron los primeros contactos con los sindicatos metalúrgicos italianos, que se multiplicaron posteriormente durante las huelgas de la SEAT en el cinturón industrial de Barcelona. El difícil proceso de unidad sindical entre CGIL, CISL y UIL, favorecido por el otoño caliente de 1969, fue también un modelo a seguir por Comisiones para legitimarse como una organización autónoma del PCE¹, abierta a la adhesión de trabajadores de todas las tendencias políticas².

¹ Este ensayo no pretende tratar exhaustivamente el delicado asunto de las relaciones entre el PCE y CCOO. Entendemos la autonomía en el sentido de que existe una organización ciertamente influida, pero sustancialmente autónoma frente al PCE. En 1966 el propio Carrillo reconocía la no afiliación de CCOO a ninguna federación sindical internacional para no comprometer el carácter unitario y no partidista de la organización (Cfr. *Carta de Santiago Carrillo a Dolores Ibárruri*, octubre de 1966 en Archivo del PCE, Caja 60). Por otro lado mi opinión coincide plenamente con la de Marco Calamai, uno de los principales organizadores de la exposición y cuñado de Nicolás Sartorius. Calamai, aunque reconociendo el importante papel del PCE en la construcción de las CCOO, afirma que *A la larga era cada vez más difícil conciliar la práctica de las Comisiones Obreras, en las que se encontraban y confrontaban las diversas tendencias políticas de la joven clase obrera, con el modelo organizativo que había condicionado la vida interna del PCE. Los cuadros comunistas de fábrica, habituados al contacto directo con los trabajadores en las asambleas, eran la expresión de la experiencia unitaria de CCOO, no la de un partido obligado a la más estricta clandestinidad. Mostraban otra sensibilidad política. La práctica de la participación directa de los trabajadores entraba en contradicción con el centralismo del PCE. Comisiones Obreras y la estructura del PCE eran dos mundos paralelos, ambos comprometidos en la lucha antifranquista desde distintas lógicas. La relación con amplios sectores del mundo del trabajo, la práctica unitaria y el debate con otras tendencias ideológicas, fueron elementos básicos de la originalidad del movimiento sociopolítico. La tendencia natural a actuar abiertamente les impelía en esta dirección. Por otro lado en CCOO no solo militaban comunistas sino también católicos, socialistas, independientes e incluso trabajadores falangistas* (Cfr. CALAMAI, M: *Contramano*. Roma, Ediesse, 2013, pp. 159-160) Se ha optado por traducir las citas en italiano al castellano [nota del ed.].

² Es muy interesante el ensayo de MOLINERO, Carmen: “Nuevas formas de sindicalismo en un tiempo de contestación: CGIL y CCOO 1966-1977”, *Historia Social*. 2012, nº 72., pp. 133-155, que ofrece una interpretación muy convincente de las relaciones entre CGIL y CCOO, indispensable para comprender los complejos acontecimientos de los que la exposición *Amnistía. Que trata de España*, es solo un pequeño ejemplo.

La preparación de la muestra tuvo lugar en un contexto internacional marcado por la escalada militar de EEUU en Vietnam, por los primeros indicios del deshielo entre China y los EEUU y los posteriores preparativos del viaje de Nixon a Pekín que acabaron deteriorando las relaciones entre Brezhnev y Mao. En España, entre finales de 1970 y principios de 1972, se intensificaron considerablemente las protestas de los trabajadores y estudiantes, centrando su acción en la petición de derogación del artículo 18 de la Ley de Libertad Sindical. Estas movilizaciones comportaron una rotunda afirmación de CCOO y de los candidatos independientes en las elecciones sindicales de 1971.

En Italia, sin embargo, la situación se caracterizaba no solo por la búsqueda de la citada y difícil unidad sindical entre la CGIL, CISL y UIL, sino también por las reiteradas escaramuzas callejeras entre militantes de extrema izquierda y la policía, provocadas por el incremento de la represión y por el aumento de las provocaciones y los atentados fascistas, así como los ataques a las sedes y a los militantes de izquierdas. Estas últimas estaban cada vez más divididas, tanto por el creciente enfrentamiento entre PCI y PSI como por la aparición de decenas de siglas extraparlamentarias, a veces muy organizadas, que competían por el legado del movimiento de 1968-1969.

La muestra *Amnistía. Que trata de España*, auspiciada por los sindicatos CGIL, CISL, UIL y CCOO, supuso una gran oportunidad para relanzar el proceso de unidad de las fuerzas italianas de izquierda en el terreno de la lucha contra la dictadura en España, Grecia y Portugal, para fomentar el diálogo entre los diferentes sindicatos en España, siguiendo el modelo de la confederación CGIL, CISL y UIL, y para avanzar en la acción de los comités italianos de solidaridad con España en el ámbito de la ayuda a las luchas concretas de los trabajadores españoles, relegando a segundo

término las celebraciones de los veteranos brigadistas que habían luchado por la República³.

Además de la emergente confederación unitaria CGIL CISL y UIL, para organizar la exposición en Italia también se podía contar con el apoyo de Rafael Alberti, Francisco Antón -recién llegado al país como representante del PCE-, Felipe Medina, quien más tarde fue secretario del *Comitato Spagna Libera*, del incansable Vittorio Vidali y de otros comunistas y socialistas de la extensa red de comités de solidaridad con los presos políticos españoles.

Existía un precedente histórico. Entre agosto de 1964 y mayo de 1965 se organizó en Rímimi, Florencia, Ferrara, Reggio Emilia y Venecia la exposición itinerante *España Libera* a favor de los antifascistas españoles que, gracias a la implicación personal de Picasso había logrado un éxito considerable de público y crítica, resultando así un referente obligado para la organización de la muestra *Amnistía. Que trata de España*.

Con la diferencia que mientras la organización de la exposición *España Libera* de 1964-1965 se encargó casi en su totalidad a profesionales del mercado de obras de arte con el simple apoyo político de sindicatos, partidos y asociaciones de solidaridad, la iniciativa de *Amnistía. Que trata de España* fue totalmente gestionada por Comisiones obreras y CGIL-CISL-UIL, embarcándose en una empresa muy ambiciosa, innovadora e incluso pionera en algunos aspectos. De hecho, además de ser la

³ Para un análisis más exhaustivo del movimiento italiano de solidaridad con España, MUÑOZ SORO, Javier y TREGLIA Emmanuele: “La política de fuerza o la fuerza de la solidaridad: franquismo y antifranquismo en la Italia de los años sesenta”, *Historia del Presente*. 2013, n° 21, pp. 81-97. En el presente artículo, dedicado específicamente a la muestra *Amnistía. Que trata de España*, solo hay que recordar que contemporáneamente al nacimiento y consolidación de CCOO fueron los propios dirigentes del PCE los que pidieron al PCI y al PCF cambiar el planteamiento de la acción solidaria, pasando de un enfoque que evocaba demasiado la Guerra Civil y la República, a una iniciativa más vinculada a la realidad española (RENATO SANDRI y PAOLO DIODATI: *Rapporto all’Ufficio Politico e all’Ufficio di Segreteria sull’incontro con Ignacio Gallejo e Antonio Cordon in vista della Conferenza Europea per la Libertà in Spagna*. 18 de julio de 1966. Archivo PCI, 0536, 3034-3036). De hecho, con el paso del tiempo los actos dedicados a las Brigadas Internacionales van perdiendo importancia y casi desaparecen en vísperas de la transición. Esto llegó a suscitar en 1976 la protesta de Antonio Roasio que pregunta a los dirigentes del PCI cómo es que siempre se invita a las iniciativas en favor de España a todos los partidos democráticos, los tres sindicatos unitarios, la ACLI, muchas otras asociaciones democráticas y personalidades de la cultura y la política, olvidándose continuamente (a pesar de mi intervención personal ante el compañero Gaggero) de las asociaciones de la resistencia y de nuestra Asociación de Antiguos voluntarios de España (cfr. ANTONIO ROASIO: *Carta de l’Associazione Italiana Combattenti Volontari Antifascisti di Spagna ante el Secretario del PCI*. [7 abril 1976] APCI, Sobre 363, fascículo 91).

primera muestra de arte organizada por los sindicatos italianos y españoles, la iniciativa, profundamente impregnada por el espíritu de 1968, preveía una *desjerarquización* del espacio expositivo, ya que cada artista, fuese famoso como Picasso o Guttuso o completamente desconocido para el público, podía presentar únicamente un trabajo al óleo o tempera⁴, cedido para financiar a Comisiones⁵. Además de las pinturas y esculturas, estaba prevista la exposición de una colección de propaganda gráfica clandestina. Paralelamente a la exposición debía organizarse un festival de *canción protesta* y de las tradiciones populares de Cataluña, Galicia y el País Vasco, un cine-fórum de películas y documentales españoles y un recital de teatro de vanguardia de Barcelona⁶.

Una verdadera bienal, alternativa a la de Venecia, que tenía como principal objetivo recaudar fondos para las Comisiones Obreras y que, a raíz de los movimientos políticos y culturales de 1968, quería romper cualquier jerarquía entre las artes y los artistas, persiguiendo un polimorfismo multidisciplinar para dar voz a los oprimidos. El espíritu del 68 impregnaba incluso la propia organización del evento, que se basó en el impulso voluntario, generoso y subjetivo, uno de los principales ingredientes de su éxito final y también de los muchos obstáculos iniciales.

⁴ Aunque se podían presentar más bocetos u obras gráficas (*Informe para los colaboradores en Italia para el festival 'Que trata de España'*. 5 junio 1971. Fundación Primero de Mayo (F1ºM), Centro de Documentación de las Migraciones (CDM). Fondo Documental de la Delegación Exterior de CCOO (FDDECO), 9/2).

⁵ En una carta sin fecha a los organizadores de la exposición un dirigente de CCOO subrayó: *Hay que conseguir mucho dinero [...] Este es el primer objetivo de la Expo. Para eso es para lo que han entregado las obras todos los artistas. El aspecto político viene por añadidura. Además de la 'campanada' que va a suponer su realización, la entrega a CCOO de varios millones de pesetas puede ser lo que permita un auténtico "despegue" de todo el movimiento. Todos los demás actos, como libros, poesía, teatro, cine, estarán muy bien, siempre que no supongan gastos que deban salir de los beneficios de la Expo* (AHCO, Fondo DECO, 9/2).

⁶ *Actividades previstas para celebrarse junto con la exposición*. S. D. FDDECO, 9/2. Se llevaron a cabo la mayoría de las iniciativas previstas: la proyección de documentales, la publicación de un libro de poesía, la grabación de un disco de canciones que tenía un objetivo aún más ambicioso (*Se ha hablado con Pi de la Serra, Paco Ibáñez y otros, para dar recitales de canción. Es preciso cubrir gastos de desplazamiento, acomodándoles en casas particulares. En relación con el flamenco, se ha hablado con Menese y Morente*). También se incluyeron dos obras de teatro realizadas por grupos obreros de teatro experimental de Barcelona y Madrid, que no llegaron a realizarse por las dificultades organizativas y financieras. Por estas mismas razones tampoco llegó a celebrarse el concierto de música contemporánea que contaba con la participación de Luigi Nono. Con el paso del tiempo también se excluyó la posibilidad de publicar las actas del proceso de Burgos que, aunque había inspirado la idea de la exposición, a mediados de 1971, cuando se estaba preparando, era ya una noticia pasada para la opinión pública italiana e internacional.

El primer problema para los organizadores fue encontrar una institución pública que pudiese garantizar un espacio expositivo lo suficientemente grande, que además debía ser cedido gratuitamente. Inicialmente se pensó en Turín como primera etapa de la exposición, tanto por su proximidad con la frontera francesa como por las estrechas relaciones entre los trabajadores de la Fiat en Turín y los de la SEAT de Barcelona⁷. A la ciudad catalana, además, se le asignó un papel importante en la selección de los pintores, cantantes y actores que iban a participar en la iniciativa. La elección de Turín se vio favorecida por los contactos que habían establecido CCOO y CGIL, CISL y UIL con Gianni Romano, directivo de la Superintendencia de Turín, que rápidamente se mostró disponible para facilitar la espléndida sala de la Sociedad de Bellas Artes en el Parque Valentino para mediados de mayo de 1971⁸. Sin embargo la muestra no pudo organizarse en Turín a causa de los numerosos y graves problemas de organización de la primera fase.

En principio, CCOO tenía previsto organizar la muestra en cinco meses, un plazo demasiado breve teniendo tan poca experiencia en la organización de este tipo de eventos. Se había sobreestimado la ayuda procedente del mundo de la cultura y se habían infravalorado las dificultades de comunicación entre París, sede de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras (DECO) e Italia⁹. Los españoles tampoco habían tenido debidamente en cuenta que el sindicato italiano, después de las grandes luchas de 1968-69, se hallaba en una fase de repliegue y de dificultades en el establecimiento de relaciones unitarias entre las organizaciones confederales que debían abordar otras delicadas cuestiones a nivel nacional e internacional, aun teniendo muy presente la cuestión de la democracia en España y más concretamente los graves sucesos del proceso de Burgos¹⁰.

⁷ TAPPI, Andrea: *Un'impresa italiana nella Spagna di Franco. Il rapporto FIAT-SEAT dal 1950 al 198*. Perugia, CRACE, 2008.

⁸ *Informe para los colaboradores en Italia para el festival "Que trata de España"*. 5 de junio de 1971 FDDECO, 9/2. En el momento de la organización de la muestra, Gianni Romano era directivo de primer nivel de la Superintendencia de Turín y más tarde, en 1977, llegó a superintendente, en sustitución de Franco Mazzini.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Mientras se organizaba la exposición, CGIL, CISL y UIL estaban comprometidas en la construcción de una sola confederación unitaria con el empuje de las luchas unitarias del sindicato metalúrgico. El nacimiento de la confederación preveía, entre otras cosas, la separación definitiva de la CGIL de la FSM. En el plano internacional, a fin de no dejar demasiado espacio político a la extrema izquierda, los sindicatos italianos estaban muy implicados en la solidaridad con Vietnam.

Más ingenua y subjetiva era la pretensión de los organizadores de la muestra de recibir gratuitamente obras de grandes artistas como Picasso¹¹ y Vasarely, escribiendo simplemente una carta a pocas semanas del evento. Descuidaban así la necesidad de mantener estrechas relaciones con los galeristas responsables de la venta y la distribución de sus obras, imprescindibles también para los que rechazaban la total mercantilización de arte¹².

El fracaso del primer intento de organizar la muestra en Turín llevó a Comisiones Obreras y a CGIL, CISL y UIL a buscar otros lugares: Milán como principal etapa de la misma, *dado su floreciente mercado de arte*; Bolonia, *por su ambiente político* y Roma por ser la capital y sede del gobierno y del parlamento¹³. En la primavera de 1971, justo cuando estaba prevista la exposición en Turín, la Junta Coordinadora se reunió en Italia para hacer un balance de la situación y extraer lecciones del primer fracaso.

Reiterando *el carácter 'mixto' de la exposición [que] se debe a una tendencia de los ambientes artísticos democráticos a oponerse a ciertas discriminaciones artificialmente establecidas por el mercado, así como a una voluntad de que el carácter político de la exposición no quede relegado a un segundo plano*, los organizadores hicieron hincapié en la necesidad de mantener con cada artista una relación personal de colaboración y coparticipación en la exposición, solo posible mediante *el contacto postal y telefónico directo* entre París (sede de la DECO) y Roma *y con el envío de un*

¹¹ *Carta de CCOO a Picasso*. 23 marzo 1971. FDDECO, 9/3. En marzo se le pidió a Picasso un cuadro para la exposición prevista en Turín del 18 de mayo al 18 de junio, que no llegó a realizarse. Se enviaron cartas similares a Vasarely, a Gianni Colombo, a la Galería Denise René de París, a la galería Cenobio de Milán, etcétera.

¹² En la primera fase de la organización de la exposición, se instó a las galerías de arte a entregar cuadros en solidaridad con CCOO, pero no se las implicó directamente en la preparación de la muestra. Solo entre finales de 1971 y principios de 1972, cuando faltaba poco tiempo para la inauguración de la exposición se involucraron directamente la galería Agrifoglio de Milán (*Lettera di Manlio PIROLA a Mario Didò*, 31 enero 1972. Archivo Histórico de la CGIL [AHCGIL]. Sobre 19 fascículo 155.) y la galería Il Toro de Roma (FDDECO, 9/3). Más implicadas estuvieron las galerías de arte públicas con las que la CGIL mantenía estrechas relaciones (véase, por ejemplo, *Lettera del Comitato Sindacale Permanente al professor Gnudi* [superintendente de las galerías de arte de Bolonia]. 20 marzo 1972; *Lettera de Luciano LAMA a Franco Solmi* [director de la Galería de Arte Moderno de Bolonia], 12 abril 1972. Ambas en ASCGIL, Sobre 19 fascículo 155).

¹³ *Informe para los colaboradores...*, 5 junio 1971. FDDECO, 9/2. El documento es fundamental para entender el significado de la iniciativa cultural cuyo principal objetivo era recaudar fondos, pero sin subordinación alguna a la pura lógica del mercado.

*representante español a Italia*¹⁴. Al incauto voluntarismo de la primera fase, el paso del tiempo impuso un sano realismo dictado por la cruda realidad de los hechos.

La escalada de la represión en España a consecuencia del proceso de Burgos y el resurgimiento de las luchas obreras dificultaban el traslado de más de un centenar de obras de arte desde la frontera española hasta París. Por ello se hizo de manera que fuesen las galerías las que invitasen directamente a los artistas residentes en España, omitiendo la primera palabra del título de la exposición –*amnistía*–, que podría complicar el traslado de las obras e incluso causar la detención de los pintores y escultores que participaban en la iniciativa¹⁵. En cuanto a los cantantes y actores, era necesario prever la firma de un contrato con las instituciones italianas para protegerlos de la represión y facilitar su llegada a Italia sin contratiempos¹⁶. Para evitar complicaciones organizativas y represivas se estableció un contacto clandestino en Madrid, conocido únicamente por dos personas de confianza de los organizadores, a fin de mantener una constante relación directa entre Italia y España.

En segundo lugar, los representantes de Comisiones Obreras en el equipo de coordinación se mostraron muy preocupados por los nada despreciables problemas financieros e instaron a la CGIL, CISL y UIL a tomar medidas urgentes:

*Hasta ahora, el dinero invertido en la preparación (el arriesgado traslado ilegal de más de 100 cuadros a París durante el estado de excepción), los viajes de los representantes etc., ha salido de los fondos de Comisiones Obreras, es decir, de los bolsillos de los trabajadores españoles. Consideramos que una primera manifestación de solidaridad sería facilitar fondos para afrontar los gastos de organización y los del catálogo*¹⁷.

El riesgo de un fracaso en la colecta de fondos para las CCOO, objetivo principal de la iniciativa, llevó a los organizadores a reconsiderar algunos aspectos organizativos. Se involucró a Francisco Antón, representante del PCE en Italia, en la gestión de las cuestiones prácticas y a Rafael Alberti en las relaciones con los artistas españoles más relevantes como Picasso, Miró y Tápies. La participación de Antón y Alberti no su-

¹⁴ Informe para los colaboradores...5 junio 1971, cit.

¹⁵ *Ibidem*. Sin embargo Carlos Vallejo señala que, a pesar de estas precauciones, muchos pintores y escultores fueron interrogados por la policía, inquiriéndoles sobre la exposición (conversación con el autor).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

puso, sin embargo, dejar la preparación de la exposición en manos de la maquinaria organizativa del PCE y del PCI, ya que el principal objetivo político de la muestra era reafirmar el carácter transversal, independiente e innovador de las Comisiones. Carácter ya mencionado en la carta de enero de 1971 a los pintores y escultores amigos de la libertad y la democracia en España, en las que se les instaba a ceder una obra para colaborar en la financiación de Comisiones Obreras:

*Ni organización sindical, ni agrupación política, las CCOO son hoy el movimiento organizado de todos los trabajadores y su papel fundamental en la lucha está reconocido por todo el que verdaderamente se interesa por lo que pasa en España*¹⁸.

La CGIL, CISL y UIL, conscientes del problema organizativo y financiero de la exposición, decidieron intervenir al más alto nivel para ayudar a CCOO, como parte de una más amplia campaña unitaria del sindicalismo italiano que extendiese la eficaz iniciativa solidaria efectuada a raíz del proceso de Burgos¹⁹. En la segunda conferencia nacional de los trabajadores metalúrgicos italianos, que tuvo lugar en Roma del 21 de marzo al 4 de abril de 1971, se acordó la creación de un comité sindical permanente por la libertad sindical en España con el objetivo de ayudar organizativa y financieramente a Comisiones Obreras y, al mismo tiempo, implicar a los sectores y a las federaciones aún no activos en la solidaridad:

¹⁸ *A los pintores y escultores amigos de la libertad y la democracia en España*. España, enero 1971. FDDECO 9/3.

¹⁹ Como se ha dicho anteriormente, la idea de la muestra surgió con el proceso de Burgos que ocasionó grandes protestas organizadas por los partidos democráticos y los sindicatos en Italia. Las manifestaciones reunieron a decenas de miles de personas en todas las ciudades italianas con la presencia de ciudadanos y militantes de todos los partidos políticos, desde la izquierda extraparlamentaria a la Democracia Cristiana. Luigi Longo se erigió como portavoz de esta indignación dirigiéndose al presidente del consejo de ministros, Emilio Colombo, con estas palabras: *la profunda emoción que suscita en la opinión pública de nuestro país el juicio ante el Tribunal Militar de Burgos -emoción que embarga a todas las fuerzas políticas democráticas antifascistas, intelectuales y jóvenes- me lleva a escribirle para llamar su atención sobre el profundo significado que tendría -para la salvación de la vida de los vascos antifascistas- un gesto del gobierno que usted preside. Estoy profundamente convencido - respecto a los posicionamientos públicos- que el Gobierno de la República Italiana, nacido de la resistencia, con dicho gesto podría hacerse eco de los sentimientos que unen en estos momentos a todos los italianos que creen en los valores de libertad y democracia ante un hecho que hiere profundamente la consciencia de toda persona libre* (Lettera di Luigi LONGO al Presidente del Consiglio Emilio Colombo, 7 diciembre 1970. Fondazione Antonio Gramsci, Archivo del Partito Comunista Italiano, APCI, 070, 575). Mientras se ideaba la exposición *Que trata de España*, entre diciembre de 1970 y marzo de 1971, el proceso de Burgos fue una de las principales noticias de todos los periódicos y llevó a la Iglesia católica a distanciarse claramente del régimen de Franco (véase también nota 63). Incluso la Democracia Cristiana y el gobierno italiano se vieron obligados a posicionarse en contra del proceso.

En una reunión a la que asistieron Lama, Armato y Dalla Chiesa, se nos informó que después de la inevitable y momentánea disminución de las luchas a causa de las miles de detenciones, en los últimos días está creciendo nuevamente en las fábricas y las escuelas lo que pronto se convertirá en un gran movimiento de protesta contra el régimen.

Nuestro particular compromiso de solidaridad no puede depender de los acontecimientos concretos. Y precisamente en esta reunión nos comprometimos a constituir un comité sindical permanente de apoyo a la lucha de la clase obrera española, que de modo unitario desarrolle una amplia campaña de condena del régimen y de divulgación de las luchas en España favoreciendo los vínculos y la coordinación de las luchas reivindicativas y por las libertades de los trabajadores de las mismas empresas (como Fiat, Olivetti, Pirelli, Siemens, etc.) con campañas para recaudar fondos para las familias de los detenidos y para CCOO; que promueva reuniones de los delegados de las fábricas mencionadas, así como el intercambio de delegaciones, etc. Se trata de iniciar una actividad permanente en Italia, coordinada pero descentralizada, siendo conscientes de que la lucha y la solidaridad con la clase obrera española es también un proceso de desarrollo y progreso para el conjunto de Europa²⁰.

La creación del *Comitato Sindacale Permanente per la Libertà Sindacale in Spagna*, que tuvo lugar el 7 de abril de 1971, anticipándose a la constitución oficial de la federación CGIL-CISL-UIL en julio del mismo año, fue muy importante para ampliar la colaboración sindical entre Italia y España, hasta entonces restringida a los sindicatos metalúrgicos a los que se añadieron otros sectores como la química, la construcción, los trabajadores aeroportuarios, etcétera, constituyendo un apoyo financiero y organizativo fundamental para Comisiones Obreras, directamente implicadas en la organización de la muestra.

Inmediatamente después de la creación del Comité, Mario Dido (CGIL), Armato Baldassare (CISL) y Enzo Dalla Chiesa (CISL) enviaron una carta a todos los artistas italianos en la que se explicaban las razones y las modalidades de la exposición:

A finales de octubre se inaugurará en Roma una gran exposición de arte: pinturas, esculturas y grabados que se venderán con el fin de recaudar

²⁰ *Lettera di Mario DIDO' (CGIL), Baldassarre ARMATO (CISL) e Enzo DALLA CHIESA (UIL) ai segretari confederali dei metallurgici, dei chimici e dei tessili sulla nascita del Comitato Sindacale Permanente per la Spagna.* Roma, 31 marzo 1971, ASCGIL, Sobre 19 fascículo 155.

fondos para la solidaridad con el movimiento sindical unitario de las Comisiones Obreras, que desde hace tiempo se han constituido democráticamente en las fábricas, en las oficinas y en el campo desafiando audazmente al régimen y llevando a cabo grandes luchas para mejorar las condiciones de trabajo y el nivel de vida de los trabajadores españoles, por la amnistía de los presos políticos y sindicales, por las libertades democráticas y por el fin de la dictadura.

La muestra se instalará en la Galería de Arte Moderno de la Via Nazionale o en la Casa de la Cultura en la Vía del Corso; posteriormente se llevará a las principales ciudades italianas.

La iniciativa surgida de Comisiones Obreras ha contado con el apoyo inmediato de docenas de renombrados artistas españoles y franceses, de los que adjunto una primera lista, y que hasta el momento ya han donado más de 150 obras.

También están llegando obras de muchos artistas europeos.

La CGIL, CISL y UIL están muy interesadas en esta exposición, ya que consideran que el compromiso de los artistas europeos contra el franquismo es muy importante desde el punto de vista político. La iniciativa también ayudará a crear conciencia y proporcionará recursos financieros a la lucha de los trabajadores españoles.

Consideramos que los artistas italianos demostrarán también en esta ocasión su compromiso antifascista participando generosamente en dicha iniciativa que supone por vez primera un esfuerzo concreto de los artistas españoles y franceses contra la dictadura franquista y en apoyo de la clase obrera²¹.

La carta a los artistas italianos, firmada también por los pintores Calabrese, Purificato y Brunori, fue precedida por una invitación similar de Comisiones Obreras a las galerías de arte y a muchos artistas, entre ellos Picasso, Tàpies y Vasarely²². La intención era lograr la mayor participación posible, contando con el apoyo de reconocidos pintores.

²¹ *Lettera di Mario DIDO' (CGIL), Baldassarre ARMATO (CISL), Enzo DALLA CHIESA (UIL), PURIFICATO, CALABRIA e BRUNORI agli artisti italiani.* Roma, s.d., pero posterior a marzo de 1971, ASCGIL, Sobre 19 fascículo 155.

²² FDDECO, 9/3. Ver también nota 11

Sin embargo, seguían omitiéndose los aspectos puramente organizativos y las peculiaridades del mundo del arte. Los organizadores no tenían en cuenta la dificultad que suponía para muchos artistas enviar los trabajos ya enmarcados, debidamente fotografiados y acompañados de un *currículum vitae* del autor a fin de incluirlos en el catálogo. Por no hablar de los derechos de autor, de los aranceles, de las envidias y el narcisismo del mundo del arte con los que deberían lidiar.

A finales de agosto de 1971 se trasladó a Roma un tal F. con el encargo de CCOO de resolver los problemas más urgentes y rápidamente se percató de que las fechas elegidas para el viaje no eran las más oportunas, tanto por el excesivo calor de Roma como por la ausencia de gran parte de sus interlocutores a causa de las vacaciones:

Empezarán a trabajar a primeros de septiembre. He comprobado que no tienen como prioridad la exposición si no se está allí con ellos, pues tienen demasiados problemas atrasados y urgentes²³.

A pesar de todo, la misión de F. demostró ser útil, porque llevó a CCOO a enviar un representante a Italia para gestionar la organización de la exposición e instó a la CGIL-CISL-UIL a delimitar las responsabilidades y tareas de los sindicalistas italianos con mayor precisión. Mientras Cavazzuti debía ocuparse *de la gestión con el ministerio para conseguir la autorización*, Giovannini fue responsable *de la gestión con el Ayuntamiento para asegurar la sala*²⁴. Marco Calamai debía ocuparse de la organización específica de la muestra y, paradójicamente, proporcionó al dirigente de CCOO trasladado a Roma la dirección del representante del PCE, Francisco Antón²⁵, antiguo amante de Dolores Ibárruri, totalmente rehabilitado por el partido después de su condena de la invasión soviética de Checoslovaquia. En el encuentro, Antón:

Se muestra sorprendido por la noticia de que los sindicatos hayan tomado la iniciativa. [...] Cree que la iniciativa de CCOO de apoyarse 'solo' en los sindicatos no es acertada y que se debe contar con el Comité Central para tomar las decisiones.

Informa que el material para el catálogo (fotografías, currículums) que le fue entregado por Sore no lo tiene en su poder y no puede entregarlo para su uso

²³ *Notas sobre mi viaje a Roma, 24 al 27 de agosto de 1971*. FDDECO, 9/2.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Informes de la gestiones a Roma (de F.)*, agosto de 1971, AHCO, Fondo DECO, Caja 9/2.

*inmediato por la galería que, según la oferta a sindicatos, confeccionaría el catálogo. Ignora cuándo podrá entregar ese material. No antes de septiembre*²⁶.

Como puede verse, la voluntad de las Comisiones de organizar la muestra con la única ayuda de la CGIL-CISL-UIL y sin un papel predominante de los partidos de la izquierda italiana o del PCE no era compartida por Francisco Antón. Probablemente quería participar plenamente y no de forma subordinada en la organización de la misma. Con ello aplicaría la política del PCE con respecto a los intelectuales (es decir, *la alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura*), que en aquel entonces se materializaba en el primer ‘Día de la Cultura’, *que se celebró por primera vez el 10 de septiembre de 1971 en la Carbayera de Los Maizales, en la parroquia gijonesa de Cabueñes, en el barrio de Cefontes*²⁷.

Antón también se mostró escéptico respecto a la elección de Roma como sede de la organización de la muestra. El representante de Comisiones insistió en la negativa a aceptar la hegemonía de los partidos políticos en la exposición, que debía demostrar la transversalidad, la autonomía política y la capacidad de organización de CCOO tomando como modelo la recién creada confederación CGIL, CISL y UIL.

Francisco Antón se mostró bastante molesto con este planteamiento, resignándose a desempeñar el papel de simple interlocutor. Mientras, la contribución de Rafael Alberti, muy conocido y apreciado en Roma, fue mucho más importante al ponerse inmediatamente a disposición de los organizadores, cediendo una obra pictórica y adoptando el poema de Blas de Otero, *Que trata de España*, como título de la muestra. A finales de octubre de 1971 Alberti contactó con Picasso para asegurar que cediese un cuadro de su galería de París donándolo a la exposición²⁸. El poeta era el más indicado para ejercer de intermediario con los artistas españoles e italianos, especialmente los romanos, que lo apreciaban y admiraban su hospitalidad en la casa de Via Garibaldi, siempre abierta a los que luchaban al lado de la España democrática y antifascista²⁹.

²⁶ *Informe de la gestión a Roma (de F.)*, cit.

²⁷ ARGÜELLES, J.L.: “La carbayera de la izquierda”, *La Nueva España*, 26 mayo 2013.

²⁸ Esta información se encuentra en la carta de Rafael ALBERTI a Louise Leiris, Roma, 12 de enero de 1972. FDDECO, 9/3.

²⁹ Sobre la figura de Alberti y su estancia en Roma véase DELOGU, Ignazio: “Rafael Alberti, italiano, romano e anticolano”, *Annali dell’Università di Lingue e Letteratura di Sassari*. 2010, n°7.

Alberti no podía compensar él solo las iniciales debilidades organizativas de Comisiones y CGIL, CISL y UIL. Estuvo acompañado del pintor Julián Pacheco, que jugó un papel clave instando a los artistas españoles e italianos a ceder las obras. Además, Pacheco preparó de forma continua y fructífera la exposición que se convirtió en el trampolín del grupo *Denuncia*, que fundó junto a los pintores Eugenio Comencini, Antoni Miró, Bruno Rinaldi y el crítico Floriano De Santi.

Los problemas de organización más urgentes e importantes fueron resueltos por Carlos Vallejo, perseguido por la policía franquista, que a partir de noviembre de 1971 fue enviado por Comisiones para residir en Italia de forma estable, cubriéndose sus gastos por la recién formada Confederación CGIL-CISL-UIL. Desde su llegada a Italia, Carlos Vallejo demostró una considerable capacidad organizativa y, sobre todo, una extraordinaria versatilidad en el trabajo: además de ser el secretario y enlace entre la CGIL-CISL-UIL en Roma y la DECO de París, contribuyó al traslado de las obras, viajando constantemente por Italia para garantizar la participación de los críticos de arte, los funcionarios de la Superintendencia de Bellas Artes y los pintores. Al mismo tiempo ampliaba y fortalecía las relaciones de Comisiones con la ACLI, el ANCI, el ARCI y los partidos y asociaciones democráticas italianas.

Poco antes de la llegada de Vallejo a Italia, los dirigentes de la CGIL aún debían encontrar el lugar adecuado para albergar la exposición. Tras el fracaso de Turín, el comité unitario de CGIL-CISL-UIL intentó sin éxito usar las salas de la Galería Nacional de Arte de Roma, propiedad del Estado, lo que garantizaría una mayor proyección política de la muestra:

Se trata de una gran iniciativa de alto nivel artístico y cultural, que indudablemente será también un gran compromiso antifascista. Por supuesto, el éxito económico de la exposición es un aspecto importante, ya que los fondos servirán para ayudar a las miles de familias españolas que tienen parientes en la cárcel y para apoyar cada vez más ampliamente la lucha política y sindical contra el franquismo que llevan a cabo las Comisiones Obreras, siendo un genuino órgano sindical unitario en España.

Podemos informarle que de momento ya disponemos de unas 146 obras donadas por artistas españoles y franceses previéndose alcanzar un total de 220 obras. Han cedido sus obras artistas españoles y franceses notables como Rebayroll, Ivaral, Calder, Vassarely, Morellet, Ortega, etc.

A criterio de un comité de críticos italianos elegidos por la Galería de Arte Moderno y las tres secretarías confederales se enviará una carta conjunta a 60

o 70 artistas italianos, elegidos y propuestos por dicho comité, solicitándoles la cesión de una de sus obras como prueba de su compromiso antifascista en apoyo de la lucha por la amnistía general, las libertades sindicales y la mejora de las condiciones sociales de la clase obrera española.

Los antifascistas de las Comisiones Obreras de España han elegido Italia para llevar a cabo esta iniciativa, cosa que agradecemos plenamente aceptando y asumiendo su organización.

Siendo conocedores del compromiso cultural y antifascista que ha caracterizado vuestra galería, precisamente por ello nos dirigimos a usted solicitando su colaboración cediendo durante 15 días alguna de sus salas para exponer las obras antes mencionadas.

La mejor época para la organización del evento sería el período comprendido entre el próximo 20 de noviembre y el 5 de diciembre³⁰.

La pretensión de solicitar a una Galería Nacional la disponibilidad de una de sus salas con tan poca antelación demostraba la ingenuidad de los organizadores y el desconocimiento de los plazos y los modos de funcionamiento del mundo del arte. En esta fase previa, gracias a un empeño constante y a un gran esfuerzo, la subjetividad de CCOO y de CGIL-CISL-UIL tuvo el mérito de conseguir la participación y el compromiso de amplios sectores del mundo de la crítica de arte, de las galerías y de la Dirección General de Bellas Artes, fundamentales para el éxito de la exposición.

A finales de septiembre de 1971, gracias al meticuloso trabajo de CGIL-CISL-UIL, se consiguieron los imprescindibles permisos aduaneros para la entrada en Italia de las obras de arte procedentes de España y de Francia. También se asumieron los aranceles y los gastos de transporte cuando aún no se había confirmado ni la ciudad ni la galería que deberían exponer las obras³¹. La asunción de este riesgo solo se entiende por la confianza mutua consolidada y por una genuina solidaridad. Corrían el riesgo de trasladar a Italia numerosas obras de arte realizando una considerable inversión por parte de CGIL CISL-UIL, sin tener asegurado el lugar adecuado para exponerlas.

³⁰ *Lettera di Mario DIDÓ (a nome del Comitato Unitario di CGIL-CISL-UIL) alla Galleria d'Arte Moderno di Roma. 30 septiembre 1971, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155.*

³¹ *Dichiarazione doganale dei quadri da importare.* El documento no está fechado pero va acompañado de este apunte manuscrito: *Autorizzazione del Ministero delle Finanze n.12684 del 22 settembre 1971, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155.* En el documento se relacionan todos los cuadros y el valor declarado en la aduana.

En esta difícil fase Mario Didó, Marco Calamai y otros dirigentes del sindicato italiano asumieron el riesgo de un *crack* organizativo que pudo evitarse gracias a que Aldo Aniasi, antiguo partisano y alcalde de Milán, ofreció gratuitamente el Salón Real de las Cariátides de Milán, una de las principales capitales del mercado mundial del arte³².

Finalmente la capacidad organizativa y el espíritu empresarial prevalecieron sobre la generosa improvisación de la primera fase, algo confusa: ninguna pinacoteca se comprometía a proporcionar un espacio expositivo, bien porque las obras aún no tenían los permisos aduaneros para cruzar la frontera italiana, a causa de las enormes dificultades burocráticas o, sobre todo, por la falta de fondos para superar tales dificultades.

El 19 de octubre del mismo año, Mario Didó instó nuevamente al sindicato unitario italiano, que ya había adelantado más de un millón de liras para lograr la entrada de las obras de arte, a hacer otro esfuerzo económico:

La exposición tendrá lugar del 1 al 15 de marzo de 1972 en el Salón Real de las Cariátides de Milán, la galería pública más importante que ha sido amablemente cedida por el Ayuntamiento.

Ya se han programado numerosas iniciativas relacionadas con la exposición. El Comité Sindical Permanente CGIL, CISL y UIL de apoyo a la Lucha Antifranquista constituido el pasado verano está haciendo el oportuno seguimiento.

Sin embargo, ahora tenemos dos problemas urgentes que requieren una decisión inmediata.

El primero de ellos se refiere a la necesidad de crear un fondo de como mínimo 3 millones para cubrir los gastos ordinarios (catálogos, publicidad, gastos de estancia de los delegados de CCOO que actualmente están en Italia preparando la exposición, etc.). Este fondo puede recuperarse con los ingresos de la venta de las pinturas.

En cuanto a la segunda cuestión, al celebrarse la muestra en Milán es urgente que las tres organizaciones territoriales de Milán reciban directrices para constituir un comité unitario operativo que pueda implementar, en estrecha colaboración con el Comité Nacional, las iniciativas necesarias para el éxito de la exposición³³.

³² http://www.fiapitalia.it/immagini/copertine/pdf/Lettera%20n.%204_10.pdf FONDAZIONE ALDO ANIASI, *Le lunghe stagioni della Milano a democrazia partecipata*.

³³ *Lettera dattiloscritta di Mario DIDÓ alle segreterie confederali di CGIL-CISL e UIL*. 19 de octubre de 1971, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155.

Si bien en esta fase el sindicalismo italiano se arriesgó económicamente, fue mucho más arriesgado el papel de los militantes y simpatizantes de CCOO trasladando las obras desde España a Francia y luego desde Marsella a Italia.

Respecto a los preparativos en España, más concretamente en Barcelona, por donde transitaban todas las obras para sacarlas posteriormente a Francia, Joan Antón González Serret fue uno de los organizadores, junto con Felipe de la Palma i Ferrer, de la Librería *Les Punxes*. Los contactos con los intelectuales se lograron a través de la Coordinadora de Fuerzas Políticas de Cataluña en la que participaba Joan Antón González en representación de CCOO. Jugaron un papel destacado los pintores Ràfols Casamada y su mujer María Girona para conseguir obras³⁴. Por supuesto no faltaron incidentes y dificultades en la relación con los artistas.

Joan Antón fue a casa de Dalí, en Port Lligat, para pedirle una obra suya para la exposición y al saber de lo que se trataba, Dalí les echó de la casa y desde la ventana les tiró a la cabeza un cuadro suyo. Con gran disgusto se marcharon sin llevárselo. Los cuadros se trasladaron desde Barcelona a Marsella en la furgoneta de un carnicero de dicha ciudad, familiar de Ferrer de la librería *Les Punxes*. En uno de los viajes, al cruzar la frontera de la Junquera, la policía española mandó abrir la furgoneta y al ver las pinturas preguntaron de qué se trataba a lo que el carnicero respondió que eran obras suyas. Evidentemente el nivel cultural de la policía española de entonces no daba para más³⁵.

El traslado de las obras desde Francia a Italia fue una operación muy compleja. Ángel Rozas coordinaba la logística en Marsella, donde se almacenaban las obras para transportarlas más tarde a Italia, donde ya estaba Carlos Vallejo, fugitivo de la policía franquista, que supervisaba las operaciones como responsable de la exposición con el apoyo de una base logística en Imperia, junto a la frontera:

Hemos arreglado para trasladarlo todo de AIX a NIZA. Esto lo hacemos el viernes día 12. La segunda parte la estudiaremos en NIZA para ver si es posible pasarlo todo en un solo envío apoyándonos en el "PERMISO" que está en esa aduana y para lo que he pedido – y ya los he recibido – los datos necesarios de Roma. Si logramos hacerlo así – que sería lo ideal – continuaremos directos hasta MILAN, donde ya tenemos casa montada. Pero si no puede ser así, también hay casa montada al entrar en Italia.

³⁴ Estos testimonios han sido facilitados por Carlos Vallejo que también ha consultado a Marco Marquioni.

³⁵ Según el testimonio de Carlos Vallejo.

Todo el plan que habíamos mandado no se ha podido llevar a cabo. He tenido que montar otro nuevo apoyándome en otro sector con el que no habíamos pensado y que dadas las características de aquí no había más remedio que contar con él.

En cuanto esté al otro lado con todo, camino de Milán, os avisaré para vuestra tranquilidad. Esta lentitud me desespera pero no hay más remedio que terminarlo³⁶.

A las predecibles peripecias del transporte de los cuadros desde Barcelona hasta Marsella vino a sumarse, como una broma del destino, la imprevista avería del vehículo alquilado para el transporte de las obras desde Perpiñán hasta Aix en Provence, camino de Niza³⁷. Sin embargo, Carlos Vallejo encontró la manera de ser irónico en una situación complicada: firmó su correspondencia con el seudónimo Carlos II, bromeando con la dinastía real española, para diferenciarse de Carlos Elvira que dirigió en París la Delegación Exterior de Comisiones Obreras³⁸. Más tarde, para evitar los controles y las acciones de la policía franquista que contaba con el apoyo logístico de las organizaciones de la extrema derecha italiana, Vallejo asumió entre otros nombres el de Manuel³⁹, y al finalizar la exposición se instaló en Italia para efectuar sus estudios al tiempo que desarrollaba la importante labor de representar a las Comisiones en Italia.

Una vez finalizada con éxito la complicada y delicada tarea del traslado de las obras de arte a Italia, Carlos Vallejo fue ayudado por una tal Marta para gestionar provechosamente la etapa más delicada de la organización de la exposición, a finales de noviembre de 1971⁴⁰.

³⁶ Vallejo envió dos cartas a la delegación exterior de Comisiones Obreras, una el 3 de noviembre de 1971 y otra una semana después, FDDECO, 6/6.

³⁷ *Carta manuscrita de Pedro a Rozas*, sin fecha, AHCO, FDDECO, 9/3.

³⁸ *Carta manuscrita de Carlos II a Rozas*, sin fecha, AHCO, FDDECO, 9/3.

³⁹ *Carta de Felipe a la DECO*. Boloña, 9 de noviembre de 1972. FDDECO, 3/3: *Os comunico que el compañero Carlos (que de ahora en adelante llamaremos Manuel porque no queremos líos con la policía en Italia) va a abandonar su condición obrera para ser estudiante. Bromas aparte, Manuel va a estudiar a Roma. Esto se arregló y creemos que es una buena noticia. La otra grande noticia es que hemos encontrado el Comitato Antifascista de Bologna que se va a hacer cargo del compañero Carlos para su estancia en Italia y para su actividad para la DECO. Creo que esto es muy importante y estamos contentos de este resultado.*

⁴⁰ Marta, según el testimonio de Carlos Vallejo *era una italiana contratada por el 'Comitato Spagna Libera' para gestionar las cuestiones organizativas y logísticas del Comité y sus actividades, encargándose especialmente de la Mostra.*

El 23 de noviembre Marta se reunió en Roma con Calamai y Carretta, para ultimar la creación de un comité de pintores y de críticos italianos dirigido por Mario Carretta en Roma y por Luigia Zanfretta en Milán. En la capital, Marta también se reunió con Antón, representante del PCE, que a su vez implicó a Rafael Alberti, con el propósito de conseguir cuatro pinturas de autores de prestigio -entre ellos Picasso- que aún faltaban para lograr una participación masiva de artistas italianos en la exposición. En Milán, Marta se hizo cargo de otros asuntos importantes. En primer lugar intentó dar mayor difusión a la muestra, tanto en la televisión como en la radio. A tal fin ya se contaba con los críticos de arte de radio y televisión, de los periódicos de izquierda *Avanti* y *L'Unità*, de *Il Giorno*, del periódico católico *L'Avvenire* y del progubernamental *Corriere della Sera*. Marta se reunió también con el presidente de la ANPI milanesa y senador del PCI, Francesco Scotti, antiguo comisario político del Ejército Republicano español, que le recomendó fijar la fecha de la exposición en Milán a principios de marzo a fin de no solaparla con el XIII Congreso de la PCI. Scotti, con gran perspicacia, desaconsejó la visita a la muestra de una delegación oficial del Congreso del PCI por razones comerciales:

Sobre la visita oficial de una Delegación del congreso del PCI, dice que posiblemente no sea económicamente rentable politizar mucho la exposición, dado que los compradores en la mayoría de los casos, no serán precisamente radicales⁴¹.

Marta también intentó resolver la cuestión de las actividades teatrales y musicales que se suponía iban a acompañar a la exposición de pinturas, esculturas y grabados sin enfoque jerárquico alguno entre las diversas formas de expresión artística. Para el espectáculo teatral se decidió volver a contactar con la compañía obrera de Barcelona, que representaba la obra *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, mientras se esfumaba la posibilidad de obtener el famoso Teatro Piccolo para las representaciones y debía recurrirse a una vieja sala parroquial, el teatro *Uomo* de Corso Manusardi, por entonces reconocido espacio experimental.

En Roma Marta definió un detallado proyecto de disco con Franco Coggiola y Giovanna Marini, excelente cantautora, líder de los discos del Sole y amiga de Marco Calamai. Además de un disco con canciones populares del trabajo y otro sobre la guerra civil española, se acordó la realización de un doble LP de canción protesta de Cataluña, País Vasco y Galicia, y también de Castilla, con el participación especial de Paco Ibáñez, conocido en Italia por su concierto en el Teatro Olympia de París en diciembre de 1969 y por su interpretación musical de la obra de José Agustín Goytisolo y Rafael Alberti.

⁴¹ *Informe de Marta*, 26 de noviembre de 1971, AHCO, Fondo DECO, 9/2.

El doble LP, un proyecto que solo era posible en aquellos años y en el clima cultural en el que la curiosidad y la calidad prevalecían sobre la lógica de mercado⁴², fue producido en Francia por diversas razones técnicas y organizativas como los derechos de autor y la dificultad de trasladar grabaciones dignas a Italia. El álbum fue vendido a los emigrantes españoles en Francia, en las exposiciones de Milán y Bolonia y en las iniciativas culturales de Roma y ofreció al movimiento obrero italiano una gran oportunidad para conocer la por entonces poco estudiada y aún menos comprendida cuestión de las nacionalidades oprimidas en España⁴³. La portada del disco reproducía un mapa de la Península Ibérica representando las diferentes lenguas presentes en el territorio español. Contenía canciones del vasco Imanol, de Lluís Llach y Xavier Ribalta. Aparecían asimismo canciones en gallego de Voces Ceibes, Bibiano, Vicente Araguas, Benedicto, Xuso de Vaamonde y Xerardo Moscoso. Por fin, incluía piezas de Elisa Serna, Julia León, Adolfo Celdrán, Juanele y el extremeño Pablo Guerrero, en representación de los cantautores en lengua castellana.

La misión de Marta también fue importante porque estimuló a la reacia Luigia Zanfretta, entonces presidenta de la Federación Nacional de Artistas de CGIL-CISL-UIL de Milán, para que convenciese a los pintores y escultores para depositar urgentemente sus obras en un segundo centro de recogida. Este centro se había habilitado apresuradamente en Milán para alojar los cuadros y esculturas procedentes de España y Francia⁴⁴.

⁴² Para confirmar esta afirmación, basta ojear el catálogo de los Dischi del Sole, que inicialmente debían producir el disco de cantautores españoles.

⁴³ Incluso el PCI, que por aquel entonces contaba con un aparato de información impresionante, conocía poco y mal la cuestión de las nacionalidades en España. Después de la exposición se superaron las carencias en el conocimiento de la cuestión catalana, sobre todo gracias a los contactos entre los obreros turineses de FIAT y los barceloneses de SEAT y a las relaciones de diversos partidos y asociaciones italianas con la Asamblea de Catalunya, creada mientras Marta y Giovanna Marini proyectaban el disco. Sin embargo siguieron siendo poco comprendidos la cuestión vasca y el crecimiento de ETA. El PCI, que conocía poco y mal la organización armada del nacionalismo vasco, se sorprendió con el atentado a Carrero Blanco de diciembre de 1973. Atentado que cambió los planes de Franco para la transición. El PCI y el sindicato unitario italiano juzgaron a ETA de forma simplista como una organización manipulada por los servicios secretos extranjeros y por agentes franquistas, sin comprender su enraizamiento social y cultural en el País Vasco. Las organizaciones italianas de extrema izquierda, en cambio, conocían bastante bien la cuestión de ETA y del País Vasco. Basta citar que la mitad de los artículos sobre España publicados en el periódico *Il Manifesto* en los primeros cuatro meses de 1972 están dedicados a sucesos relacionados directa o indirectamente con ETA.

⁴⁴ *Lettera de Mario DIDÓ (CGIL) a Manlio Pirola*, 27 enero 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155.

Amnistía. Que trata de España: la unidad sindical de CGIL-CISL-UIL y CCOO en la lucha antifranquista

Una vez superados los enormes problemas burocráticos y las aventuras del traslado de las obras españolas y francesas y habiendo fijado como sedes oficiales de la exposición las ciudades de Milán y Bolonia quedaban todavía por resolver muchos problemas. Entre ellos estaban la llegada de la pintura prometida por Picasso, la entrega de las obras de numerosos artistas italianos y la impresión del catálogo.

En los primeros meses de 1972 las Comisiones Obreras y CGIL-CIS-UIL trabajaron sin descanso y sin recibir ayudas importantes del PCI que, además de estar ocupado en la preparación de su XIII Congreso Nacional celebrado en Milán al mismo tiempo que la muestra, estaba enojado con el PCE debido al viaje de Carrillo a China en noviembre de 1971. Un viaje que desde el PCI era visto como excesivamente aventurero y provocador para la URSS⁴⁵.

Carlos Vallejo, Marco Calamai y muchos otros dirigentes del sindicato trabajaron día y noche, sin descuidar el más mínimo detalle y actuando tanto en el terreno político como en el cultural.

A principios de enero, Rafael Alberti se dirigió urgentemente a Louise Leiris, directora de la galería de París responsable de la obra de Picasso, para que se entregase

⁴⁵ En la fase crucial de la organización de la muestra se agriaron las excelentes relaciones entre el PCI y el PCE a consecuencia de la visita de Carrillo a China en noviembre de 1971. Esta visita no fue bien vista por Botteghe Oscure, pues por entonces el PCI procuraba no perjudicar sus relaciones con Moscú, dado que si la URSS hiciese realidad la amenaza de recortar los fondos al PCI se verían lesionadas las finanzas del Partido. Esta tesis es sostenida con convicción por ZASLAVSKIJ Víctor: “Prazkaja Vesna: soprotlivenie i kapitulacijatal’ janskichkommunistov”, *Prazkajavesna i mezdu-narodnojkrizis* [“La Primavera de Praga: oposición y capitulación de los comunistas italianos”, *La Primavera de Praga y la crisis internacional*], Moscú, XX vek, 2010, pp. 360-373, a partir de documentos soviéticos e italianos. También ha sido corroborada por Santiago Carrillo en una entrevista al *Venerdì di Repubblica*, de 18 de noviembre de 2011: *Los comunistas italianos mantuvieron sus relaciones con Moscú hasta el final, mientras que nosotros las rompimos mucho antes*. Es obvio que el viaje de Carrillo a China, efectuado durante los preparativos de la visita de Nixon a Pekín, no podía ser del agrado del PCI. Así pues, en los materiales del Buró Político y de la Secretaria del PCI, en 1972 nunca se cita a España y la correspondencia entre los dos partidos solo trata cuestiones marginales, a diferencia del año anterior en el que el PCI se implica reiteradamente en la pugna entre Líster y el PCE, alineándose siempre con el grupo dirigente de Carrillo. Este tema fue tratado en sucesivas ocasiones en los órganos dirigentes del partido. Las relaciones entre el PCE y PCI fueron más bien tibias hasta el golpe de estado de Chile del 11 de septiembre de 1973. Así se desprende de la seca y sintética respuesta de Pajetta a la petición de no olvidar España, hecha por Alessandro Vaia a Longo: *Le hemos contestado, preguntándole por qué ni él ni los españoles han tenido en cuenta las relaciones con China (Appunto di Giancarlo PAJETTA a Cossutta sulla risposta ad una lettera di Vaja a Longo. 22 junio 1973, APCI, 046-1302)*. Pajetta se refiere probablemente al hecho que el PCE no hubiese estigmatizado a China por haber estrechado relaciones con Franco como se hizo con algunos países socialistas (*Memorandum sobre el establecimiento de relaciones diplomáticas entre ciertos países socialistas y Franco del 1973*. APCE, Jacques, 575).

urgentemente la obra prometida por el artista a Comisiones y a las tres centrales sindicales italianas⁴⁶. Al mismo tiempo la Galería de Toro de Roma participaba oficialmente en la organización, a fin de evitar los graves errores anteriores⁴⁷. Dido, de la CGIL; Armato, de la CISL y Ravecca, de la UIL e incluso el Secretario General Luciano Lama⁴⁸, instaron a otros artistas menos conocidos para que enviaran rápidamente obras suyas, recordándoles las ventajas de participar en la exposición, en condiciones de igualdad, con colegas más famosos:

Como ya mencionamos en nuestra primera carta, le invitamos a participar en esta gran exposición, solicitando el envío de una de sus pinturas o esculturas. Ya estamos en posesión de numerosas obras de reconocidos artistas españoles, franceses e italianos, entre ellos: Bardi, Calabria, Bernard Dreyfuss, Guttuso, Carlo Levi, Miró, Morellet, José Ortega, Picasso, Rebeyrolle, Antonio Saura, Tàpies, Vasarely, Vespignani.

Es importante recalcar la gran participación de artistas españoles con más de 200 obras, como testimonio de su unión y solidaridad con la clase obrera española en su lucha contra el fascismo, por la libertad y la democracia en España.

A propósito del catálogo de la exposición es nuestro deseo informarle que constará de tres secciones (artistas españoles, artistas italianos y europeos, sobre todo franceses) en las que se reproducirán todas las obras de pintura y escultura, con un índice por orden alfabético⁴⁹.

⁴⁶ Carta de Rafael Alberti a Louise Leiris. 12 enero 1972. FDDECO, 9/3.

⁴⁷ Carta de la Galería Il Toro de Roma a los artistas españoles. FDDECO, 9/3: *El comité organizador de la exposición 'Que trata de España' ha escogido nuestra galería para organizar una gran exposición representativa del arte actual español que tendrá lugar en la Sala de las Cariátides del ayuntamiento de Milán del 1 al 15 de marzo de 1972. Tenemos el placer de invitarle a participar con una obra (pintura, escultura o grabado) de tema libre y sin límites de tamaño. Las obras quedaran a disposición del comité para la itinerancia de la exposición por varias ciudades italianas con el propósito de dar a conocer al público los nuevos movimientos artísticos de su país. En los próximos días nuestro representante en España, Doctor Vanes Antonelli, se pondrá en contacto personalmente para ocuparse de todas las formalidades necesarias para el traslado de su obra.*

⁴⁸ Telegrama de Luciano LAMA a los artista. 26 enero 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155.

⁴⁹ Carta de Mario DIDÓ (CGIL) Baldassare ARMATO (CISL) y Lino RAVECCA (UIL) a los artistas, 11 enero 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155. En este documento hay que señalar la ausencia de Picasso, cuyo cuadro aún no había llegado y cuya participación no estaba asegurada al 100%.

El orden alfabético del catálogo, signo del mensaje igualitario del 68, quizás por carencias organizativas, no tuvo en cuenta algunas formas de narcisismo muy presentes en el mundo del arte:

Acabo de recibir su circular de 11 de enero del 72 ¿Dónde fueron a parar mis dos obras y mis 10 carteles, que envié inmediatamente en noviembre justo antes de mi partida a Alemania y Yugoslavia?

¡Soy el único artista europeo, creo que tal vez internacional, que desde hace años hace obras de temática antifranquista! [...] Y vosotros al pedir a los muchos artistas perezosos/indiferentes/pasotas que han hecho caso omiso al primer llamamiento, no habéis sido capaces de citarme entre los que se han adherido y enviado su obra: VEDOVA.

Además de por mi renombre de “artista internacional”, sobre todo -repito- deberíais haberlo hecho por mi insistente faceta de artista/antifranquista, bien conocida aquí, especialmente por mis amigos españoles: Miró, a quien conozco personalmente; Tàpies, Saura, Ortega (y Genovés y Samperre - y J.M. Moreno Galván, 2 veces encarcelado)... todos ellos amigos míos desde hace más de 15 años; también por los jóvenes artistas... estudiantes, trabajadores.

Algunos de los citados por ustedes como “más cotizados” no me consta que hayan participado nunca en iniciativas parecidas...

¿Estaréis haciendo el catálogo y quizás os olvidéis de Vedova ..? Este no es un catálogo de “mercado” sino de participación, y me importa mucho. Por eso - casi prefiero que en lugar de una de las dos obras con valor... de “mercado” se reproduzca el manifiesto antifranquista! Ya lo tenéis pero si queréis os envío rápidamente una foto.

Estoy muy preocupado. No creo que los “compañeros” españoles de Roma estén muy al corriente⁵⁰.

La carta del pintor Emilio Vedova, evidenciaba una de las muchas objeciones, a veces justificadas, dirigidas a los organizadores de la exposición que, procedentes del sindicato tradicional, a menudo pasaban por alto el narcisismo, la especificidad y los dilatados tiempos del oficio de artista. Por otro lado, esta carta era representativa

⁵⁰ Carta de VEDOVA Emilio a Giovannini, 18 enero 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155. La carta de Emilio Vedova es solo una de las múltiples quejas de los artistas respecto a la organización de la exposición contenidas en el mencionado fascículo.

de una contradicción histórica más general que los organizadores no podían resolver. Si bien por una parte el espíritu de 1968, con la abolición de toda jerarquía y su empuje subjetivista y revolucionario, había favorecido la realización de la muestra *Amnistía. Que trata de España*, proyecto de gran importancia cultural, también propició el surgimiento de personalismos y narcisismos inexistentes o reprimidos en la vieja generación de pintores del período de entreguerras y que fue una de las causas de la derrota del movimiento obrero en los años ochenta.

Exceptuando algunos casos individuales de personalismo y narcisismo, a comienzos de los años setenta todavía eran muy fuertes los vínculos de pertenencia a una causa común, en este caso la libertad sindical en España. Los organizadores de la CGIL, CISL y UIL, y los representantes de Comisiones en Italia visitaron uno por uno a los artistas que aún no habían entregado su obra, los puntos de recogida permanecieron abiertos después de acabar el horario laboral, sin ahorrar esfuerzos y energías con tal de asegurar el éxito de esta gran iniciativa cultural, implicando además de a críticos de arte, a secciones de los partidos PCI, PSIUP y PSI y a las secciones sindicales que organizaron una recaudación de fondos extraordinaria la semana anterior a la inauguración.

La muestra tuvo lugar en un clima de gran tensión política y social en Italia. En vísperas de la exposición se disolvieron el Congreso y el Senado a raíz de la crisis del gobierno Andreotti. La cuestión de la renovación de los convenios colectivos y el proceso contra Valpreda causaron una tremenda tensión que culminó el 25 de febrero con graves enfrentamientos entre policía y militantes de extrema izquierda. Los enfrentamientos se repitieron más violentamente el 11 de marzo, cuando la exposición estaba en su pleno apogeo. El 14 de marzo, el día antes de finalizar la muestra en Milán, el famoso editor Giangiacomo Feltrinelli fue hallado muerto, destrozado por una explosión, al pie de una torre de alta tensión en Segrate, cerca de Milán.

Entre tan graves acontecimientos, a fin de darle el máximo relieve político y mediático, la muestra se presentó el domingo 12 de marzo en la escuela sindical de la CGIL en Ariccia, a pocos kilómetros de Roma. Se contaba con la presencia del dirigente de Comisiones, Carlos Elvira, que estaba en Italia para participar en varios congresos sindicales y diversas iniciativas culturales⁵¹, del senador y escritor Carlo Levi, el crítico literario Ignacio Delogu, los dirigentes sindicales de la CGIL, CISL

⁵¹ *Comunicado del Departamento Internacional de la CGIL*, 10 marzo 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155. Por citar un solo ejemplo, Carlos Elvira debía dar una conferencia sobre el papel de Comisiones Obreras en la Casa de la Cultura de Roma

y UIL, María Teresa León y Rafael Alberti, quien visiblemente emocionado leyó su reescritura del poema de Blas de Otero *Que trata de España*, título de la exposición. Se presentó también una reedición ampliada de un libro de poemas de la oposición española, mientras en el Cinema Farnese se proyectaban cinco documentales sobre las luchas de los trabajadores y la represión política en la España de Franco, entre ellos *El altavoz* de Llorenç Soler sobre la retórica del régimen de Franco; *La muerte de Patiño* sobre la muerte del trabajador de la construcción Patiño durante una huelga en Madrid; el *Encierro de Monserrat* sobre la asamblea permanente de intelectuales catalanes contra el proceso de Burgos al que se dio un amplio relieve con la proyección de un cortometraje de Franco Morabito. Se había previsto realizar un documental sobre la muestra, en cuyo proyecto inicial participó el productor Renzo Rossellini, hijo del director Roberto Rossellini⁵².

En relación al mundo de la música, debido al cambio de fechas y otros contratiempos organizativos solo unos pocos cantautores consiguieron llegar a Italia para presentar, en la Casa de Cultura de Roma el 13 de marzo, el disco⁵³ antes mencionado *Cerca de Mañana* con canciones populares de Galicia, el País Vasco y Cataluña, que ofreció una oportunidad extraordinaria para conocer las diversas realidades culturales hasta entonces desconocidas por el público italiano. El disco incluía un texto explicativo del *Festival de la Canción de los pueblos de España*, denunciando el proceso de *flamenquización* de España, que reducía y banalizaba las diversas culturas existentes en el país con la consiguiente estética alienante y unificadora inducida por los medios de comunicación y la globalización. Contra esto se reivindicaba la diversidad cultural y lingüística de los pueblos que componen la Península Ibérica. El público italiano descubrió la cuestión vasca y catalana, que en los meses y años venideros adquirirían mayor importancia en la prensa italiana.

En la presentación de la muestra los diferentes oradores, especialmente los del sindicato, destacaron la anacrónica existencia del franquismo, denunciando sus vínculos con la subversión neofascista italiana⁵⁴. La opinión pública italiana conocía tales vínculos dado que habían encontrado refugio en España decenas de militantes de la

⁵² *Informe para los colaboradores en Italia del festival "Que trata de España"*. AHCO, fondo DECO, caja 9, carpeta 2.

⁵³ BLANCO Tina, *Presentación del disco*, sin fecha, AHCO, Fondo DECO, 9/5, *Festival de la canción de los pueblos de España*, sin fecha. AHCO, Fondo DECO, 9/5.

⁵⁴ La denuncia se efectúa durante la presentación de la muestra por parte de Colombo, secretario de la CISL de Milán y de Pirola, secretario de la CGIL.

extrema derecha italiana y europea, entre ellos el general Julio Valerio Borghese⁵⁵, imputado en el intento de golpe de Estado militar en 1962 y Stefano Chiaie, implicado en la masacre de la Plaza de la Agricultura en Milán⁵⁶.

Precisamente en Milán, ciudad sacudida por las violentas manifestaciones de extrema izquierda y por los atentados y provocaciones de extrema derecha, se jugaba el éxito o el fracaso de la arriesgada y pionera iniciativa de Comisiones y la CGIL, CISL y UIL. De hecho, la proyección de documentales, la presentación del libro de poemas, la exposición de carteles de la oposición y el recital de canciones de protesta, organizados en Roma, se habían pensado como eventos paralelos a la muestra de Milán *Amnistía. Que trata de España*, cuyo principal objetivo era la recaudación de fondos para CCOO, que se hallaba en una situación muy difícil. La recolecta se basaba en la venta de obras de arte muy cotizadas, ciertamente fuera del alcance de los bolsillos de los miles de trabajadores de Pirelli o de otras fábricas milanesas que fueron invitados a participar masivamente, para lo cual se distribuyeron numerosos carteles en las grandes fábricas. Muchos obreros de Turín e incluso delegaciones de emigrantes españoles en Suiza y Francia pasaron por la Sala Real de las Cariátides en el corazón de Milán, del 1 al 15 de marzo de 1972. Además de los miles de trabajadores movilizadas por el sindicato, la exposición

⁵⁵ La relación entre la CIA y España es reconstruida detalladamente por GRIMALDOS, Alfredo, *La CIA en España*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2007, que subraya el papel central de la P2 y de Gladio en fomentar el terrorismo de derechas. Véase también el artículo de FERRARI, Xavier, “ Los italianos neofascistas contratados como asesinos y torturadores a sueldo de Pinochet “, *Liberación*, 11 de septiembre de 2013. El autor, a partir de los documentos desclasificados por Clinton, destaca la implicación de Valerio Borghese, Stefano Delle Chiaie y otros neo-fascistas en crímenes atroces: *Como parte de una común estrategia anticomunista en 1974, el príncipe Junio Valerio Borghese se reunió en Chile con el general Pinochet. Esto me lo dijo Delle Chiaie, quien, en dicha ocasión, fue presentado a Pinochet por Valerio Borghese. El general Pinochet delegó en el jefe de la DINA, coronel Manuel Contreras, la continuación de los contactos con Delle Chiaie [...] En 1974 Stefano Delle Chiaie operó en Costa Rica contra la guerrillas comunistas, mientras que en España miembros de Vanguardia Nacional intervinieron en varias ocasiones contra ETA, ya sea asesinando a sus líderes o tramando provocaciones (Augusto Cauchi preparó y organizó el secuestro y asesinato de un empresario intentando cargar la culpa a los nacionalistas vascos). El 9 de mayo 1976, Stefano Delle Chiaie, Augusto Cauchi, Piero Carmassi, Mario Ricci, Giuseppe y Carlo Calzona Cicuttini, junto con otros neofascistas, participaron en el asesinato a tiros de dos jóvenes demócratas en Montejurra durante una manifestación organizada por el partido carlista. En España nadie respondió de estos hechos a pesar de que se llegó a publicar una serie de fotos con las imágenes de los atacantes en acción.*

⁵⁶ Justo después de finalizar la muestra los líderes de Nuevo Orden, entre los que destacaba Pino Rauti, mano derecha de Almirante, fueron detenidos acusados de organizar varios atentados, entre ellos el de Piazza Fontana.

fue visitada en privado por muchos intelectuales y artistas como Pablo Neruda, entonces embajador del Chile de Allende en Francia, muchos políticos trasladados a la ciudad con ocasión del XIII Congreso del PCI, en el que se eligió como secretario general a Enrico Berlinguer, por marchantes de arte y simples ciudadanos de clase media. Precisamente la gran diversidad cultural y social de los visitantes de la muestra fue una de las causas de su éxito.

El gran éxito de público, que se repitió en la etapa boloñesa, no se correspondió con un buen resultado en la venta de obras de arte, debido a los elevados precios de las obras de unos artistas españoles poco conocidos por los compradores italianos y por unas obras escultóricas difíciles de colocar en el mercado. A pesar de ello, los visitantes de la exposición se sorprendieron al ver obras de autores españoles desconocidos en Italia exhibidas junto a las de Picasso, Tàpies, Juan Genovés, Antonio Saura y José Ortega. Gran éxito de público y crítica tuvieron las obras de los pintores italianos Bardi, Calabria, Guttuso, Vespignani, el húngaro Vasarely y el francés Morellet. Fueron muy apreciadas las obras gráficas con motivos políticos, vendiéndose cientos de carteles de la oposición antifranquista y de la Guerra Civil⁵⁷.

Los organizadores pronto comprendieron que resultaría muy difícil vender obras de arte en una exposición organizada por el sindicato y no por galerías especializadas, en un ambiente muy politizado que rechazaba la jerarquización y la lógica del mercado. A pesar de esto, muchas obras fueron adquiridas por críticos de arte y por particulares. También el ayuntamiento de Milán, con la sabiduría propia de las administraciones de entonces, invirtió una suma considerable comprando *Le Fumeur* (1967), que podemos encontrar todavía en el Museo Municipal. La venta de la pintura, muy compleja

⁵⁷ El material de propaganda de Comisiones tuvo un gran éxito. El interés por los carteles de propaganda política fue sufragado por la venta masiva de carteles de la guerra civil española de Editori Riuniti. Era muy disputado el libro de Rafael Alberti *A la pintura, poema del color y de la línea*, edición limitada de cien ejemplares de Editori Riuniti Roma, 1971, que contenía una litografía original y un dibujo firmado por el autor. Sin embargo el resto de publicaciones relacionadas con la muestra, entre ellas el catálogo, supusieron grandes pérdidas que, de alguna manera, fueron saldadas por la CGIL. (Véase la carta de A. VICIANI de la administración de la CGIL a Editori Riuniti sobre los libros no vendidos en la muestra, 6 de junio de 1972 ASCGIL Sobre 19, fascículo 155. Viciani envió cartas similares al resto de editores implicados en publicaciones que vendidas en la muestra: Tommaso Musolini Editore, Ugo Guanda Editore, Jaca Book y Laterza.

en los aspectos administrativos y financieros⁵⁸, supuso un punto de inflexión en el éxito económico de la exposición y resultó ser una verdadera ganga para el municipio de Milán, que al cabo de poco tiempo vio cómo aumentaba la cotización del cuadro de Picasso a pesar de haberlo adquirido a un precio bastante elevado para la época.

Si la venta de las pinturas de Picasso, Vespignani y los pintores más famosos de la muestra fue relativamente sencilla, resultaron más difíciles de vender las obras de artistas españoles menos conocidos, a menudo llegadas a Italia en no muy buenas condiciones a causa de las vicisitudes y numerosos transbordos del traslado. Para resolver el problema, una vez clausurada la exposición de Bolonia, se decidió concentrar todas las pinturas y esculturas en la sede de la CGIL de Milán, para vender las obras en lotes, a menudo a organizaciones del sindicato, agrupaciones del partido (PCI) y a diversas asociaciones que lanzaron una campaña *ad hoc*.

El balance financiero de la poco convencional y pionera muestra *Amnistía. Que trata de España* fue muy positivo, a pesar de la considerable pérdida de fondos debida a las pocas ventas del magnífico y sofisticado catálogo y del libro de poemas. A este resultado positivo, incluso a nivel económico, contribuyeron significativamente los numerosos actos artísticos y culturales, tal como se señala en el informe interno de Comisiones:

Los actos culturales o artísticos han sido muy positivos. Permiten un contacto vivo con la gente y además no solo no cuestan dinero, sino que son rentables. Rara es la reunión donde no se saca dinero, a veces en cantidades apreciables. Los gastos de los artistas, incluido sus viajes, y una parte de nuestros gastos de estancia en Milán, han sido sufragados con esos ingresos. El disco puede ser también un éxito económico, aparte su efecto político que lo tendrá sin duda⁵⁹.

⁵⁸ Los retrasos en el pago se debieron principalmente a la lentitud de las administraciones locales italianas pero también a otros contratiempos. La DECO solicitó a los compañeros italianos que resolviesen cuanto antes la cuestión: *UNA COSA URGENTE: ¿Podéis gestionar URGENTEMENTE el pago del cuadro de PICASSO a la Galería Leiris? Son 20 millones de F.A. y por aquí nos están metiendo prisa. Si es preciso id a MILANO a ver a Pirola para que el Comune pague el cuadro ENSEGUIDA. (Carta de DECO a Carlos Vallejo, Felipe y todos, 13 de noviembre de 1972, AHCO, Fondo DECO, 2/3)* Carlos Vallejo respondió rápidamente: *En relación con el cuadro de Picasso, el ayuntamiento ya tiene la factura en regla y pagará los 27 millones de liras de los cuales la CGIL enviará alrededor de 23 millones a la galería Leiris. Solo queda por resolver la cuestión de la importación temporal y del millón y pico que se pagó en la aduana del aeropuerto como fianza del Picasso, de este dinero recuperamos una parte. (Carta de Carlos Vallejo a DECO, sin fecha, AHCO, Fondo DECO, 9/2).*

⁵⁹ *Avance informativo y algunos comentarios sobre la Exposición de pintura, escultura, grabados, etc., celebrada en Italia, mayo 1972, AHCO, Fondo DECO, 9/3.*

Al final de la operación, después de restar todos los gastos de la muestra, meticulosamente certificados⁶⁰, a Comisiones Obreras le quedaron netas 16.940.895 liras, sin contar el óleo de Picasso, al que Comisiones Obreras se dirigió con mucho retraso, tratando de convertir el préstamo con opción a compra en un regalo:

Querido Pablo: Imagínate la ayuda que sería para nosotros que el óleo (Le Fumeur, 1967, 27.000.000 de liras) fuera, efectivamente, un regalo tuyo para Comisiones Obreras. Comprendemos que es un poco tarde para plantear esto, que debíamos haber hecho las cosas de otro modo, pero no hemos querido renunciar sin antes explicarte todo esto, con la esperanza de que tú nos perdones nuestra inexperiencia y hagas lo necesario para que el cuadro ese efectivamente nuestro⁶¹.

Al final de la exposición la supuesta inexperiencia de Comisiones era ya cosa del pasado.

El éxito político de la muestra resultó ser más impresionante que el resultado económico. En primer lugar las CCOO, que organizaron la exposición junto con la CGIL-CISL-UIL, se legitimaron ante la opinión pública italiana y europea como una organización abierta a la participación de trabajadores de todas las tendencias políticas centradas en defensa de sus derechos sin ningún vínculo de pertenencia⁶². La autonomía de las Comisiones se vio reforzada por la organización de la muestra y certificada ulteriormente por la legitimación otorgada por la CISL, la prensa católica e incluso por el entorno democristiano. CCOO, a su vez, aprove-

⁶⁰ *Avance informativo y algunos cometarios...* cit., e *ibídem*. En el informe del estado de cuentas constan como gastos los viajes de los organizadores y de los cantantes, la estancia en Italia de los representantes de Comisiones Obreras, el tránsito aduanero de las obras, la preparación de la exposición, el pago a las galerías que colaboraron en el montaje, etc. Los recibos de la campaña de solidaridad y de los gastos en talonarios de la CGIL se conservan en el AHCO, Fondo DECO, 9/6.

⁶¹ AHCO, Fondo DECO, 9/3. *Carta de CCOO a Pablo Picasso*, 3 de abril de 1972.

⁶² Muchos periódicos hablaron de la muestra. Entre ellos *L'Unità* 3, 4, 9, 12 marzo 1972; *Corriere della Sera* 3 y 17 marzo 1972, *Avanti* 10 marzo 1972. Obviamente, del 12 al 17 de marzo, la amplia cobertura que la prensa italiana dio a los sucesos de los astilleros de El Ferrol y la consiguiente represión policial, contribuyó al éxito de público de la exposición.

chó la oportunidad para intensificar los contactos con el mundo católico⁶³, sobre todo con las ACLI⁶⁴, con las comunidades de base y con los sectores del clero español residente en Roma en los que se destacaba el teólogo jesuita José María

⁶³ Desde finales de los sesenta importantes sectores jesuitas comprendieron la necesidad de cambio en la política de la Iglesia frente al régimen franquista y plantearon una clara toma de posición contra el régimen. La presión de amplios sectores de la Iglesia se intensificó después del proceso de Burgos y del posterior proceso 1001.

Pero anteriormente, en marzo de 1970, el Cardenal ROY, presidente de la Comisión Justicia y Paz del Vaticano, Monseñor Giorgio Filibeck, Monseñor Magnon y R.P.Philippe de la Chapelle habían acogido cordialmente a una delegación de esposas de presos políticos españoles pertenecientes a Comisiones intercediendo ante el obispo de Santander por su puesta en libertad, prometiéndoles seguir atentamente su proceso. Monseñor Magnon, el más tibio de ellos, había afirmado que en España *no se respetan los derechos humanos*. Cuando las mujeres españolas le dijeron que había muchos católicos entre los procesados, respondió que “la Iglesia no hace distinciones”. El Padre Philippe de la Chapelle leyó una carta de gran importancia escrita por el Cardenal Roy de la Comisión Justicia y Paz del Vaticano: *La Comisión hace suya la causa de los detenidos, denuncia las torturas y se alza contra la injusticia que supone que los obreros españoles sean detenidos, torturados y procesados por pertenecer a Comisiones Obreras. La carta es realmente un documento de gran valor, hasta el punto que el Padre Philippe de la Chapelle ha declarado que la Iglesia “hasta ahora no había hecho un documento tan rotundo” y que la carta del Cardenal “no solo es importante para España si no para el mundo entero”* (Informe de Álvaro LOPEZ sobre la visita de las mujeres españolas ante las altas esferas vaticanas, APCI, sobre 109, fascículo 257. El documento no está fechado pero lleva el sello de la secretaria del PCI con fecha de archivo de 23 marzo 1970).

⁶⁴ Las CCOO aceptaron participar en el XII Congreso de las ACLI que se realizó en Cagliari del 13 al 16 de abril del 1972 (Invitación de BORRONI LUCA a CCOO para el XII Congreso AHC-COO del 7 marzo 1972 y Mensaje de CCOO a la presidencia nacional de las ACLI del 1 de abril de 1972). AHCO, Fondo DECO, 2/3. El XII Congreso de las ACLI aprobó un auténtico cambio de rumbo que supuso el abandono del colateralismo con la DC, el consiguiente rechazo a dar cualquier tipo de orientación de voto ante las inminentes elecciones anticipadas y el nacimiento de una corriente obrerista de extrema izquierda dentro de la organización católica. Para una reconstrucción exhaustiva del papel de las ACLI véase la intervención de CASULA Carlo Felice, “Le Acli e la Cisl negli anni Settanta. Pratiche sociali e tentazioni della politica” en *Atti del Convegno di Studi L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, <http://online.cisl.it/biblioteca/web/FAV3-0001554B/100BCC308.0/ACLI-CISL.doc>, consultado el 20 de enero de 2014. Las CCOO también fueron invitadas al XIII Congreso nacional de Florencia del 10 al 13 abril del 1975 (AHCO, Fondo DECO, 4/5).

Díez-Alegría, a la sazón profesor de Doctrina Social de la Iglesia en la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma⁶⁵.

Precisamente en esta facultad de sociología se matriculó el joven Carlos Vallejo, que tras el éxito de la muestra se convirtió en el representante permanente de Comisiones Obreras en Italia. Gracias a su incansable trabajo y a su capacidad de diálogo con todos los estamentos sociales y políticos italianos (desde el movimiento estudiantil de Milán⁶⁶ a la CISL), Carlos Vallejo favoreció el aumento de la colaboración entre los sindicatos italianos y CCOO en todos los sectores del mundo del trabajo, ayudando a reactivar los Comités de solidaridad con España, que diez años después de las grandes movilizaciones en solidaridad con los mineros asturianos y contra el asesinato de Grimau en 1962/63, se extendieron también al sur de Italia donde nunca se habían establecido de forma estable, reestructurándose en una nueva asociación nacional, el Comité Nacional Spagna Libera, con sede en Bolonia, en el que participaban todos los estamentos políticos, sociales y culturales de Italia⁶⁷. En los meses siguientes, el Comité Spagna Libera tuvo que hacer frente al recrudecimiento de la represión del régimen franquista, relacionada con toda probabilidad con los grandes logros de CCOO, incluida la muestra *Amnistía. Que trata de España*.

La víspera de su inauguración, el 10 de marzo de 1972, la policía franquista había matado a dos obreros y herido a otros veinte en los astilleros de El Ferrol, despertando la

⁶⁵ En una carta escrita después de la muestra, ya citada en la nota n. 58, Carlos Vallejo, después de asegurar que quería seguir trabajando para CCOO con el objetivo de reforzar las relaciones con el sindicato italiano, explicaba a la DECO su situación en Roma: *Me he matriculado en la universidad Gregoriana (de los Jesuitas) de Sociología, materia que me gusta y creo será bastante útil. Estoy en relación con muchos españoles, curas y seminaristas en su mayor parte, y en relación con Díez Alegría y Mons. Torrelos de la Comisión Justicia y Paz* (AHCO, Fondo DECO, 9/2).

⁶⁶ El Movimiento Studentesco de Milán, organización de extrema izquierda dirigida por Mario Capanna, mandó una afectuosa carta a Comisiones Obreras el 8 marzo de 1973, exactamente un año después de la muestra, proponiendo un intercambio de materiales. Las CCOO respondieron el 25 de junio de 1973 (AHCO, Fondo DECO, 2/3).

⁶⁷ Después de la realización de la muestra, se reconstituyó en Boloña una organización nacional de apoyo a los antifascistas españoles, el Comité Spagna Libera, que tuvo el mérito de coordinar todas las acciones de las diversas asociaciones comprometidas con la solidaridad antifranquista. Al Comité se adhirieron todos los partidos del arco constitucional, CGIL-CISL-UIL, ARCI, ACLI etc. y otras asociaciones. Sobre la primera etapa de la asociación véase la *carta de Felipe Medina a Marcos [Ana] y Carlos [Elvira]* (AHCO, Fondo DECO, 2/3, 25 de abril de 1972).

indignación de toda la prensa europea y eliminando cualquier posibilidad de adhesión de España a la CEE⁶⁸.

Solo tres meses después, buena parte de los fondos recaudados en la venta de las obras se destinó a cubrir los primeros gastos legales derivados de la gran ola represiva desatada por Franco contra el sindicato, en lugar de organizar la tan ansiada Huelga Nacional Pacífica para derrocar a Franco. El 24 de junio de 1972, el régimen franquista, temeroso de la autonomía y la ductilidad organizativa de Comisiones Obreras, ampliamente demostrada con el éxito en las elecciones sindicales del verano de 1971 y con el éxito de la exposición en Milán, aterrorizado por el resurgimiento del movimiento reivindicativo en todo el país, detuvo a Marcelino Camacho, Nicolás Sartorius, Miguel Ángel Zamora, Pedro Santiesteban, Eduardo Galán Saborido, al sacerdote obrero Francisco García Salve, Luis Fernández Costilla, Francisco Acosta, Juan Muñiz Zapico y Fernando Martín Soto, decapitando así la dirección del sindicato y preparando una farsa de juicio en su contra, el famoso proceso 1001.

La dura represión del régimen franquista obtuvo alguno de los frutos esperados por sus promotores. Si bien es cierto que la represión del verano de 1972 y el posterior proceso 1001 eliminaron cualquier posibilidad de adhesión de España a la Comunidad Económica Europea, defendida por el presidente francés Georges Pompidou, sin embargo lograron frenar de nuevo a una parte importante de la clase obrera española reduciendo las posibilidades de una real democratización de la futura transición. La detención de los dirigentes de CCOO obligó también a los numerosos comités de solidaridad con la España democrática en Italia y Europa a actuar nuevamente efectuando un seguimiento del proceso para evitar las crueles amenazas del régimen. Pero eso es otra historia.

⁶⁸ El proceso de Burgos ya había provocado un retraso en el examen de la solicitud de adhesión de España al Mercado Común. La posterior detención de los dirigentes de CCOO y el proceso 1001 provocaron una movilización de los partidos políticos de izquierda y del sindicato para impedir la adhesión de España. A finales de noviembre una delegación de Comisiones viajó a Italia *para examinar algunos aspectos dramáticos de la ola represiva que se estaba produciendo en España ante el inminente juicio contra los 10 dirigentes sindicales españoles detenidos en Pozuelo de Alarcón durante una reunión sindical, que se arriesgaban a sufrir condenas por un total de 162 años de cárcel (Reunión entre Comisiones Obreras y CGIL-CISL e UIL, 27 noviembre 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155)*.

Las tres organizaciones sindicales italianas llamaron la atención de los ambientes políticos europeos sobre la represión en España y obtuvieron el compromiso concreto de una intervención por parte de la Comisión de la CEE. Luciano Lama contactó con varios dirigentes de la CEE para solicitar su intervención contra la adhesión de España a la Comunidad Europea propuesta entonces por el Presidente Pompidou (*Dalla lettera di Giuseppe Petrilli del Consiglio Italiano del Movimento Europeo a Luciano Lama, 1 diciembre 1972, ASCGIL, sobre 19 fascículo 155*)

La organización de la muestra representó globalmente una espléndida oportunidad de cultura sindical, de formación y capacitación organizativa para las campañas de solidaridad, pero sobre todo fue una apuesta cultural temeraria y en cierto modo pionera, que ganó para la causa de la democracia en España a gran parte de la cada vez más globalizada opinión pública italiana y europea.

Traducción: Carles Vallejo