

Manuel Antón

TINTA Y MUNICIÓN



Helios Gómez

Helios Gómez
en la revolución y la guerra de España

Helios Gómez (1905-1956) como *tipo* moderno en la Revolución-Guerra Civil española no ha sido analizado con justicia. El objetivo es emplazarlo en su situación real, equilibrada con las circunstancias contextuales de su existencia. Esto es: fuera de falsarias consideraciones tópicas, que desgraciadamente siguen vigentes tanto en la superficialidad con la que se ningunea a los escolares ibéricos en la percepción de su historia reciente (llena de residuos franquistas) como en los clichés sobre el arquetipo artístico con los que se perpetúan las élites del mercantilismo cultural. Para ello se propone una revisión crítica de su acción entre 1936-1939 (gráfica, bélica, revolucionaria). El único elemento de juicio es su coyuntura específica y la finalidad es acabar con mitificaciones sobre su raza, obra y acción armada.

Manuel Antón

TINTA Y MUNICIÓN

Helios Gómez en la revolución y la guerra civil española

Universidad Complutense de Madrid,
Facultad de Geografía e Historia.

Departamento de Historia del Arte III
(Arte Moderno y Contemporáneo).
arsenioanton@yahoo.es

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

PREÁMBULO

I. 1936

II. 1937

III. 1938 Y EL FINAL

PREÁMBULO

Helios Gómez (en adelante, HG) nace en Triana en 1905. Es gitano.

El ambiente que lo ve nacer y en el que se forma es artesanal y proletario. Como es lógico en un barrio así de la Sevilla de entonces, también en permanente contacto con grupos sociales excluidos, expulsados o inadaptados¹.

Lo primero que quiero afirmar es que no considero fundamental está atmósfera de gestación de HG, más allá

1 G. Romero, Pedro, “Helios Gomez, un artista lumpen”, *Helios Gómez. Dibujo en Acción. 1905-1956*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2010, pp. 23-40. Sus interpretaciones son muy discutibles, a pesar de que es destacable su relación entre la consciencia de HG de su condición gitana y la conceptualización marxista del subproletariado. Lo malo es que, si bien el autor acota justamente la cuestión a la vida de HG, señalando sus contradicciones y límites, depende en exceso de mistificaciones sobre la naturaleza creadora del arquetipo-artista y simplifica bajo el factor gitano tanto su heterodoxia política como la imagen que de ella ha construido la posteridad.

de las evidentes implicaciones psicológicas que supone cualquier ambiente para la conformación de cualquier carácter en cualquier infancia. Voy a evitar aludir a ello porque estoy convencido de su determinismo implícito, que nubla la percepción y se adentra en terrenos descendentes: del arquetipo al cliché, pasando por el tópico. Incluso en la imprescindible, extraordinaria y admirable labor de recuperación que supone la investigación de la Dra. Tjaden, con autoridad interpretativa de sobra, se encuentran mistificaciones del tipo: “«Soy gitano...» solía decir Helios con una especie de magia misteriosa”². Lo que pretendo es escapar de este tipo de elaboraciones a posteriori para tratar de *comprender* las construcciones míticas de su presente y ver en qué medida se ajusta a ellas. Esa “magia misteriosa” del gitano es una metáfora encantadora, pero completamente fuera de lugar³.

Y ello sólo es un ejemplo de una tendencia. Si bien es comprensible que se manifieste en vida de HG⁴, no tiene

2 Tjaden, Ursula, *Helios Gómez: Artista de Corbata Roja*, Tafalla, Txalaparta, 1996, p. 53.

3 G. Romero, Pedro, *Los comienzos del espectáculo en Sevilla: Helios Gómez*, Barcelona, Col·lecció MACBA, Centre d'estudis i Documentació, 1999.

4 J.F., *Un gran artista revolucionario: Helios Gómez. Los gitanos en la guerra civil*, “Diario Crónica”, Madrid, 18-10-1936. Incluido en Tjaden, Ursula, op. cit, pp. 213-217. A pesar de que se menciona la tergiversación de lo gitano a la que lo someten los lobbies que componen la sublevación del 36, no evita las consideraciones exóticas.

sentido en investigaciones posteriores que deberían conocer los peligros de la tipificación moderna de la cultura y sus personificaciones artísticas, gitanas, bohemias... por no hablar del tradicional (tradicionalista) tipismo ibérico sobre lo gitano y sus manifestaciones históricas, sociales, institucionales.





No, lo que considero esencial para la comprensión de HG es su existencia conscientemente determinada por las cosmovisiones⁵ propias de un espacio-tiempo específico del

5 Cosmovisión, del alemán *Weltanschauung*: forma de *ver* y

que, por eso y por tanto, forma parte. Y ahí es donde se revela lo mismo su naturaleza como su rol de mito en su presente: en *la acción* que supera con creces cualquier convención, educación, ambiente o raza.



el pistolero

las pupilas de la noche
sufrian
viendo
cómo al mercenario
siempre lo protegía
la negra geometría

representar el mundo. Son cosmovisiones los *Ismos* totalizadores de la modernidad -no tanto los estrictamente culturales- expandidos en la España del 36: comunismo, anarquismo, socialismo, fascismo, etc. Su binomio (visión/representación) determina automáticamente una *acción* en el conjunto de lo real -perceptible y subconsciente- que supera los terrenos y alcances de la mera ideología.



Si bien el fenómeno hunde sus raíces en el siglo XIX y aún más lejos, es en el siglo XX cuando vive su estallido y expansión: las personas llamadas “de acción” que van abriendo violentos huecos a partir de los cuales pueda imponer la mayoría nuevos paradigmas existenciales.



MINEURS ET PAYSANS DES ASTURIES ECRIVENT
AVEC LEUR SANG UNE PAGE GLORIEUSE

La acción no puede ser, en este sentido, más que revolucionaria. De facto por las armas, o bien por medio de un violento cambio en la percepción de un ámbito específico de la realidad.



LES ALLIANCES OUVRIERES ET PAYSANNES MOBILISENT
LES MASSES : BARRICADES EN CATALOGNE

Puede ser algo tan frívolo, aparentemente, como un cuadro cubista, o tan extremo como una guerra civil. Siempre comienza con la *acción* atrevida de unos *adelantados* (el éxito del concepto cultural de “vanguardia” y su etimología castrense lo corrobora) que catalizan las ideologías colectivas con mayor o menor fortuna. La activación, nunca mejor dicho, de la ideología la transforma automáticamente en una cosmovisión, ya que ésta no es otra cosa que un terminante aumento de grado: percepción (ideología) más representación (acción). Ello puede observarse a menudo en contextos espaciotemporales muy diversos. Es particularmente visible durante los años treinta del siglo XX, cuando “las ideologías colectivas se intensificaron y polarizaron de forma violenta⁶” hasta culminar pasando *a la acción*, realizando la cosmovisión: “la consolidación del poder absoluto de Stalin en la URSS, el ascenso de Hitler en la Alemania nazi, la movilización internacional del Frente Popular, el estallido de la Guerra Civil en España y la inexorable marcha hacia la guerra global⁷, por mencionar lo más divulgado. Es decir, que la mayoría de la población dotaba a los precedentes, a las personas de acción, de una coyuntura en la que ambos emprendían la conquista de la realidad conocida.

6 Miller, Tyrus, “Mímesis del hombre nuevo. Los años treinta: de la ideología a la antropolítica”, *Encuentros con los Años Treinta*, Madrid, La Fábrica/MNCARS, 2012, p. 89.

7 Miller Tyrus, op. cit, p. 89.

Podía efectuarse de forma más o menos deliberada en un contexto revolucionario o bien padecerse por la marcha forzada de una dictadura. Siempre con violencia, en cualquier caso, esta conquista de lo real es ante todo “un modo de comportamiento humano mediante el cual el hombre se apropiaba colectivamente del mundo material y lo transformaba”⁸. Es evidente que durante los equilibrios entre la acción individual y la realización colectiva, los pioneros rápidamente se convierten en arquetipos heroicos que conforman el mito por excelencia del siglo XX: el revolucionario profesional⁹.

8 Miller, Tyrus, op. cit., p.91. EL autor localiza esta definición en el concepto de *mimesis*, acuñada por intelectuales de los años treinta, para explicar “los trastornos colectivos” (p.90) que gestan su presente. Me interesa como perfecta explicación de lo que es la *acción* de una cosmovisión y por su papel absolutamente esencial en el desarrollo de una revolución y/o una guerra civil.

Por otra parte, define igual de ajustadamente el funcionamiento de la representación visual mimética, no colectivo en este caso pero igualmente, esa es la cuestión, apropiador. De ahí que el “realismo” constituya una problemática vertiente representativa histórica y que se desarrolle con amplitud precisamente durante la década de los treinta. Por así decir, a la mimesis le corresponde la *mimesis*: representación *de facto* (acción) y representación visual.

9 Enzensberger, Hans Magnus, *La balada de Al Capone. Mafia y capitalismo*, Madrid, Errata Naturae, 2010, pp. 13-17. (Edición castellana más reciente. Original: “Chicago-Ballade. Modell einer terroristischen Gesellschaft”, *Politik und Verbrechen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1964). Aparte de mitos culturales heredados del XIX y más o menos pervertidos: el paradigmático “artista-superhombre”, etc. También, del mismo autor: *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, Barcelona,

España en 1936, completamente inserta en su década histórica, ofrece un contexto paradigmático, al que HG aporta su trayectoria personal “de acción”. Él viene siendo revolucionario desde que tiene uso de razón, como quien dice, y será a partir de los treinta cuando alcance su potencial como mito.

Lógicamente, esto se produce cuando estalla la Guerra Civil Española (en adelante, GCE) y se fusiona la coyuntura con los precedentes.

No es el único, ni mucho menos. En el contexto que presentan los años treinta ni él ni otros “héroes”, ni por supuesto la GCE, surgen de forma espontánea. HG lleva desde al menos 1920 conociendo cárceles, penas, huidas y exilios de sobra. En 1930 pasa del anarquismo al comunismo.

No vamos a entretenernos ahora en conjeturas sobre la supuesta deriva y consecuente falta de compromiso con las cosmovisiones de HG porque volverá a surgir, seguro, pues es uno de los árboles que no dejan ver el bosque de su trayectoria.

Anagrama, 1998. (Original: *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben un Tod. Roman*, Krankfurt, Suhrkamp, 1972).





Consideremos, sencillamente, que en ese momento al hombre de acción le parece más adecuado el comunismo, y esto todo¹⁰, lo que interesa es la lucha. Pero volveremos a

10 De hecho, los argumentos expuestos en *Porque me marchó del anarquismo*, hoja volante, Barcelona, 1930, incluida en Tjaden, Ursula, op. cit. pp. 206-212; dicen mucho de la enorme fascinación que ejerció en su época la Unión Soviética. Especialmente a partir de 1929 y como escenario de consecución del socialismo-patria de la revolución en el contexto de una

ello más adelante. Ahora importa constatar que está en el meollo de su época como hombre de acción hasta el punto de prescindir de lealtades que quizá entorpezcan la lucha de clases cuando la presión finalmente estalle, como estalló en España el verano del 36. Entonces, como tantos otros, HG encauzará sus antecedentes al contexto general que se desarrolla. Sus tres mejores álbumes¹¹, perfectos compendios del conjunto y del estilo de su obra (pues incluyen tanto originales como dibujos anteriores, aparecidos en prensa y reutilizados), los ha publicado antes

Europa cuyos países se van revelando cada vez más autoritarios, cuando no directamente fascistizados, según avanzan los años treinta. Una imagen que la propia URSS contribuyó a construir a base de publicaciones, eventos, instituciones internacionales y sobre todo mediante calculadas estancias en sus territorios, para que todo tipo de visitantes pudiera ver la construcción del estado comunista. Incluido HG, que incluso publica un álbum en Rusia (*Revolución Española*, ver nota siguiente). Sobre el fenómeno siguen vigentes las líneas generales Bizcarrondo, Marta/Elorza, Antonio, *Queridos Camaradas. La Internacional Comunista y España: 1919-1939*. Barcelona, Planeta, 1999. pp.70-95 y p.193. Por lo que respecta al imaginario de esa seducción: Cuevas- Wolf, Cristina, *Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield*, “New Germán Critique”, Vol. 36, n°2, 107. (2009). pp. 185-205.

11 *Días de Ira, 23 Dibujos y Poemas del Terror Blanco Español*, Berín, AIT, 1930. *Revolución Española*, Moscú-Leningrado, OGIS-ISOGIS, 1933. *Viva Octubre, Dessins sur la Révolution Espagnole*, Bruselas, EPI, 1935? El original no tiene fecha, el ejemplar que guarda la Biblioteca Nacional en Madrid está catalogado con la anotación “193-?” y en Gómez, Gabriel/Mignot, Caroline, *Helios Gómez, la Revolución Gráfica*, Barcelona, Associació Cultural Helios Gómez/ Associació Catalana d'Investigacions Marxistes, 2009, p. 218, nota 34, se fecha en enero de 1936. El resto de la bibliografía lo data en 1935.

de 1936. Y si bien su trabajo durante la GCE no cesa de producir obra nueva, en ningún caso con la misma intensidad que antes: supeditada, no equilibrada, a su *acción* emprendida, ya sea revolucionaria, bélica o cultural. Y desde luego que la evolución estética que supone cada álbum se ralentiza, para brotar de nuevo en el primer franquismo, cuando ya no tiene relevancia alguna.



Ambas condiciones, su papel en la GCE y su evolución estilística, responden a su doble papel de creador y hombre de acción (mejor que el tópico de época “artista revolucionario”), por tanto, y porque son hijos absolutos de su tiempo, son los elementos de juicio que mejor lo representan.



Porque son los únicos elementos capaces de dotarle de un contexto espaciotemporal, el *suyo*. Como tales, son las mejores herramientas para observarle, pues son las más parecidas a experimentar dicho contexto, con la salvedad obvia de la distancia, evidentemente. Sólo con ellos podrá

iniciarse una comprensión de su inserción histórica (con minúsculas, nada de grandes relatos) y de ahí, su trascendencia, que es de lo que se trata.



Una trascendencia que, por cierto, sobrevivió en su propia época a elaboraciones demasiado sofisticadas y que se queda fuera de panteones, parnasos y demás institucionalizaciones heroicas. Desgraciadamente, como se ha señalado, ahí queda su artículo de octubre del 36 que lo alaba con clichés de gitano, artista y revolucionario.



Pero ciertamente su posición en la GCE se encuentra en tierra de nadie: a medio camino entre la vida pública y la privada, entre la responsabilidad individual y la contribución anónima, siempre bajo la sospecha de falsedad que detectan los ortodoxos en su adscripción a una y otra cosmovisión. Una situación entre la personalidad y el

anonimato que ofrece una experiencia de la GCE subyacente bajo la historiografía, alejada de la divulgación e independiente de la memoria.



Experiencia, claro está, que debe contextualizarse en el espacio-tiempo específico de HG y separarse de

consideraciones basadas en el “yo” del artista. No se trata de atender a las percepciones del creador en su momento y su reflejo en la obra, sino de ver cómo la obra contribuye (o no) a la construcción de un momento del que dependen las percepciones del creador.

No se trata de analizar su *personalidad*, sino su *existencia*.

I. 1936

En abril¹², “a l'Ateneu Enciclopedic Popular del carrer del Carme 30, on es convocava els dibuixants de Barcelona per constituir un sindicat professional (...) el Sindicat de Dibuixants Professionals (SDP) i es va elegir per aclamació una junta directiva, sota la presidència efectiva d'Helios Gómez”¹³.

El acontecimiento supone una toma de conciencia brutal del papel por parte de los dibujantes comerciales y diseñadores de su momento. Ironías aparte (pues “els artistes que practicaven *la publicitat*”¹⁴ pueden cínicamente ser considerados los productores de fetiches de nefasta

12 Gómez, Gabriel/ Mignot, Caroline, “Seis naranjas y tres granadas: vida y sueño de un artista comprometido”, *Helios Gómez. Dibujo en Acción. 1905-1956*, op. cit, p.21.

13 Fontseré, Carles, *Memoriés d'un cartelista catala (1931-1939)*, Barcelona, Portic, 1995, p. 171.

14 Fontseré, Carles, op. cit. Cursivas propias.

seducción, etcétera), es también significativo que se adhiriera el sindicato a la Unión General de Trabajadores (UGT), “la central sindical més influent de l'estat espanyol, pero minorit ria a Catalunya davant la poderosa CNT, [Confederación Nacional del Trabajo] de marcada influencia anarquista”¹⁵. El hecho no sólo es un posicionamiento clarísimo en cuanto a su adhesión minoritaria, sino sobre todo una declaración elocuente de la pertinencia de HG en su contexto. El hecho de que Fontseré asuma que la elección de la UGT corresponda a que HG “jugava a fons la carta comunista”¹⁶ revela otro aspecto más de la complejidad de la GCE: el hecho de que se utilicen el comunismo y la UGT como sinónimos demuestra hasta qué punto estaba radicalizado este sindicato de inspiración socialista, no comunista. Que los objetivos de unos y otros coincidieran durante la guerra no es tan seguro, pero que en la primavera del 36 al secretario general de la UGT se le conociera como *el Lenin espanyol*, y que sus bases preconizaran la revolución, eso está muy claro¹⁷.

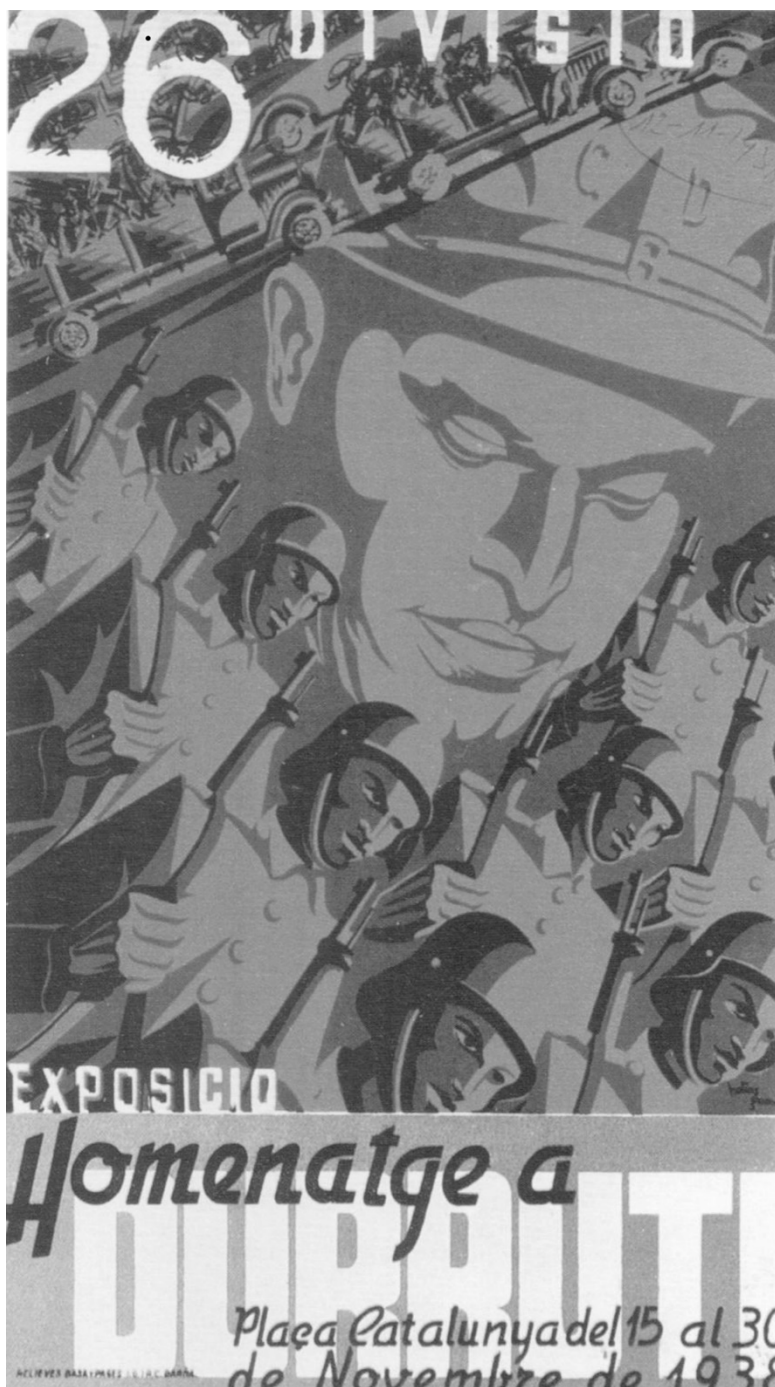
En cualquier caso, el hecho prefigura y confirma el

15 Fontseré, Carles. op. cit., p. 172.

16 Fontseré, Carles, op. cit., p. 172.

17 Ar stegui, Julio, *Largo Caballero, el tesón y la quimera*, Barcelona, Debate, 2013. La equiparación del sindicato socialista con el partido comunista forma parte de las concepciones de la época también porque ya desde antes del 36 los intentos del PCE de captar a las bases de la UGT son constantes (lógico, siendo éstas revolucionarias), aunque no exentos de tensiones y conflictos.

fundamental estudio del cartelista, fotomontador, dibujante militante y, a su manera, también mito heroico Josep Renau ¹⁸, que escribirá durante la guerra.



18 Renau, Josep, *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres Editor, SL, 1976.

A algunos de los aspectos del mundo que se quiere transformar, en este caso a través de la cosmovisión comunista, basta con subvertirles el significado. Así con el diseño gráfico y el dibujo comercial de la España del 36: no es necesario destruir los valores, lenguajes y concepciones de la situación anterior del medio, aunque sean productos de la realidad anterior, sino adaptarlos a los significados nuevos de la realidad que se está transformando. Lo bueno es que la operación también subvierte la forma, y el bagaje del SDP oscila entre la publicidad comercial desde sus albores, a fines del XIX (francesa casi en exclusiva), y las revolucionarias soluciones gráficas de diversos focos europeos (la Rusia bolchevique y la izquierda del arte alemana/austriaca, principalmente).

La herencia puede verse perfectamente en los tres álbumes de HG. Su representación visual pasa de la angulosidad geométrica a la redondez expresiva. Es el giro hacia la mimesis que experimenta la representación visual en general durante los años treinta, que venía de antes, por supuesto. Sin entrar en detalles, es un hecho que “el realismo” en el imaginario europeo de entreguerras es una compleja realidad evidente¹⁹, a la que volveremos más

19 Fer, Briony (ed.), *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between Wars*, New Haven/Londres, Yale University Press/Open University, 1993. *Années 30 en Europe: le temps menagant. 1929-1939*, París, París Musées/Flammarion, 1997. Carreño, Francisco. *El realismo en el arte actual*, “Nueva Cultura”, n° 1, Valencia, marzo de 1937. Incluido en Gamonal Torres, Miguel Ángel, *Arte y política en la guerra civil española:*

adelante. En *Días de Ira*, HG parece aceptar un prólogo que define su dibujo como “jeroglífico pseudo-cubista”²⁰, con todo con que el cenáculo de la vanguardia, ni su bastardo equivalente español, no es la calle de HG, que es la de los tiros y el presidio.



el caso republicano, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pp. 206-208.

20 Rolland, Romain. “Palabras”, *Días de Ira*, op. cit.

En *Revolución Española*, el estilo se depura a favor de una expresividad volumétrica mucho más figurativa, como es propia del gusto soviético de 1933. De hecho, en su prólogo se critica la anterior geometría precisamente porque no genera el suficiente “odio de clases”²¹. Y en *Viva Octubre* ha desaparecido prácticamente la representación geométrica. En términos formales, el viaje de la recta a la curva de HG es verdaderamente magistral.

Ahí está pues ese giro mimético que se manifestará en la cultura de la representación en general, en los ámbitos de una percepción que precisamente en los treinta está apenas empezando a totalizar la realidad, y que hoy conocemos en su forma madura y absolutamente dominante en la expresión-representación de cada vez más facetas de lo real: la percepción visual.

Esto es fundamental, pues no hay que olvidar que HG es ante todo un dibujante, un diseñador gráfico difundido en publicaciones periódicas: soportes desechables de consumo masivo. (Producidos además, en su mayoría, por militantes, es decir, de público proletario).

21 Máza. I. “Prólogo”, *Revolución Española*, op. cit. Incluido en Tjaden, Ursula, op. cit. Pgs. 152-155.



Y llega el mes de julio, y con él los miembros del lobby arcaico e inmovilista tradicional español embarcados en su mesiánico proyecto de supervivencia de clase. Que se

llevaría por delante casi medio siglo de historia, como es tristemente conocido. A HG la sublevación de los elementos que poco después se llamarían franquistas le supone lo mismo que el mes de octubre de 1934, perfecto preámbulo del 36 en el que por toda la península ibérica estallaron protestas, revueltas y francos hechos revolucionarios, cuyo emblema acabó siendo la comuna formada en Asturias²². En la prefiguración de la GCE que supuso el 34 (tanto del combate y revolución de una masa social amplia y exhausta como de su brutal represión) HG se implicó como hombre de acción de manera natural, y de hecho en *Viva Octubre* se afirma que sus dibujos fueron realizados mientras cumplía condena por su contribución a los hechos en Barcelona²³. Así pues, HG, como hombre de acción, “en vez de estar frente a una tentativa desesperada, como en 1934 -como siempre-, se sentía frente a una posible victoria”²⁴. Vamos a evitar deliberadamente profundizar en su acción revolucionaria, su papel como comisario político y sus participaciones en los diversos frentes de guerra, entre otras cosas porque están envueltas en polémica, oscuridad y tragedia²⁵.

22 Souto Kustrín, Sandra, << *¿Y Madrid? ¿Qué hace Madrid?* >> *Movimiento revolucionario y acción colectiva (1933-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 2004.

23 *Viva Octubre*, op. cit.

24 Malraux, André, *L'Espoir. Sierra de Teruel*. Barcelona, Edhasa, 1978. p. 34-35. (Original *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937).

25 Tjaden, Ursula, op. cit. p. 80-81. Tjaden, Ursula, *Das Grafische*



Salvo en los casos en los que sirva para desvelar elementos de juicio valiosos, prefiero dar por sentada la participación “oficial” de HG en la GCE, ya que amén de que sea más o menos escurridiza, al final sólo es un aspecto de su recorrido

Werk von Helios Gómez: eine Untersuchung zur politisch-engagierten Kunst Spaniens in der 20er/30er Jahren, München, Scaneg, 1993. p. 40-45.
Tjaden, Ursula. “Cincuenta años después...”. *Helios Gómez*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998. p.49-52.

total a través del drama ibérico. De todas las maneras que tiene HG de *representar*, no son las bélicas sino las visuales, las más reveladoras de su contexto y de su papel en él.

Empezando por una práctica ya desarrollada antes del 36 que con la nueva coyuntura renueva sus significados: la reutilización de dibujos en varias publicaciones. Al publicar en *El Mono Azul* dibujos aparecidos ya en *Viva Octubre*²⁶ la prefiguración del 34 se renueva y se amplifica en términos positivos: revolución y, ahora, aniquilación del fascismo. Y ello a pesar de las diferencias entre cosmovisiones y sus conceptos de revolución y guerra, que hasta Mayo del 37 no estallarán violentamente y que en el verano inicial de la GCE todavía se rebajan con la consigna Unión de Hermanos Proletarios (UHP). Consigna que viene del octubre asturiano, precisamente, y que intenta conglomerar el movimiento obrero general en la lucha antifascista lo mismo que los dibujos reubicados en *El Mono Azul*. Aun así, lo mejor es que esta reutilización demuestra la liquidez, por utilizar la jerga al uso, de una imagen que no depende del interior del artista y los iniciados que la entiendan, reducto jerárquico y elitista hasta en los cenáculos culturales más empobrecidos. No, HG, despojado de mitos culturales, como no puede ser de otra manera en un *artista revolucionario* en su propia época, renuncia a la originalidad-exclusividad de la imagen como valor positivo (y burgués-contrarrevolucionario, en 1936), típica de la

26 “El Mono Azul”, Madrid, época 1, nº9, 22-10-1936, p.69.

“vanguardia” y se presta a la reproductibilidad técnica²⁷. Y eso que está acostumbrado a pintar al óleo y a exponer en solitario, de hecho se le considera “artista de vanguardia” en su presente y en la actualidad. Pero su contribución reside en el terreno de la expresión gráfica, del dibujo dispuesto en medios efímeros que carece de los valores adscritos al “arte” habitual. Por mucho que en los años treinta algunos artistas e intelectuales se vieran, más o menos honestamente, comprometidos con una u otra cosmovisión, HG sobresale con unos productos cuya manifestación más sofisticada es el álbum, objeto que no tiene nada que ver ni con la forma, el lenguaje o los medios de exhibición-consumo de lo que en el 36, en Europa y en España, se conoce como “arte”.

Incuso el álbum moscovita, totalmente institucionalizado, como es lógico en Moscú en 1933, pertenece más a lo popular que a lo culto.

Aunque no vamos a meternos en la relación popular-elevado en la Unión Soviética de los treinta... sí puede afirmarse que la trascendencia de HG se sitúa en el corazón de la cultura popular, puesto que lo más granado de su creación y trayectoria siempre fue *de masas* (en el mejor de

27 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Godot, 2012. (Original: “L'oeuvre d'art a l'époque de sa reproduction mécanisée”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 5-1936, París, Libraire Félix Alcan. Facsímil: München, Deutschen Taschenbuch Verlag, 1970).

los sentidos) ²⁸. Ya mucho antes de que la revolución y la guerra españolas forzaran “la pérdida de mecanismos de exhibición, de instituciones sacralizadoras”²⁹ y su “cierre de galerías” ³⁰.



En la exposición *Homenaje a Durruti*

Que ello sea un aspecto más bien positivo lo mide la

28 “(...) las masas humanas son una invención de la burguesía (...) basada en una descualificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de poder ser medido con relación a unidad de volumen”: Machado, Antonio. *Sobre la defensa y difusión de la cultura. Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores*, “Hora de España”, VIII, Valencia, agosto de 1937. Incluido en Gamonal Torres, op., cit., pp. 228-232.

29 Gamonal Torres, op., cit., p. 11.

30 Gamonal Torres, op., cit., p. 32.

propia fluctuación de HG entre anarquismo y comunismo. Si para la ortodoxia de su época fue puro y simple chaqueteo y para la investigación posterior, o bien un factor negativo de sospecha o bien un elemento mitificado de leyenda, lo cierto es que el imaginario producido sobrevive por sí solo.

Forma parte del cotidiano de la sociedad de su momento a través de representaciones (y actos) populares, efímeras y militantes (militantes antes, esto es importante, de 1936, cuando “la militancia” se convierte en la norma y obligación).

El hecho anula la importancia de la honestidad o compromiso de HG y trasciende gracias a su público, esto es, al *consumo* periódico de sus imágenes.

Teniendo en cuenta que su existencia es objeto de investigación, no se me ocurre un mejor modo de personificación espaciotemporal que mediante la creación de un *imaginario popular*³¹.

Lo convierte automáticamente en paradigma.

31 Gómez, Gabriel/Mignot, Caroline. op. cit., pp. 163-196. Prefiero “imaginario” a “iconografía” porque define mejor el alcance de las representaciones de HG, ya que el término alude al terreno psicológico colectivo donde permanecen las imágenes. Eso no evita que pueda extraerse una iconografía del mismo, claro, a partir de la naturaleza de sus temas, motivos, estilos, etcétera.



Por mucho que en el cartel de *Las Noticias* la palabra “todos” se reduzca a la *troika* de obreros, soldados y campesinos, de momento, no aparece el cuarto elemento de la iconografía clásica comunista, el intelectual que sí incluye, por ejemplo, Renau en su conocido cartel para el PCE/PSUC. Y se trata de un periódico de la UGT, no del PCE, lo que de nuevo refleja la radicalización de este sindicato, en cuyo cartel el soldado del 36 es una transformación contextual del guardia de asalto republicano que aparece en otra *troika* representativa: la postal para *Mundo Obrero*, esta vez sí el órgano del PCE, de 1931. En ésta el obrero se reconoce por el torso desnudo y al tercer hombre nada

parece identificarlo como un campesino, tampoco como un intelectual. El pañuelo que lleva al cuello, muy sutil, no indica nada específico. En general es más amable, sólo tienen un periódico para los tres, mientras que en el cartel del 36 se alinean las figuras individualizada, rítmica y solemnemente. El simple hecho de incluir a un miembro de las fuerzas de orden público es ya “más amable” en la postal de un periódico desde el que se preconiza la dictadura del proletariado mediante la revolución. Pero 1931 no es 1936.

En cualquier caso, el aparente reduccionismo sociológico del cartel de *Las Noticias* está ajustado a su cosmovisión (esperar otra cosa sería incongruente) y a su iconografía específica. Por decirlo coloquialmente, responde al juego, no al jugador. Y qué duda cabe de que se matiza precisamente gracias a la “deriva” de HG entre el comunismo y el anarquismo. Al final lo que sobrevive es el corpus total de imágenes, el desparpajo de su tráfico y la normalidad de su recepción.



II. 1937

Ahora bien, el movimiento pendular anarquista-comunista de HG no está exento de dificultades, a pesar de que el imaginario permanezca relativamente impermeable.

Hasta ahora hemos dicho que sus hechos de guerra no deben situarse en el primer plano del análisis puesto que son parte del conjunto más amplio de su existencia. Damos por sentada su cualidad de hombre de acción y bajo esa lógica se explican sus viajes entre cosmovisiones, no mediante la típica leyenda de un eterno rebelde (artista) incomprendido por todos, etcétera. Si bien esto no se anula, hay que admitir que en 1937 se opera una transformación en su percepción y representación de la realidad, cuya causa se encuentra precisamente en acontecimientos bélicos. Es decir, que en el 37 esa parte afecta irreversiblemente al conjunto, cuando hasta entonces había permanecido

equilibrada con el resto de sus acciones y sus representaciones. Eso sí, sin dejar de ser tampoco en esto, un reflejo perfecto de su época y de la complejidad coyuntural española de 1936 a 1939.

Pero no adelantemos acontecimientos. De momento, el año empieza con la reutilización de otro dibujo de *Viva Octubre*, esta vez para la portada de una publicación neoyorkina³², lo que da buena medida de la extensión del imaginario construido por HG.

El dibujo elegido funciona para el pueblo español recordando octubre del 34, también para el pueblo español que combate la reacción en el 36 y, esto es lo significativo, para lectores estadounidenses de esta revista. La traslación del dibujo de Barcelona a Nueva York da cuenta de una identificación no localizada, al menos lo suficiente extendida como para que grupos de norteamericanos vengan a España a matar y a morir. Y por si no fuera suficiente, a esta representación universal del proletariado, anónimo y extrapolable a los Estados Unidos, se le embute un mapa de España con una adaptación lingüística como título: *battleground for democracy*. Buen signo de los tiempos: *democracy* funciona en USA como sinónimo de *antifascista*, único término capaz (y no lo fue) de aunar esfuerzos comunes de la izquierda internacional, sus vertientes heterodoxas incluidas. Que, en realidad, en la

32 “Social Action”, New York City, enero 1937.

España de enero del 37 sólo es una de las muchas opciones-cosmovisiones por las que se está combatiendo, la “democracia”, y en ningún caso la más popular.



Se encuentra muy poco relacionada con su sentido tradicional histórico norteamericano y menos aún con su concepción posterior y actual. Funciona en *Social Action* como valor positivo que en realidad niega, buen signo de los tiempos de la cosmovisión espoleada: se distinguen las realidades por negación más que por afirmación. En lo que queda de la España republicana, uno podía ser socialista revolucionario, comunista-estalinista, comunista heterodoxo, anarquista, socialista demócrata, catalanista de izquierdas, nacionalista vasco de derechas... ...Lo que importa es lo que se puede y no se debe ser: *fascista* (que también define un conglomerado en el que los fascistas constituyen sólo una de sus partes). El “anti” anula y corrobora la batalla real en su eliminación del enemigo, en la realidad y en el imaginario. *Social Action*, en este sentido, les dice a sus lectores *lo que no hay* en España: *democracy*. Lo que *sí* hay es harina de otro costal.

La afirmación a través de la negación da buena cuenta de las mentalidades de los treinta y de su conflicto extendido entre cosmovisiones. Para comprobarlo, basta con volver a Miller, citado en referencia a la mimesis (como acción y representación), para percibir las consecuencias de los vaivenes a los que está sujeta la década en términos de *antropolítica*: “un nuevo “marco de referencia para explicar los problemas del presente, un esquema «antropolítico» derivado del nuevo potencial del ser humano” ³³.

33 Miller, Tyrus, op. cit. p. 89. Aunque este pequeño artículo (en

Parafraseando tanto al heterodoxo Lewis como al marxista Lukács, Miller señala que las cosmovisiones exacerbadas de los años treinta determinaban “la existencia de una revolución antropológica radical”³⁴ y que el extremo arrastre al que éstas someten a la población, (forzada a *mimetizar-actuar*), en el que, como no puede ser de otra manera, “las formas artísticas y culturales influían en el terreno de la ideología”³⁵, necesita de “un fundamento más radical”³⁶ para explicarse.

Es brutalmente significativo que un panorama tan amplio y complejo se deposite en el viaje intercontinental de un dibujo de HG.

Así: la *antropolítica* es lo que designa la medida, por decirlo de alguna manera, *moral*, de aquellos que mueren o matan en nombre de una u otra cosmovisión. Gracias al propio término, que describe bien el paso cualitativo de la ideología (a la cosmovisión) y es una forma perfecta de nombrar tan complejísimo fenómeno (los treinta), se

castellano) ya ha sido citado al principio, he preferido dejar para más tarde estas disquisiciones sobre la naturaleza de la, vamos a decir, *humanidad* de los años treinta para no complicar más el asunto. He incluido primero la referencia a la mimesis y su relación con la cosmovisión, esperando al caso neoyorkino para que las citas de Miller refuercen su sentido internacional en el contexto de los años treinta.

34 Miller, Tyrus, op. cit., p. 90.

35 Miller, Tyrus, op. cit., p. 91.

36 Miller, Tyrus, op. cit., p.91

justifica la recepción de los dibujos de HG por el público neoyorkino. Éstos rozan, ciertamente, la universalidad. Lo mismo que en Madrid o Barcelona, el público de HG es esencialmente proletario, y la imagen se consume de manera análoga.



La universalidad, que es como el culmen de la “liquidez” del imaginario de HG, anula todavía más el supuesto reduccionismo de algunas de sus representaciones, como el que detectamos en el cartel de *Las Noticias*. Además, encontramos reduccionismo *ahora*, en la España del 36 había mucha gente embarcada en la (violenta) construcción de un nuevo mundo en el que ellos fueran *todos* los que había que ser. Por otra parte, en el escenario de los treinta los virajes lingüístico-conceptuales están a la orden del día. Véanse los *affaires* de Stalin con Hitler, la fusión forzada que hace Franco de elementos fascistas con fundamentalistas católico-atávicos...Las imágenes de HG, por muy encerradas que estén algunas en los preceptos de una u otra cosmovisión, pertenecen más a cambios de posición ingenuos, no estratégicos. Más parecidos a los que experimentó, por ejemplo, el anarquismo revolucionario español al incluirse en el gobierno republicano³⁷. Por no mencionar que la “liquidez” en usos y reutilizaciones de la imagen se corresponde a la “liquidez” de la propia vida de HG, con sus derivas entre partidos y sindicatos. Es una de sus condiciones esenciales: pertenecer “a todo y a nada” como hombre de acción que, en realidad está a *toda* la acción revolucionaria. Incluso manda un óleo a la Exposición Internacional del 37, en París, como parte del famoso

37 De noviembre del 36 a mayo del 37. Casanova, Julián, *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España*, Barcelona, Crítica, 1997, pp.178 y siguientes. Y la versión militante: García Oliver, Juan, *EL Eco de los Pasos*, Barcelona, Backlist, pp.397-578.

aparato cultural republicano, deliberadamente construido, del que él no acaba de formar parte.



“Liquidez” existencial, correspondida a la del imaginario, que no está libre de peligros, como indicábamos al principio del capítulo. HG establece en 1937 un troteo con la muerte

de lo más fascinante. Y para un revolucionario de siempre en plena guerra civil, es como para detenerse en ello.

Ya hemos justificado lo erróneo de centrarse demasiado en la biografía, también hemos dicho que la excepción la presenta la transformación del imaginario, a raíz de ciertos hechos de este año que además suponen la última vuelta de tuerca de la inserción de HG en la GCE.

Sin detenernos demasiado en ello, es conocida la tensión acumulada entre las facciones de la España republicana, así como su estallido en mayo de este año en Barcelona y sus consecuencias posteriores³⁸.

Aparte de la castración de la iniciativa revolucionaria anarquista, uno de los sucesos más conocidos de dicha tensión, resuelta violentamente, es la ilegalización del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) y el asesinato de su líder, Andreu Nin³⁹.

Apenas unas semanas antes de su ilegalización, aparece

38 Viñas Ángel, *El escudo de la República. El oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937*, Barcelona, Crítica, 2007. Kaminsk, H. E, *Los de Barcelona*, Barcelona, Parsifal, 2002. Amorós, Miquel, *La revolución traicionada. La verdadera historia de Badius y Los Amigos de Durruti*, Barcelona, Virus Editorial, 2003.

39 Bizcarrondo, Marta/Elorza, Antonio. op. cit. pp. 340-380. Bonamusa, Francesc, *Andreu Nin y el movimiento comunista en España (1930-1937)*. Barcelona, Anagrama, 1977. Existe una Fundación dedicada a su memoria y al POUM: www.fundanin.org

un dibujo reutilizado de HG en *Juventud Comunista*, órgano, precisamente, del POUM⁴⁰.

En julio, aparece una nota en *Mundo Obrero* que anuncia su expulsión del PCE por traidor “a la causa del pueblo”⁴¹ y demás majaderías del estilo. Independientemente de la veracidad (ninguna) de la acusación, el hecho da buena cuenta de la ortodoxia comunista *sovietizante* en España, por un lado, y refleja perfectamente el peligroso simbolismo de la existencia en la GCE, donde *todo* significa a la hora de juzgar a los semejantes.

¿Qué “acto anticomunista”⁴² ha podido cometer HG para que le consideren un traidor a la única causa a la que siempre estuvo adscrito?

Lo que sea, en cualquier caso, contribuye a aumentar la leyenda de su deriva o “liquidez” *antropolítica*. Sin embargo, la expulsión es una consecuencia lógica de su trayectoria general, una evolución más del hombre de acción. A pesar de que transforme su existencia, esta vez sí, de forma irreversible. Pues a partir de ahora su actividad será más cultural que bélica-revolucionaria, por no mencionar que engrosa las filas de los que pasan a un

40 “*Juventud Comunista*”, Barcelona, nº 37, 03-06-1937.

41 “*Mundo Obrero*”, Madrid, 03-07-1937. Citado por Fontseré. Carles, op. cit., p. 379.

42 Citado por Fontseré. Carles, op. cit., p. 379.

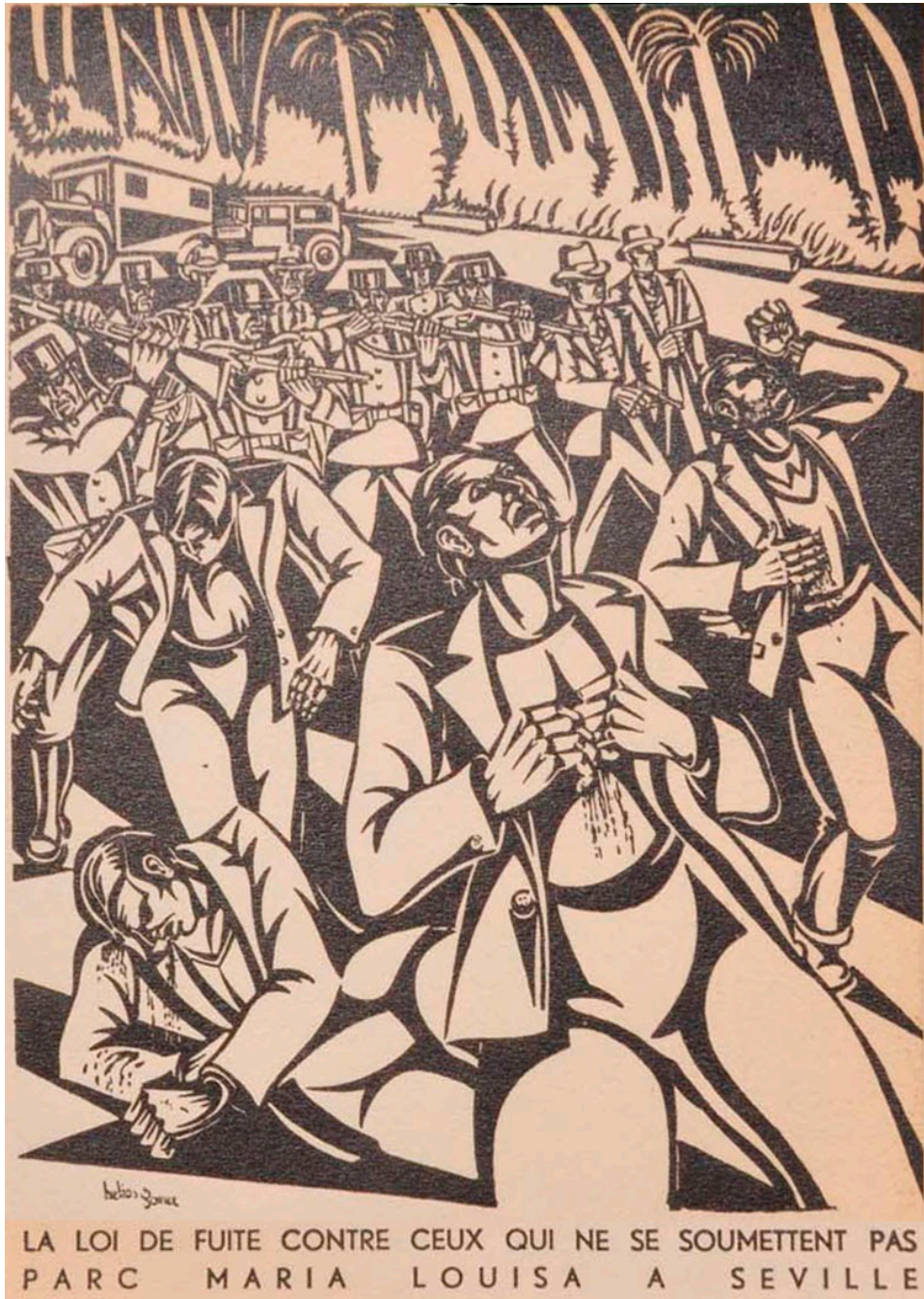
segundo plano a partir de mayo del 37. Teniendo en cuenta cómo empezó julio del 36... ahora que, no se me ocurre nada más coyuntural que estos padecimientos de exclusión. De nuevo HG refleja su época, envuelto en uno de los sucesos más dramáticos y complejos de toda la GCE.

Lo que no evita que su óleo, *Evacuación*, permanezca en la Exposición de París. *Como si no hubiera pasado nada* (de cara a la oficialidad del aparataje cultural republicano). Dicho sea de paso, y por zanjar la mitificación de la condición gitana de HG: nada indica que los protagonistas de este cuadro sean gitanos, por lo que, identificarles como tales sería propio de una percepción intoxicada por el cliché⁴³. Y no es que falten precisamente mujerucas y campesinos de nariz aguileña en los cuadros que representan escenas bélico-trágicas de la GCE.

Aunque, *Evacuación* tal vez por ser un óleo carece de la transcendencia de la serie considerada su inspiración: *Horrores de la guerra*⁴⁴.

43 Al neno, entre su escasa bibliografía, y la poca información exacta sobre su vida que ésta desvela, no he encontrado nada que aclare la cuestión. Y si así lo consideraron en el contexto de la Exposición parisina... también pertenecería al cliché.

44 Serie concebida como álbum que se mantiene inédita, y que fue realizada del 37 al 39 (dos de ellos en el 37, uno en el 38 y dos en el 39). Según Gómez, Gabriel-Mignot, Caroline. op.cit., pp. 222 y 225.



La serie funciona muy bien como último compendio y canto del cisne de su obra. Desde el “pseudo-cubismo” de *Días de Ira* hasta esta serie se resume HG a través de una de las mayores problemáticas de la *modernidad*, de la que ya hemos hablado: la tendencia a la mimesis de la representación visual y su plenitud durante los años treinta.

De *toda* la representación visual no sólo de lo que se llama “Vanguardia”. Porque no se puede decir que HG pertenezca a la vanguardia, si bien en España es un *adelantado* formalmente, no podemos reducirlo todo a una cuestión de estilo. Y su componente de *acción* anula la ecuación que, forma representativa aparte, define a la vanguardia: origen en círculo cerrado polémica/escándalo/aceptación explosión—snobización—asimilación/masificación-relativa desaparición/sustitución. Esta ecuación no puede encontrarse en HG, a pesar de que dicha problemática en torno al realismo complica la cosa en los mismos años 30.

Así que, lo mismo que no es una leyenda revolucionaria del lumpen, tampoco es un arquetipo vanguardista. Y de hecho, esa persistente oscuridad que envuelve su deriva entre cosmovisiones, no es en el fondo más que el pragmatismo del hombre de acción: mientras la lucha continúe poco importan contradicciones, ambigüedades, habladurías o leyendas. Incluso si ello supone, como es natural en el contexto, jugarse la vida o afectarla irreversiblemente.

La cosmovisión debe desembocar en la utopía y para ello, el fin, relativamente, justifica los medios.

*Siderometalurgia*⁴⁵, de la C.N.T. De nuevo una prefiguración de la comuna de Asturiana del 34 en lo que supone la vuelta a los orígenes militantes de HG.



III. 1938 Y EL FINAL

Una vuelta a los orígenes que si bien salva su vida, no hay que olvidar que es un renegado, un *material de desecho* que sigue vivo por azar y debe continuar su *acción*.



Así que, desechado de la tendencia que ya en el 38 acapara de sobra el tipo de gobierno del Dr. Negrín, con el anarquismo y el comunismo heterodoxo pasados por el aro (violentamente) puede que hacerse Miliciano de la Cultura⁴⁶ sea una buena forma de canalizar su energía. Y, de

46 Pérez Contel, Rafael, *Artistas en Valencia 1936-1939*. Valencia. Alfons el Magnanim/Generalitat de Valencia . 1986, p. 551-554

nuevo algo más lógico que contradictorio, se encarga de la 26 División, formada en base a lo que fue la Columna Durruti. Suya es la cabecera del “órgano oficial” de la División, *El Frente*: trincheras, la efigie de Durruti... y una estrella de cinco puntas.



Como viene siendo habitual, también en esta publicación, HG reutiliza dibujos anteriores, reanudando la operación con fresca naturalidad. Especialmente los de *Viva Octubre*, que por su proliferación durante la GCE constituyen una de sus más poderosas representaciones, habiendo sido hechos *anteriormente*. Otra prueba más de la trascendencia del imaginario producido por HG.

También crea obra nueva: los dibujos para la revista libertaria *Umbral*⁴⁷ muestran escenas de los días de Julio

47 “Umbral, Semanario de la nueva era”. Barcelona nº 51, 5-11-1938

con los que comenzó la GCE en Barcelona. Son efectivos como homenaje a la labor revolucionaria del anarquismo, emasculado en mayo del 37 y que para estas alturas del 38 tiene un desgraciado y puramente representativo papel en los acontecimientos. Por este papel de homenaje-símbolo me parecen, además de porque formalmente son más efectivos, mejor culmen de su estilo quizá que los *Horrores de la Guerra* (tal vez, demasiado goyesco).

Especialmente reivindicativo es *Atarazanas*. En primer lugar, por el propio nombre del cuartel tomado a los sublevados en la primera hora, lleno de resonancias heroicas. En segundo lugar, gracias a la heterodoxia de los personajes representados, sobre todo la mujer que carga la ametralladora. En noviembre del 38 *Atarazanas* solo es eso, un mito del que, como el de casi todo el conjunto de la revolución libertaria, no queda botín alguno.

La mezcolanza tipológica de los revolucionarios de la imagen tampoco es real en el momento en que ésta se realiza, pues ha sido unificada a la fuerza en un Ejército Popular que para colmo de males está perdiendo la Batalla del Ebro. Y las mujeres, que en los primeros días del verano del 36 mataron y murieron como todos, en noviembre del 38 ya hacía mucho tiempo que habían sido relegadas a la retaguardia. En ese sentido, la reivindicación sociológica es también iconográfica. Un vistazo rápido a los carteles de la

(*Atarazanas*). y n° 52, 12-11-1938 (*La columna en marcha*)

GCE comprueba el hecho tristemente conocido: cómo el primerizo arquetipo de la miliciana ibérica que se pone, para combatir, pantalones por primera vez (y son los del “mono” proletario), se va relegando a las eternas, mastuerzas y falócratas figuras de la enfermera, la madre... y por supuesto, en las representaciones visuales de medidas higiénicas o de prevención de enfermedades venéreas el *peligro* sigue siendo una mujer.

Ya *Viva Octubre* incluye en su portada una gigantesca mujer desafiando a las ametralladoras (sea ésta una representación de un personaje real, no tiene relevancia). Esta, ya la hemos llamado así, vuelta a los orígenes militantes-anarquistas de HG tiene un punto de conmovedor y, además del estilístico, cierra el círculo tan insistentemente legendario de sus cosmovisiones con lógica sencilla. Pues si sólo va a quedar el recuerdo, y en Noviembre del 38 la cosa se sospecha (el pueblo no es tonto), más vale recordar la pureza de primera hora y no la triste deriva del final.

Claro, esto afirmado desde la distancia podría discutirse: HG trabaja/actúa donde se lo permitan las circunstancias, y esto es todo. Sin embargo, más elocuente todavía es su iniciativa de la Exposición Homenaje a Durruti, celebrada “en el local del Casal de la Cultura de la plaça de Catalunya”⁴⁸. El acontecimiento es el último acto público de

48 Fontseré, Carles, op., cit., p. 459.

HG y como tal tiene la misma fuerza simbólica, en mucho mayor grado, que los dibujos para *Umbral*. La exposición, a pesar del panorama político del 38 que acabamos de describir, homenajea a Durruti afortunadamente libre de apropiaciones sovietizantes de culto a la personalidad. Como último recuerdo de una realidad que *ya no es* a finales del 38 pero que comparada con la que va a imponerse en apenas dos meses (Barcelona cae a finales de enero del 39) hace que la de la revolución libertaria castrada sea más que preferible.

La exposición constituye otro, el último reflejo de la GCE, espacio-tiempo en el que más se expandió y contrajo su figura: como personificación del componente anarquista del fenómeno español, de exultante primer motor a insignificante final. Es decir: personificación de uno de los componentes esencialísimos de lo que se conoce como GCE, sin el cual ésta no puede comprenderse. Ahí es nada.

Como comprobación de este trágico arquetipo final queda una fotografía de la inauguración de la exposición. Es cierto que es una imagen que no puede ser elemento de juicio, pero si la comparamos con las que le tomaron al principio del conflicto otorga un buen testimonio de su/la derrota: del altivo revolucionario y comisario político al civil discreto y hasta esquivo.



Y poco más: la caída de Barcelona y de Cataluña, el exilio, la podredumbre interior y la muerte. Si bien es justa la reivindicación de la capillita que pintó en la cárcel Modelo de Barcelona, me apena pensar en las circunstancias de su realización. Todo en ella responde a la expresión visual de una persona rota que tras treinta años de militancia, lucha

proletaria, revolución y guerra... ¿de pronto encuentra HG una religiosidad católica y la expresa en una pintura protagonizada por gitanos? Comprendo que esta llamada “capilla gitana” forma parte de su trayectoria y existencia, pero el contexto en que fue realizada me parece que la despoja de todo valor.

Como canto del cisne queda su, vaga pero real, iniciativa de resistencia armada, que no evitó que fuera una de las muchas víctimas de las condiciones del sistema penitenciario franquista.

HG muere en Barcelona en 1956.



