

La invención del vuelo de Altarriba y Kim

EL SEMILLERO DE UN LIBRO	3
FICCIONES DE VERDAD	10
ENTRE PALABRAS Y DIBUJOS	15
ALGO CLÁSICO	20
CUATRO PLANTAS Y NOVENTA AÑOS	25
CON SUS OJOS	30
ANTONIO Y EL VUELO	36
ALIANZAS Y SOLEDADES	44
EL VUELO DEL ARTE	49
BIBLIOGRAFÍA	51

La invención del vuelo de Altarriba y Kim

El arte de volar de Antonio Altarriba y Kim salió de imprenta el 5 de mayo de 2009, según el colofón de la primera edición. El título número 27 de la colección Mercat de Edicions de Ponent era un volumen de tamaño grande (30,5 x 23 cm.), encuadernado en tapa dura y con una tirada de mil ejemplares numerados, concebido para un público lector reducido. Al mes siguiente, se puso a la venta una edición en rústica y de menor tamaño (23,8 x 16,6 cm.), con una tirada también de mil ejemplares.

En fechas sucesivas, a medida que las buenas críticas y los premios recibidos animaron la salida comercial de la obra, Ponent fue reimprimiendo la edición en rústica. Sólo recurrió de nuevo al formato mayor y la tapa dura de la primera edición como consecuencia del Premio Nacional de Cómic, con una nueva tirada de tres mil ejemplares en octubre de 2010, que añadió doce páginas en anexo a la historia, con bocetos y dibujos de Kim y un relato de las circunstancias en que Altarriba emprendió la escritura. Para final de 2011, la obra había vendido cerca de once mil ejemplares en ambos formatos, una cantidad notable para lo habitual en el escuálido mercado español de la historieta.

En el año siguiente al de su publicación, *El arte de volar* acumuló reseñas entusiastas y premios que confirmaron su estatuto de obra de excepción. Los más notables fueron el Premio nacional de cómic de Catalunya en 2010; los premios a la mejor obra nacional, al mejor guión nacional y al mejor dibujo de autor nacional del año 2009 en el 28 Saló Internacional del Cómic de Barcelona, en mayo de 2010; y el Premio Nacional de Cómic 2010 del Ministerio de Cultura en su cuarta edición.

En abril de 2011, la edición francesa de la obra (Denoël Graphic), que incluyó el mencionado anexo de la segunda edición en formato grande, abrió la trayectoria internacional del libro con buenas críticas y ventas. Para la cita anual de Angoulême, en enero de 2012, se tiró ya una sexta reimpresión. En nueve meses se habían vendido en el país vecino 32.000 ejemplares de un libro foráneo que presentaba una visión poco complaciente de algunos aspectos de la reciente historia francesa, como los campos de concentración en los que fueron reclusos los fugitivos republicanos y el trato que se les dio.

Poco después se publicó una edición en turco. No serán las únicas versiones. El 10 de febrero de 2012, Altarriba me escribió por correo electrónico:

El libro va a salir en los próximos meses en Italia, Alemania, Brasil, Serbia y Corea. También lo están traduciendo al gallego y al catalán. Es de esperar que generará más críticas. En Francia me han hablado de varios DEA en curso sobre *El arte de volar...* Por otra parte, Toni Guiral prepara una unidad didáctica para colgar en Internet y distribuir gratuitamente porque cada vez son más los Institutos y Universidades que se interesan por su utilización pedagógica.

La generosa acogida crítica, las buenas ventas —incluso pese a la parsimoniosa política editorial de Paco Camarasa en Edicions de Ponent, que acostumbra poner en venta tiradas de sólo mil ejemplares y suele esperar a que se agoten antes de encargar la siguiente reimpresión—, la guía didáctica para bachillerato (Guiral, 2012), las ediciones ya a la venta en otros países y los numerosos proyectos de traducir la obra a varios idiomas son prueba del poderoso efecto de la obra en sus lectores, pero de ningún modo lo explican.

Este trabajo se propone leer *El arte de volar* a la luz del proyecto que fue su origen y analizar la obra con algún detalle, a fin de comprender mejor su eficacia como artefacto narrativo.¹

El semillero de un libro

El punto de partida de *El arte de volar* como libro lo menciona explícitamente la primera página de la historia, que comienza con esta frase: “Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001.” Entre esa fecha y la de salida de imprenta del libro, según su colofón, transcurrieron ocho años casi exactos. Los que tardó Antonio Altarriba en reaccionar a la muerte de su padre, Antonio Altarriba Lope,² escribiendo el guión, y en

¹ Debo gratitud a los autores de *El arte de volar*, Antonio Altarriba y Kim, y a su editor, Paco Camarasa, por haber atendido mis consultas y contestado con paciencia las preguntas que les planteé con vistas a este texto. Naturalmente, los errores que contenga son sólo míos.

² Dado que nombre y primer apellido del guionista y de su padre y protagonista de la historia coinciden, adopto por norma aquí la de reservar para el autor del cómic la denominación Altarriba, usar para el personaje protagonista de la historia el nombre de pila por el que se le conoce en ella, Antonio, y referirme a la persona real en cuya biografía se basó la obra, Antonio Altarriba Lope, con nombre y apellidos.

lograr la complicidad de un dibujante dispuesto a darle forma gráfica y la de un editor presto a publicar el resultado cuando estuviera listo.

Los autores han contado que la obra nació gracias a la conjunción de un cúmulo de circunstancias, que encauzaron el dolor hacia una opción creativa concreta. Avivó el duelo de Altarriba por la pérdida de su padre el trato posterior con la institución que lo acogía hasta su muerte, que el guionista relata con algún detalle en “Para iniciar el despegue”, el texto que agregó al cómic para la edición motivada por el Premio Nacional.

La residencia de ancianos de Lardero, La Rioja, en la que estaba alojado Antonio Altarriba Lope tuvo el detalle obsceno de reclamarle el pago de los 34 euros correspondientes a los días del mes de mayo durante los que había residido allá hasta su suicidio. Indignado, Altarriba contestó simplemente que le dejaran con su duelo y se hicieran responsables de la tarea que tenían encomendada, la de cuidar a los ancianos residentes.

Tres años después, en 2004, la cantidad le fue requerida por vía judicial, con sus correspondientes recargos y sanciones. El momento para reclamarla estaba bien calculado, pues para entonces ya había prescrito la negligencia que se pudiera achacar a los responsables de la residencia. Altarriba quiso emprender acciones legales contra la Comunidad Autónoma de la Rioja, responsable del centro, lo que le costó, como escarmiento, que la Hacienda riojana ordenara revisar el modesto legado de su padre y le exigiera el pago de un impuesto de sucesiones bien nutrido.

Antonio Altarriba Lope, al suicidarse, legó a su hijo un complejo nudo de pesares. Al dolor de la pérdida se añadió el remordimiento por no haber sido capaz de hacer más por él; incluso por no haber sido capaz de matarlo, tal como se lo pidió (Aldarondo, 2010). Lo relata el cómic en su último tramo (*El arte de volar*: 199-200). La empecinada inclemencia institucional invistió además aquella presunta deuda de monto insignificante de un alcance simbólico más que notable, pues, tras el trágico punto final a la existencia de aquel hombre de convicciones derrotadas, echaba sobre su ataúd una paletada más de indiferencia y desprecio.

Al duelo por la muerte de su padre se añadió el sentimiento de verse —y de verlo— aplastado de nuevo por una administración sin alma, compasión ni respeto, y el impulso de defenderse y defenderlo de aquel atropello póstumo. Y el sinsabor del fracaso.

“La escritura en este caso surge de la impotencia. Como recurso desesperado, confesión o denuncia, cuanto todo ha fallado”, escribió Altarriba (2010a: 211). Probablemente ese estado de ánimo reforzó la identificación emocional con la experiencia vital de su padre, que constituye el punto de partida y también el mecanismo narrativo en que se fundamenta la obra. Volveré sobre ello.

Tal fue el caldo de cultivo emocional para la composición del guión. Altarriba se ha referido a dicha labor reiteradamente como fruto de una necesidad interior, de un arranque sin horizonte claro en el que buscó alivio para el dolor. A la pregunta de qué había sido la obra para él, respondió: “Ante todo una necesidad. Quizá una catarsis. Sólo pretendía contar la vida de mi padre, con sus fracasos, sus contradicciones y su profunda honestidad. Eso resultó ser el mejor homenaje” (Arjona, 2010). Consecuencia de ello fue una escritura que, a diferencia de lo que acostumbra, empezó sin “una planificación clara”, desprovista de “premeditación” (Altarriba, 2010a: 211).

En el periodo en que estaba inmerso en el proceso contra la administración riojana, una conversación al respecto con el editor Paco Camarasa orientó la brújula creativa de Altarriba.

Antonio Altarriba Lope dejó al morir un fajo de cuartillas escritas de su mano. Altarriba conserva en un sobre las hojas sueltas, arrancadas de sus cuadernos originales, de papel rayado de 21,5 x 16 cm. Hay varios comienzos fallidos de unas pocas páginas y un relato extenso que se extiende a lo largo de 225, en hojas numeradas por ambas caras. Están escritas a bolígrafo, por lo general sin separación de párrafos y con bastantes tropiezos ortográficos, los propios de un hombre que apenas recibió instrucción elemental.

“Le insistí en que las escribiera”, afirma en las páginas iniciales de la obra Altarriba, que pensó que hacerlo serviría como lenitivo para la arrasadora depresión de su progenitor. Y describe el manuscrito como “doscientas cincuenta cuartillas de letra apretada y rebosante de recuerdos” (*El arte de volar*: 12). Entre recuerdos y reflexiones, el relato alcanza hasta el regreso de su padre a España en 1949 y se desentiende de todo lo que sucedió después, como si la derrota de vivir calladamente bajo el franquismo no fuera digna de memoria.

Dicho manuscrito, si no fue a la postre sino ocasional o muy parcial fundamento de la obra, como veremos, debió al menos de constituir un acicate notable

para emprenderla. Tras haber incitado a su padre a escribir sobre sus experiencias, Altarriba heredó junto con aquellas hojas el sentimiento de que su propia escritura debía continuar la paterna, tornando fértil aquella materia prima, dolorida y dolorosa, y dándole un sentido mejor que el derivado de aquella colección de decepciones rematada por el suicidio.

Pero la cuestión primera fue qué hacer con tales materiales. Catedrático de Literatura francesa en la Universidad del País Vasco, Altarriba, además de firmar estudios sobre el cómic, desde que defendiera en 1981 su Tesis de doctorado, titulada *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un género a partir de la bande dessinée de expresión francesa*, era autor de guiones que dibujaron Luis Royo, Ricard Castells, Javier Hernández Landazábal y Laura Pérez Verneti, entre otros, y ya había publicado varias novelas y relatos breves. En principio, pensó transformar la historia de su padre en un libro.

Pero en aquella conversación casual, Camarasa, editor de historietas, le sugirió que escribiera un guión de cómic sobre su padre. Tras reflexión, Altarriba lo vio claro. Era un cómic y no una novela lo que había de crear, aunque necesitara para ello la colaboración de un dibujante, lo que había de complicar la realización del proyecto.

En una extensa carta a Camarasa que le envió como adjunto a un correo electrónico en septiembre de 2004, seis páginas explicando su proyecto, Altarriba comenzó diciéndole:

Me tiro a la piscina. Voy a ponerme a escribir el guión de la historia de mi padre. Desde que te fuiste no he dejado de darle vueltas y el milagro se ha producido: algo en lo que siempre había pensado como relato literario —tenía en mente escribirlo tarde o temprano— ahora sólo lo veo en viñetas.

Como teórico del medio y como autor experimentado de guiones, Altarriba conocía bien las posibilidades del cómic. Preguntado acerca de las diferencias entre escribir literatura y escribir para un dibujante de cómic, el autor se expresó en términos que dejan clara su reflexión demorada al respecto:

En el cómic puedo representar el carácter y el estado anímico de los personajes por medio de la configuración gráfica, por la expresividad del rostro, por la gestualidad del cuerpo, por la planificación, por la iluminación... En una secuencia narrativa un primer plano, un plano picado, una penumbra pueden decir más sobre el

personaje que una minuciosa descripción de sus sentimientos. La historieta también está bien dotada para describir ambientes o reconstruir períodos históricos, exóticos o utópicos. Y, en último término, siempre puedes acudir a la metáfora visual para crear un entramado de sugerencias simbólicas que amplíen el eco de la acción. Y puedes hacer que los objetos cobren vida, que los personajes se rompan, vuelen o se metamorfoseen... La narración en imágenes ofrece muchos recursos específicos, algunos todavía por explorar. (García, 2011: 2-3)

El carácter biográfico e histórico de *El arte de volar* le indujo a subrayar repetidamente la capacidad del cómic para ofrecer una representación viva del pasado, en la que el lector puede contemplar seres y cosas de otro tiempo como si existieran en su presente (Mangana, 2010: 60).

Sin embargo, para la tarea que se propuso, el cómic le ofreció sobre todo un instrumento expresivo complejo y sutil, mediante el cual podía mostrar las experiencias de Antonio Altarriba Lope con la presunta objetividad de una representación visual, como grabadas mediante una cámara, y al mismo tiempo asimilarse a su conciencia y construir un relato ficticio que pareciera autobiográfico. Esa delicada y minuciosa construcción la logró en las tres escuetas páginas del impresionante prólogo que compuso para su historia, en las que tendré ocasión de detenerme.

De entrada, se puso a la tarea sin tener idea clara de si había de conducir a algo más que un texto guardado en un cajón. Según las frases finales de su carta a Camarasa de septiembre de 2004, a Altarriba le preocupó desde un comienzo la necesidad de encontrar un dibujante que se vinculara “a un proyecto tan largo y tan mío”. Concluyó su exposición al editor afirmando: “No puedo permitirme que esto salga mal.”

Luego, tras la publicación y el éxito de la obra, Altarriba ha reiterado que empezó a escribir por necesidad interior, incluso a la desesperada: “ni siquiera estaba seguro —afirma— de que se fuera a publicar o de que alguien pudiera dibujarlo, era algo muy personal, muy hondo y muy largo” (Usieto, 2010). Pero quiso la suerte —o el interés del proyecto— que el dibujante que podía realizar su guión aceptara ponerse a la tarea.

A Joaquim Aubert Puigarnau, que firma sus historietas Kim, lo conocía ya un año antes de comenzar a escribir el guión. Entre los días 27 y 29 de noviembre de 2003, el colectivo de dibujantes de cómics Atiza, con el que colabora como miembro honorario Altarriba, organizó en Vitoria un Festival Crash Cómic con el tema “De Bruguera a la historieta de humor actual: conexiones”, que dio lugar al año siguiente a

la publicación de un libro titulado *Los hijos de Pulgarcito* (Crash, 2004). En el festival participaron, entre otros, Altarriba y Kim, quien además dibujó luego la historieta que figuró en portada del libro. En tal ocasión se conocieron los futuros coautores de *El arte de volar*.

Nuevos encuentros en fechas sucesivas y en distintos lugares, siempre motivados por la común dedicación de ambos a la historieta, dieron como resultado la convicción de Altarriba: Kim podía ser quien ilustrara la historia que estaba escribiendo a partir de la experiencia de su padre. Por un lado, porque compartían una sensibilidad similar con respecto a la generación de sus padres, pues también el de Kim había sido un represaliado del franquismo. Por otro, porque Altarriba conocía bien las obras de intención más realista que Kim había publicado en revistas, al margen de su serie “Martínez el Facha”, una de las fundacionales de la revista satírica *El Jueves*, con cuya realización lo identifican los lectores habitualmente.

El 28 de abril de 2005, tras al menos una conversación telefónica acerca de la propuesta, a la que alude el texto, Altarriba escribió una carta a Kim invitándole a considerar la posibilidad de dibujar la historia. A este fin, le envió una parte del guión, “más de la mitad” de un proyecto que, en su idea, había de sumar “160 o 170 páginas” en total, le explicó. Aunque el cálculo se quedó corto, pues la obra suma un total de 189 planchas dibujadas, la misiva incluía un plan general de la obra que es en esencia el realizado a la postre (con la única diferencia de un epílogo de cuatro páginas previsto pero desechado o integrado en la cuarta y última parte).

En su carta, Altarriba no disimuló las dificultades de la empresa. Le estaba proponiendo una obra extensa, en la que estaba personalmente muy volcado, que por su carácter histórico había de requerir un notable trabajo de documentación —“¿Cómo era la zona vieja de Zaragoza en los años 20? ¿Qué aspecto tenía la avenida Víctor Hugo de Burdeos en 1940 cuando desfilan por ella las tropas alemanas?”, le pregunta a modo de ejemplo— y que no se parecía a nada que se hubiera hecho en el cómic español.

De inicio, Kim había mostrado alguna resistencia a comprometerse. Tenía que atender a su compromiso profesional con *El Jueves*, que apenas le iba a dejar tiempo para otros trabajos. Pero leyó aquella primera parte del guión y le gustó (Arjona, 2010), de modo que aceptó dibujar la obra sin prisas, al ritmo de las horas libres que le dejaran sus tareas ordinarias. Hizo dibujos y bocetos a modo de pruebas de estilo y de puesta en

página, algunas de las cuales se publicaron en el anexo a la edición especial con ocasión del Premio Nacional de Cómic (Altarriba, 2010: 210, 216, 218), y se puso a la tarea en mayo de aquel 2005. Al dibujante, según cuenta, le agradó la confianza de Altarriba en su dibujo, habiendo tantos otros dibujantes muy capaces que podía haber elegido.

Comenzó a dibujar la historia a partir de la porción que Altarriba le había enviado de inicio y sin conocerla en su integridad. “Empezó a trabajar sin conocer el resto de la historia. La descubría según la iba dibujando y eso le daba aliciente para seguir”, recuerda el escritor (Arjona, 2010). Altarriba, por su parte, siguió componiendo el guión, que terminó de escribir a finales de 2005.

La tarea del dibujante fue, obviamente, mucho más trabajosa y lenta. Cuando tuvo una cincuentena de páginas dibujadas, Kim se las envió fotocopiadas al guionista, que en adelante fue conociéndolas así, poco a poco, por entregas. Periódicamente, Altarriba se interesaba por los progresos de su compañero, procurando no hacerse pesado, aunque la espera se le hiciese por momentos angustiosa. Periódicamente también, Kim le daba a conocer nuevas páginas ya terminadas. “Cada cuatro o cinco meses acudía a Barcelona para ver las nuevas páginas o las recibía en mi domicilio”, recuerda Altarriba (2010a: 215-217).

Kim propende al dibujo detallado y la historia que Altarriba le propuso abunda en escenas complejas, que reúnen a muchos personajes en localizaciones y ambientes que caracterizan periodos y circunstancias diversas, lo que exigió un trabajo lento realizado al azar de los ratos perdidos.

La obra estuvo completamente dibujada el 10 de febrero de 2009, la víspera del día en que Antonio Altarriba Lope hubiera cumplido 99 años de haber estado vivo. Quedó luego una tarea de repaso a fin de dejarla lista para edición, en particular para corregir errores en el rotulado de los textos, que llevaron a cabo conjuntamente durante unos días en Barcelona, aquel mismo mes de febrero. Añadido el prólogo de Antonio Martín, pasó inmediatamente a la imprenta, de donde salió la primera edición, como ya he anotado, el 5 de mayo, tres meses escasos después.

Ficciones de verdad

Mario Vargas Llosa ha explicado a menudo que, a su juicio, todo novelista que lo sea de verdad aporta a la pintura de la realidad un “elemento añadido” que traduce su desacuerdo fundamental con el mundo real. La creación se funda, afirma, “en ese rencor, en ese resentimiento, en esa rebelión” que al autor lo llevan a modificar los términos de la realidad que le disgusta.

Este “elemento añadido” hace que la obra de ficción no sólo testimonie sobre una realidad sino también sobre los desacuerdos, sobre el tipo de rebelión que esa realidad inspira al escritor. A la vez que expresa una realidad, la obra de ficción la corrige, la modifica, la sustituye por una nueva realidad (Cano Gaviria, 1972: 51-52).

Altarriba elaboró *El arte de volar* partiendo de una lógica creadora que se entiende bien desde dichos conceptos de Vargas Llosa. Era muy consciente de que la vida de Antonio Altarriba Lope había sido una sucesión de derrotas, y así la ha resumido luego, reiteradamente, en declaraciones y entrevistas: “Todo para nada” (Altarriba, 2011: 92). La decisión de quitarse la vida, tan dolorosa para Altarriba, culminaba la serie de los fracasos paternos.

Pero el amor filial, con su estela de pesares y remordimientos por lo que no se había expresado suficientemente, y la batalla legal con la administración riojana por el pago de los 34 euros de deuda póstuma avivaron el impulso de rebelarse contra aquella penosa realidad, de corregirla.

Altarriba decidió interpretar la muerte de Antonio Altarriba Lope desde una perspectiva opuesta. Eligió por título *El arte de volar* para transfigurar el suicidio de su padre arrojándose al vacío desde un cuarto piso en un último acto de libertad, que en cierto modo redimía toda una experiencia que lo había conducido paso a paso a una aparente conformidad sumisa. Y convirtió el vuelo en una metáfora omnipresente en la obra para figurar las ansias de libertad de su protagonista. De ese modo, el relato de los fracasos se tornó también recuento de los intentos de superar constricciones y saltar muros, que por sí mismo envuelve al protagonista en una aureola de dignidad. Antonio es sin duda una víctima de la historia, pero también un hombre capaz a menudo de enfrentarse a las circunstancias y de probar a superarlas y superarse.

El procedimiento narrativo que adoptó para estructurar la obra, una voz en primera persona en que se funden su personalidad de autor y la de su padre, el protagonista, es obviamente una ficción novelesca, que simula el mecanismo de la autobiografía al tiempo que declara dicha simulación. Con ella, Altarriba confirma su intención de contar la vida de su padre acudiendo a los recursos propios de la ficción.

Altarriba estructuró la obra en cuatro partes, que también están organizadas en torno a ficciones a las que convierte en símbolos principales de las andanzas, las ilusiones y las decepciones que vive su personaje. Ficción es el automóvil de madera, lo mismo que las alpargatas de Durruti, con las que Antonio Altarriba Lope no tuvo nada que ver salvo por ser anarquista, lo mismo que el topo que le roe las entrañas en su último tramo de vida. Y aunque la fábrica de galletas a que alude el título de la tercera parte existió, Altarriba la convierte en motivo de una de las pesadillas que en la obra conforman la vida interior de su personaje. También son fruto de la imaginación de Altarriba las alianzas de plomo y de sangre que guían la vida de Antonio en momentos clave de la historia, aunque ambas se fundan en experiencias reales de su padre.

Para trazar su historia, Altarriba adoptó algunos de los episodios biográficos que conocía, por habérselos oído contar a su padre o a camaradas de éste cuando, siendo niño, se alojaba en sus casas durante las vacaciones de verano en Francia —lo relata *El arte de volar*: 159-160— y también por haberlos leído en las cuartillas que Antonio Altarriba Lope dejó al morir. Pero agregó al relato no pocos ingredientes imaginarios.

Por un lado, dio vida a personajes ficticios para que Antonio se relacionara con ellos, a veces aprovechando anécdotas de personas reales, a veces fusionando en nuevos tipos rasgos y acciones tomados de varios conocidos, a veces simplemente inventándose los individuos que necesitaba para el desarrollo de algún tramo de la obra. Por otro, atribuyó a su protagonista fantasías y pesadillas de su propia cosecha que estimó podían reflejar adecuadamente los conflictos, miedos y deseos con que pobló su mundo interior.

También hizo que Antonio participara en hechos históricos con los que no tuvo relación directa, pero que contribuyen a caracterizar el mundo que él conoció y las circunstancias que padeció. Es el caso de las batallas de Belchite o de Teruel, en las que intervinieron las unidades anarquistas.

Altarriba, en suma, construyó su historia con recursos de novelista, más que de biógrafo, porque su experiencia de escritor le había ganado la certeza de que la ficción es un poderoso instrumento para desvelar las verdades esenciales de la experiencia humana. Y concibió su ficción como un cómic porque también le sobraba conocimiento teórico del medio y experiencia de sus posibilidades para ser capaz de imaginar la vida de Antonio en viñetas.

Cuando Kim aceptó dibujar la historia, se embarcó de inmediato en el proyecto de Altarriba. Sabía que sería una obra extensa, pero empezó a dibujar sin conocer toda la historia, porque tenía ganas de ponerse a ello. El dibujante reconoce que ese impulso, que reputa poco profesional, tuvo como consecuencia algunas dificultades más adelante. A veces dibujó sin conocer todo el papel que había de tener cada uno de los personajes, de modo que alguno que él supuso circunstancial resultó luego más importante, con sucesivas reapariciones que exigían una identidad visual clara. No obstante, la lectura no tropieza con tales dificultades, pues el dibujante supo definir adecuadamente el aspecto de la historia en su integridad y el de cada uno de sus personajes.

Uno de los particularidades esenciales de un cómic que transcurre en lugares reales y en tiempos pasados, como le señaló desde un comienzo el guionista, es la necesidad de ofrecer una representación verosímil de dichos lugares y tiempos y, por tanto, de documentarse. El dibujante hizo suyo el reto de conseguir dar vida a calles concretas de ciudades concretas hace setenta o cincuenta años, de incluir en la acción propuesta los automóviles o los aviones que realmente participaron en la guerra civil o en la segunda guerra mundial, de vestir a los personajes como hubieran vestido entonces. Kim se precia a este respecto de no tocar de oído, es decir, de haberse procurado las referencias fotográficas necesarias para su labor. El periodo de la guerra civil ya le interesaba de antes y tenía unos cuantos libros al respecto, con fotografías de Robert Capa y otros materiales gráficos de la época que le sirvieron de referencia.

La dificultad mayor de inicio radicó en que Kim no usaba ordenador y no podía acudir a los incontables recursos disponibles en Internet. Él mismo ha contado que, cuando necesitaba documentación gráfica para alguna viñeta de *El arte de volar*, acudía a alguno de sus amigos más jóvenes de *El jueves*, habituados al uso de dichas herramientas, y que enseguida le conseguían lo que precisaba. La experiencia le indujo finalmente a adquirir un ordenador para resolver en lo sucesivo esas necesidades.

Su proceder fue distinto con los personajes, con la sola excepción de los históricos Franco y José Antonio Primo de Rivera, cuyos retratos forman parte del decorado obligado cuando Antonio regresa a la España de la dictadura (*El arte de volar*: 131).

Altarriba proporcionó a Kim, cuando este hubo aceptado dibujar la obra, unas cuantas fotos familiares, en las que figuraban su padre, sus abuelos en Peñaflores, su madre, amigos anarquistas de Antonio Altarriba Lope y otros personajes entre los que participan en la historia, para que tomara dichas imágenes como referencia. Kim no hizo ni caso, resume Altarriba, y los dibujó como le vino en gana. “Me salió así”, explica el dibujante, que no se siente tan cómodo dibujando caras como escenas complejas de masas.

De este modo, Antonio, el protagonista de la historia, tiene el pelo claro por arbitrio del dibujante, contra lo que se propuso al parecer en los primeros bocetos para el cómic (Altarriba, 2010: 216 y 208), y no guarda parecido reconocible con las fotos que se conservan del personaje real en que se fundamenta. Kim atribuyó a cada personaje el aspecto que se le ocurrió, contribuyendo de este modo a la elaboración ficcional de la vida de Antonio Altarriba Lope. Ni siquiera la imagen de Altarriba, representado como adulto en una de las últimas páginas de la obra, cuando visita a su padre en la enfermería de la residencia (*El arte de volar*: 199-200), tiene sino una lejana similitud, de aspecto casual —cabeza alargada, pelo escaso, gafas—, con la estampa real del coautor de la obra.

Así, las fotos de los personajes que aparecen ocasionalmente en el libro (*El arte de volar*: 81, 131, 148) son ficticias, simulaciones de una documentación gráfica que participan en la laboriosa configuración del universo narrado.

Con todo, más allá de invenciones concretas, el elemento añadido por Kim al relato de las andanzas de Antonio Altarriba Lope compuesto por su hijo radica esencialmente en el dibujo mismo. Aunque atento a representar fielmente lugares, habitaciones y utensilios, es decir, a ofrecer una versión verosímil de lo sucedido, y obediente por lo general a las indicaciones del guión, Kim dio forma gráfica a éste con sus particulares maneras, con su estilo propio. Y este configuró la obra de modo tal que hoy se nos hace inconcebible *El arte de volar* dibujado por otra mano.

Al dibujarlo en papel de tamaño grande, de 30 por 42 cm., Kim puso en el libro su pasión por los detalles prescindibles, su gusto por las escenas de masas, su tendencia a caricaturizar rasgos y expresiones, pero también, más ocasionalmente, a deformar estaturas y volúmenes corporales con la percepción esperpéntica de los personajes propia de la sátira, muy en particular la contracultural, en la que su estilo tiene alguna de sus raíces.

El dibujante optó por completar su dibujo a plumilla aplicando con acuarela los grises que añaden volúmenes y contrastes de luces y sombras. Dicho acabado impone a la obra en su conjunto un aspecto añejo, de imagen datada en el pasado, que conviene tanto al arco temporal que cubre como a la técnica del retorno al pasado en que se basa. Resulta particularmente adecuada para plasmar, con la fuerza plástica que el dibujante exhibe, “la grisácea mediocridad de la vida cotidiana” en la España del franquismo, como señala Antonio Martín en su prólogo a *El arte de volar* (2009: 9). Y confiere también a los dibujos una materialidad singular, que rinde con singular eficacia la experiencia concreta de Antonio en cada uno de sus pasos.

Kim aportó sobre todo su capacidad para situar cada viñeta desde el enfoque más oportuno. En su reseña crítica del libro, Felipe Hernández Cava subrayó que la había dibujado “desde dentro”, mostrándose sistemáticamente no “un dibujante observador, como muchos otros, sino un dibujante participante”, que sitúa al lector en el “punto invisible” que, al modo de la obra cinematográfica de Luis Buñuel, le permite participar de lo que está sucediendo (Hernández Cava, 2009). El trazo y la mirada de Kim definieron el mundo representado en *El arte de volar* tan señaladamente como las palabras de Altarriba.

Guionista y dibujante han contribuido pues, de consuno y cada uno con sus recursos propios, a la tarea de transfigurar la experiencia de aquel individuo llamado Antonio Altarriba Lope, nacido en Peñaflo, provincia de Zaragoza, en 1910 y muerto por decisión propia en Lardero, provincia de La Rioja, en 2001, forjando a partir de ella las peripecias de un personaje llamado Antonio, que vive en 189 planchas dibujadas una historia que lo enreda en los acontecimientos mayores de la España del siglo XX.

Entre palabras y dibujos

Altarriba ha declarado repetidamente que *El arte de volar* es, de todas las que ha escrito en literatura o cómic, la obra en la que se ha volcado emocionalmente de modo más intenso. La ha descrito una y otra vez como “algo muy personal” (Usieto, 2010). Por añadidura, el procedimiento narrativo que empleó, establecido en las primeras páginas de la historia —una primera persona que integra a padre e hijo, a autor y protagonista—, tiende a subrayar el carácter del libro como obra de autor, es decir, como obra de Altarriba. Tras la publicación de la obra y más aún mientras duró el revuelo mediático suscitado por la concesión del Premio Nacional de Cómic, en fin, Altarriba fue, de los dos autores, el más frecuentemente entrevistado y la fuente de buena parte de las informaciones acerca del proceso de creación de la obra.

Resultado de la confluencia de todas estas circunstancias y de la índole misma de la historia que cuenta es que, en el imaginario de muchos lectores, *El arte de volar* sea ante todo fruto del ingenio de su guionista. Hasta tal punto es así, que Altarriba está entre los pocos escritores de guión que pasa por la experiencia inusual de ver que en festivales y encuentros los lectores le solicitan que firme sus ejemplares, aun a sabiendas de que no obtendrán de él el dibujo habitual en las firmas del medio.

Pero la colaboración de guionista y dibujante es compleja y las aportaciones de cada uno de ellos al sentido de la obra comprenden muchos aspectos y matices, que desmienten esa simplificación implícita de que el primero compuso la historia y el segundo se limitó a ilustrarla. Los documentos que la composición de la obra ha dejado lo prueban sobradamente. El más notable de todos ellos es, sin duda, el guión de Altarriba. Entre esas palabras escritas y el cómic final hay una larga teoría de decisiones creativas que marcan el estilo y definen la fuerza expresiva de *El arte de volar*.

El guión de *El arte de volar* es un extenso documento de texto, más de ciento treinta mil palabras en total, que ocupan 326 páginas, a razón de cuarenta y pocas líneas de texto por página. Contiene, después de tres párrafos que explican el sentido general de la obra, a los que volveré, un desglose viñeta a viñeta de la historia, distribuida en su introducción y sus cuatro partes, al que se añade al final un “índice episódico”, que ocupa las últimas diez páginas y enumera los principales acontecimientos narrados en ella.

En otros guiones suyos precedentes, en los que le importó mucho el uso innovador de la puesta en página, las formas y disposición de las viñetas, Altarriba no se conformó con usar la palabra escrita, sino que había aportado también un guión gráfico, mediante el que abocetó las estructuras de página que había imaginado, para que luego el dibujante las plasmara a su manera (se publicó un ejemplo en Díaz de Guereño, 2006: 46-49). No fue así en el de *El arte de volar*, en el que dejó toda la responsabilidad de la puesta en página a Kim. Probablemente porque el peso esencial de la obra radicaba en el desarrollo acertado de la historia y no en un despliegue virtuoso de soluciones gráficas.

Su guión describe cada viñeta siguiendo una pauta fija. Comienza numerándola por su orden en la parte de la obra en que se integra. A continuación, explica con bastante pormenor lo que la imagen debe mostrar y agrega luego el contenido del cartucho o cuadro de texto narrativo y el de los globos de diálogo o de pensamiento que incluya. Así se lee, por ejemplo, su descripción de la primera viñeta del cómic:

VIÑETA 1.- El marco de la viñeta encuadra sin apenas margen el marco de una ventana vista desde el interior. Al otro lado de los cristales se ven los barrotes de una reja. No son los barrotes de una cárcel sino esos otros, menos tétricos pero igualmente herméticos, que se suelen colocar en las ventanas que dan a ras de calle. Al otro lado de la reja, como una sugerencia de libertad o como una invitación al vuelo, algunas nubes empañan apenas un cielo despejado. Un pájaro cruza el cielo. Monólogo de mi padre repartido en dos bocadillos.
 CARTUCHO.- Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001.
 ANTONIO (pensando en off).- Bueno, ha llegado la hora...
 ANTONIO (pensando en off).- ...la hora de echar a volar...

Acerca del grado de pormenor con que Altarriba desarrolla su previsión de la imagen que propone ya se había explicado el guionista en su carta a Kim de 28 de abril de 2005, cuando le hizo llegar la primera parte del guión esperando convencerle de que lo dibujara. Escribió en ella:

He procurado redactar el guión de manera amena para que no te aburras con la lectura. Verás que tiendo a ser muy preciso en la presentación de las situaciones y a menudo entro en cuestiones de planificación o de punto de vista. Me resulta difícil separar el argumento literario de los aspectos técnicos porque yo veo la historia en imágenes y ambas cosas suelen ir muy unidas. De todas formas tómate todas las libertades y considéralo como sugerencias a seguir o a rechazar según te parezca. Es muy probable que en alguna viñeta haya condensado demasiado argumento y tú prefieras desglosarla en dos o, al revés, prefieras agrupar en una viñeta lo que en el guión aparece repartido en dos. Naturalmente tú decides.

Kim acogió bien las precisiones del guión escrito, interpretándolas del modo que le sugirió su ingenio de dibujante. Así, en la mencionada primera viñeta, el guión deja fuera de campo al personaje protagonista, al que no menciona sino como fuente de los globos de pensamiento “en off”. Kim optó por representarlo y dibujó su cabeza vista desde detrás, en picado, de modo que la viñeta muestra no sólo lo que Antonio ve, sino a Antonio viéndolo.

El enfoque en picado que nos presenta en primer plano, en la parte inferior izquierda de la viñeta, su coronilla, plantea al dibujante, sin embargo, un difícil ejercicio de representación, puesto que el guión especifica que al otro lado de la ventana han de verse algunas nubes y un pájaro en el cielo despejado, lo cual sugiere un enfoque horizontal o incluso en contrapicado. Kim traduce dichas especificaciones en una imagen acaso improbable pero sumamente eficaz, que muestra lo poco que se percibe del interior —el marco de la ventana, un atisbo de los postigos y la verja— en el ligero picado con que enfoca al personaje, pero al fondo plasma el exterior desde otro ángulo más horizontal, con un esbozo del paisaje en contados trazos —arboledas y colinas distantes— y, sobre ellos, cielo, nubes y pájaro. Como si el dibujo empleara una lente en gran angular que abre la perspectiva en vertical a pesar del enfoque en picado de su primer plano.

Esta combinación de dos enfoques en una misma viñeta construye una imagen compuesta que aprovecha las posibilidades del dibujo para proponer algo más que la pintura estrictamente realista de lo representado. Kim subraya la diferencia entre el primer plano del interior y el paisaje exterior, agrega elementos significativos —la presencia física de Antonio y los grises que dan un tono sombrío al interior— pero no prescinde de ninguno de los detalles propuestos por el guión de Altarriba.

La propensión de Kim al dibujo de detalles es sin duda uno de los triunfos mayores de *El arte de volar*, que enriquece el relato con acopio de pormenores visuales que contribuyen a su mejor efecto. En su versión gráfica de dicha primera viñeta, cielo, nubes y pájaro quedan en la mitad derecha de la ventana, la más despejada, por cuanto la cabeza de Antonio y los globos de pensamiento se sitúan sobre la mitad izquierda. Y el efecto de la perspectiva en picado produce, en su representación de ventana y reja, un efecto visual coincidente, pues las líneas y masas se estrechan en la parte inferior del

dibujo mientras que la superior derecha queda más abierta y despejada. Su solución, así pues, aporta a lo propuesto en el guión densidades no previstas en éste.

La última viñeta de la introducción ayuda a comprender mejor cómo traduce Kim el guión a imágenes. Altarriba subraya las similitudes de esta con la primera viñeta ya comentada:

VIÑETA 24.- El marco de la viñeta encuadra sin apenas margen el marco de la ventana por la que se acaba de tirar mi padre. El punto de vista se sitúa en el interior y es muy similar al de la primera viñeta. La relación entre ambas viñetas debe hacerse evidente con la diferencia de que esta ventana no tiene barrotes. Sobre el alféizar quedan las zapatillas y, apoyada contra el dintel de la ventana, la cachaba. Una brisa de viento hincha los visillos. Mi padre no está.

Kim representa la imagen con una perspectiva en picado aún más marcada que la de la viñeta inicial. Cabe pensar que dicho enfoque, idóneo para centrar la imagen en las zapatillas y la cachaba abandonadas, debió de condicionar su uso en la viñeta a la que ésta hace eco. La imagen es fuerte. El alféizar la divide en una mitad superior, que muestra el terreno en el exterior, con sus campos e hileras de vegetación, y el interior, de nuevo más gris, en que se aprecian los respaldos de dos sillas y una esquina de la mesa a que el guión ha hecho referencia para una viñeta anterior (la diecinueve). Los visillos transparentes se remueven a ambos lados de la imagen. Sobre la esquina de la mesa, las “revistas” que indicó el guión se concretan en una portada de la revista *Hola*, una de las más características de la llamada prensa rosa o del corazón, con una imagen en portada de pareja de recién casados que posa, en contrapunto mordaz a lo que la viñeta narra.

Kim, por lo demás, ha subrayado el impacto visual de esta última viñeta dejándola sola en la última tira o fila de la página, donde figura centrada y con amplios márgenes a ambos lados. No ocupa todo el ancho de la página, lo que la enfatiza, enmarcándola.

Otra viñeta de la misma introducción al relato confirma, en fin, la profusión de detalles en que el dibujante se expresa. El guión de Altarriba incorpora en la cuarta viñeta la primera descripción del espacio en que se sitúa la acción, en términos bien escuetos: “Mi padre en la habitación de la enfermería. Cama hospitalaria, dos butacas, una mesita y poco más”, indica. Kim resuelve el escenario representando de izquierda a

derecha, en una viñeta de tamaño reducido y como fondo tras la figura de Antonio en primer plano, la cabecera de la cama adosada a la pared, una mesa y una silla, sobre el suelo cuadriculado omnipresente en todas sus imágenes de la residencia de ancianos. Las butacas quedan reducidas a un borde del respaldo de una de ellas, que asoma en la esquina inferior izquierda de la viñeta. Pero, a cambio, Kim agrega un orinal bajo la cama, un panel en la pared junto a la cabecera, con los botones y válvulas habituales en las habitaciones de hospital, y un atisbo de la ventana enrejada, que establece la continuidad de la imagen con la de la primera viñeta. Parece imposible imaginar mayor aporte de detalles pertinentes en una sola imagen.

El dibujante, en definitiva, elabora una traslación visual de los conceptos verbales del guión que, teniendo escrupulosamente en cuenta lo que éste desarrolla, sabe sin embargo trasladar la información visual de una viñeta a otra, completarla añadiendo detalles pertinentes o establecer enlaces visuales con lo mostrado en imágenes anteriores. Kim se complace en el detalle, porque eso forma parte de su personalidad como dibujante, y eso marca su aportación específica a *El arte de volar*.

El dibujante rara vez se toma las libertades a que Altarriba le invitó con respecto a su guión, más allá de aspectos de detalle como los mencionados. Sucede en la página 33, cuando Antonio prueba el coche de madera que ha construido Basilio y, tras perder el control del trasto, lo estrella contra un muro. El guión de Altarriba indica que, tras darle a la manivela de puesta en marcha, Basilio ocupa el puesto del copiloto, pero en la versión que Kim dibujó queda fuera del artefacto y se limita a correr detrás mientras habla a gritos con su amigo el piloto.

La modificación con respecto a lo escrito es demasiado evidente como para deberse sólo a un error de interpretación, pero lo cierto es que la versión de la escena del dibujante resulta muy eficaz. Viñeta tras viñeta, la velocidad del coche aleja a los dos amigos hasta que el trasto queda fuera de campo, reducido a una nube de polvo tras la que corre Basilio. Precisamente dicha salida fuera del marco de la imagen y la carrera del personaje acentúan la impresión de rapidez. El topetazo final contra el muro sucede fuera de campo y lo sustituye la onomatopeya correspondiente al choque. La cuarta viñeta muestra simultáneamente el cacharro destrozado y que el conductor, Antonio, sale ileso del accidente, aunque echando pestes de los muros. En su conjunto, la

resolución visual de la anécdota es dinámica y contundente. Parece difícil que una mayor fidelidad a la propuesta por el guión la mejorara.

Cuando el cómic estuvo dibujado, Kim le preguntó a Altarriba si el resultado era lo que él había imaginado. Le respondió que no, pero que estaba encantado con el aspecto final de la obra.

Algo clásico

El guión de Altarriba enumera las viñetas de cada parte de la obra, una tras otra, pero, como ya anoté, no las distribuye en páginas ni atiende a la estructura de éstas. Kim tomó todas las decisiones al respecto. La puesta en página del cómic fue cosa suya. Es éste un factor esencial en el relato gráfico, que lo pauta, establece el ritmo y define en buena medida la percepción en la lectura.

“Quise hacer una narración muy clara (...); quería hacer algo clásico”, ha explicado Kim en alguna de las entrevistas acerca del libro (Mangana, 2010: 61). Tres de cada cuatro planchas de *El arte de volar* cuentan entre seis y ocho viñetas, lo que establece obviamente unas pautas en cuanto a dimensiones y disposición de cada una, con variaciones moderadas. La puesta en página más reiterada en el libro es la que agrupa seis viñetas por plancha, que se da en casi una de cada tres páginas. Dicho número de imágenes parece invitar a una rejilla regular de viñetas de iguales dimensiones. En los esbozos tempranos que se han publicado en el anexo a la edición del Premio Nacional de Cómic (Altarriba, 2010: 210) se intuye un propósito inicial de recurrir a dicha regularidad.

Pero no hay dos páginas iguales en toda la obra, pues Kim varía de forma constante aunque comedida las dimensiones de sus dibujos. La voluntad de ser clásico a la que alude el dibujante debe entenderse, pues, en el sentido de emplear la puesta en página con la misma funcionalidad que es constitutiva de tantos clásicos del medio, para quienes plancha y viñeta están subordinadas al relato, al servicio del cual son concebidas (Peeters, 1998: 48).

En lo que se refiere a la secuencia lineal del cómic, el dibujante usó moderadamente la libertad que le había ofrecido Altarriba para proponer su propia

distribución en viñetas del relato. Aunque sólo en la introducción del cómic respetó el número exacto de viñetas propuesto por el guión, las dos docenas de viñetas que agregó a la suma total resultan una desviación menor en un relato que cuenta más de mil doscientas.

Las variaciones de este tipo con respecto al guión que cabe observar en la primera parte de la historia son muestra elocuente de la tarea del dibujante. Algunas añadiduras de viñetas tienen una función claramente narrativa. En el cierre de la página 24, por ejemplo, en lugar de las dos viñetas que el guión de Altarriba propone para narrar la primera fuga de Antonio a Zaragoza, Kim distribuye la escena en tres, insertando entre las dos sugeridas por el guionista una en la que el protagonista coge la bicicleta prestada por Basilio. El añadido proporciona claridad a la escena.

Lo mismo sucede en las viñetas inmediatamente siguientes, donde de nuevo Kim agrega una imagen más a las indicadas en el guión original. Las viñetas segunda y tercera de esa página 25, en las que el tío Segundo encarga a Antonio trabajo de mozo de cuerda y le presenta a su compañero, desgranar la acción y los diálogos que el guión propuso para una sola. Hay otra media decena de casos semejantes en la misma primera parte (*El arte de volar*: 26, 29, 34, 35 y 36). En todos ellos, el añadido contribuye a un desarrollo más claro de las escenas.

A la inversa, también sucede ocasionalmente que Kim reúna en una sola la información prevista en el guión para dos viñetas consecutivas. Así, la cuarta viñeta de la página 27, en la que Antonio y Basilio ven pasar a lo lejos el coche del señorito, condensa lo que Altarriba había escrito para dos imágenes. El dibujante ejecuta este tipo de modificación raramente, porque el guión original tiende más bien a estibar en cada viñeta una carga notable de información visual y de texto.

La autonomía del dibujante con respecto al guión se percibe mejor en algunos casos en que la añadidura de una viñeta no se debe de toda evidencia a necesidades narrativas, a un deseo de mayor claridad cuando los detalles o los textos propuestos para una imagen parecen excesivos. En la página 21, Kim cierra una escena de tareas en el campo, resuelta sin texto narrativo ni diálogos, con una sexta viñeta que representa un sol poniente y que no figura en el guión, pero que resulta oportuna a efectos de completar la segunda tira de viñetas antes de introducir, en la siguiente, una escena de laboreo bastante compleja. La imagen añadida cumple una función estrictamente

estética. También la quinta viñeta de la página 23 se agrega a las propuestas en el guión, tornando más gradual la aproximación del plano a la chabola que han construido los chavales sobre un cruce de muros. Se trata de nuevo de una viñeta muda, de la que el dibujante podría haber prescindido ampliando la precedente, pero que proporciona cierto equilibrio visual a la tira y a la página en su conjunto.

Kim, así pues, no dudó en completar lo propuesto en el guión escrito con viñetas de su propia cosecha, que redistribuyen el exceso de información narrativa o que, simplemente, mejoran el aspecto visual de la página.

El dibujante organizó las páginas de la obra sobre un esquema constante de tres filas o tiras de viñetas, esquema que establecen desde su inicio las tres páginas de la introducción y que se mantiene, con las lógicas variaciones del número de viñetas por fila, a lo largo de todo el libro.

Tan sólo hay dos excepciones en la obra a dicho esquema de tres tiras por página. La primera lo es sólo en parte: en la página 139, una amplia viñeta ocupa el espacio de la tira inferior y la mitad derecha de la central. Representa un baile o verbena en el que el protagonista busca sin éxito evadirse de todo lo que le disgusta de aquella España de posguerra en la que intenta asentarse. Se contrapone —o quizá sólo la completa— a la escena representada en las tres viñetas precedentes, las que ocupan la parte superior de la página: Antonio ha encontrado a un viejo conocido de la guerra, del lado republicano, que se escabulle bajando a las alcantarillas, en lo que el protagonista denomina “suicidio ideológico”, a fin de poder seguir viviendo. La disposición de las viñetas en la página sugiere que dicho descenso a las alcantarillas conduce a la escena de baile.

La excepción más neta la ofrece la página 205, la última de la obra, que presenta sólo dos tiras. La viñeta en que concluye el relato, de tamaño mayor de lo habitual, centrada con respecto a la tira de viñetas superior, queda enmarcada por un amplio espacio blanco en torno, que aumenta su resonancia de punto final. Representa a Antonio ante la ventana, reiterando con pequeñas variaciones la que inició el relato. Kim cuenta que había dibujado esa viñeta a un tamaño mayor, pero decidió dibujarla de nuevo así, dejando que respire en la página.

En las demás páginas, sistemáticamente, las tres tiras articulan el empleo del espacio impreso. El dibujante se contenta por lo general con sutiles cambios en la altura

de cada una de las filas de viñetas, perfectamente cuadrangulares y que calzan de modo regular en tal esquema. En toda la obra, sólo una viñeta circular, para destacar en plano corto el detalle de las alpargatas que calza Antonio en la nieve, se sale de esa pauta formal estricta (*El arte de volar*: 106).

Es bastante habitual, sin embargo, que altere la perfecta alineación de las viñetas de una tira y que alguna de ellas tenga altura diferente que las contiguas, de modo que dos tiras se engranan una con otra y algunas viñetas adoptan formas menos regulares, porque les come espacio una de la tira adyacente. Sucede, muy notablemente, en la página 39, en que la viñeta que ocupa la tira central se pliega en quebraduras que la engranan con la tira superior y la inferior. Al romper de ese modo la regularidad horizontal de las tres tiras, Kim consigue esquemas de página visualmente más variados. En ocasiones, modifica así las viñetas en tan pequeña medida (véase por ejemplo, en página 57, un desvío sobre la altura regular de la tira de sólo tres milímetros; o página 64, donde alcanza cinco milímetros), que sólo se explica porque le permite matices en la composición de alguna de las imágenes.

En la cuarta y última parte de la historia, la situada en la residencia de ancianos, no hay ni una de tales imbricaciones de tiras, lo que acentúa la fría regularidad de la construcción visual de dicho periodo en la vida del protagonista.

A veces, Kim modifica la forma y la conjunción de las viñetas para lograr efectos visuales concretos. Sucede así en la página 54, en cuya tira central conviven dos imágenes de índole muy distinta. En la primera, el personaje sale por última vez de su pueblo natal de Peñaflores, al que nunca volverá. En esa su última visita de noviembre de 1936, que acaba en esa imagen, ha tenido noticia de los desmanes que ha cometido en el pueblo un antiguo amigo, Damián, ahora guardia civil, que ha asesinado a unos cuantos vecinos, incluidos amigos y familiares del personaje. Antonio, a cuatro patas, vomita al borde de la carretera su repulsión, contra el fondo —ya reiterado en otras viñetas— de su pueblo al final del camino.

Junto a esa escena individual, una de masas pocos días después, el embarque de la tropa —y del protagonista entre ella— en el tren que la conducirá al frente. Para subrayar el carácter masivo de la escena —y, de paso, darse trabajo—, Kim alargó la parte inferior de dicha segunda viñeta de la tira, de modo que ocupa todo el ancho de la página y muestra una masa humana que hormiguea hacia el convoy. La forma de las

viñetas contribuye, así, al contraste visual, minuciosamente conseguido, entre dos escenas consecutivas, y entre la imagen del individuo, asqueado por lo que le rodea, y la de la masa que lo engulle al poco.

En contadas ocasiones, otro recurso de puesta en página rompe la regularidad de las tres tiras de viñetas. Sucede en ellas que la altura de la tira se subdivide, de modo que dos viñetas superpuestas contribuyen al relato, en una simulación fugaz de una cuarta fila. El recurso obedece a la oportunidad de ceñir la representación a planos cortos de detalle (*El arte de volar*: 45, 95, 124, 155 y 188), a la necesidad de embutir una notable cantidad de diálogo cuando basta una representación visual escueta para proseguir el relato (*El arte de volar*: 62) o al hecho de que alguna escena se acomoda mejor a viñetas horizontales que a otras de formato vertical (*El arte de volar*: 74 y 133).

Por lo general, pues, en lo que afecta a la estructura de página, Kim se limita a determinar el número de viñetas por tira. Lo más habitual es que cada una cuente dos o tres, pero no faltan los casos en que una sola viñeta ocupa todo el ancho de página de su tira. Sucede en una veintena larga de páginas, en tres de ellas por partida doble (*El arte de volar*: 19, 77 y 152), por lo general para abarcar así un escenario complejo, como un paisaje amplio, una escena callejera poblada de detalles, un grupo numeroso o una escena de batalla. Más raros, incluso excepcionales, son los casos en que la tira acoge cuatro viñetas (*El arte de volar*: 57 y 187).

La sobria regularidad de la puesta en página y los numerosos recursos que emplea para introducir variaciones en ella prueban que el dibujante de *El arte de volar* la subordinó en todo momento a la clara sucesión del relato. Lo mismo vale para el conjunto de los recursos gráficos a que recurre. Aunque la precisión del detalle y las soluciones gráficas, a menudo de escueta elegancia, invitan con frecuencia a detenerse en una imagen o a releer, es claro que los dibujos sirven a la historia y no se articulan como un fin en sí mismos.

Un detalle curioso contribuye al aspecto general de las páginas de *El arte de volar*. Inadvertidamente, Kim las dibujó de modo que el ancho de las calles, el espacio blanco que media entre viñetas, aumenta notablemente según avanza la obra. Tal ensanchamiento es gradual e irregular: las calles que al inicio de la obra miden cinco milímetros alcanzan al final entre siete y nueve. El efecto visual de las últimas planchas,

con viñetas notoriamente distantes unas de otras, parece acentuar la soledad creciente de Antonio.

Cuatro plantas y noventa años

Altarriba tuvo una idea muy clara de cuál iba a ser la estructura de la obra casi desde el momento que decidió escribirla como guión de cómic. En la carta a Camarasa de septiembre de 2004 en que le declaró su intención de hacerlo, también le expuso un esquema general que coincide en esencia con la que había de ser la estructura final de la obra. Figuran en él ya la introducción y las cuatro partes, si bien habla de un epílogo breve que luego desechó. Los títulos de dichas partes tampoco se corresponden siempre con los definitivos: Altarriba pensó titular la primera “Barreras al campo”, pero luego prefirió “El coche de madera”, y la cuarta “El agujero negro”, que cambió por “La madriguera del topo”.

Aunque tales modificaciones muestran que aún maduró las imágenes simbólicas en torno a las que ordenó el relato de cada parte, el conjunto estaba claro, lo mismo que su identificación con las cuatro plantas del edificio desde el que se arrojó Antonio Altarriba Lope el 4 de mayo de 2001. Tal paralelismo entre vida y muerte fue, como ya dejé anotado, la transfiguración fundamental que convirtió una biografía más o menos minuciosa en un relato de otras dimensiones significativas. Altarriba convirtió la muerte de su padre en un último vuelo que lo salvó del fracaso completo.

Cuando redactó el guión, antepuso a la descripción sistemática de las viñetas una breve explicación para el dibujante, tres párrafos en los que expone sucintamente su visión de la obra. Los copio aquí en su integridad:

El libro da comienzo con una breve introducción en la que se cuenta la manera en que mi padre, tras escapar de la enfermería de la residencia en la que estaba ingresado (Residencia de Mayores de Lardero, La Rioja), logra suicidarse. La enfermería está ubicada en la primera planta y mi padre había sido ingresado en ella para tenerlo vigilado pues, depresivo, ya había intentado en otras ocasiones arrojarse al vacío. Atravesaba en esos momentos una crisis aguda que le tenía lúcido pero absolutamente desesperado. A pesar de los 91 años y de la escasa movilidad encontró la manera de burlar los controles de las enfermeras, subir a la cuarta planta, encaramarse a una ventana y tirarse. Era el 4 de mayo de 2001.

Esta introducción hace que la historia de mi padre funcione como un largo flash back. En su descenso hacia el suelo van desfilando los recuerdos de una existencia marcada por las penalidades y la frustración. Cada una de las plantas que atraviesa en su caída (3ª planta, 2ª planta, 1ª planta y suelo) engloba un período de su vida y, en la medida en la que implica una derrota, le acerca a la muerte. De hecho voy a plantear su suicidio como la consecuencia de una serie de vuelos imposibles. En su caso el vuelo ideológico, el vuelo económico y hasta el vuelo afectivo resultaron un fracaso. Fue víctima de los espejismos más significativos del siglo XX y se estrelló contra todos. De alguna manera su trayectoria refleja la de una generación que se apuntó a los grandes ideales, vivió las posibilidades de cambio con gran ilusión y, al final, tuvo que amoldarse a las rutinas uniformadoras del consumismo. En ese sentido el álbum intenta trascender la peripecia personal para reflejar mentalidades, ideologías y tendencias generales.

Así pues mi padre creyó que podía cambiar el mundo, suprimir el dinero, acabar con el poder arbitrario e instaurar la justicia en el mundo. La Historia le dio la espalda. Creyó que podía alcanzar la prosperidad cuando, a partir de los años cincuenta, se empieza a perfilar en España el paraíso consumista. Le estafan y queda arruinado. Creyó que podía lograr la felicidad familiar en un mundo donde el amor y el hogar se presentaban como panacea universal y consuelo de todos los males. Pues bien, tiene que afrontar la separación de mi madre con 76 años y el desengaño afectivo que ello supone. Así que fracasó en todo. No logró levantar el vuelo. En el álbum debe quedar claro que su verdadero triunfo, el que le hizo realmente despegar, fue su vuelo final. Por lo tanto habrá que presentar su muerte como victoria sobre la gravedad del mundo. De ahí el título.

De los propósitos y de los logros significativos de Altarriba y Kim en *El arte de volar* tendré ocasión de ocuparme más abajo. Lo que estos tres párrafos de explicación previa al relato mismo dejan claro es que la estructura que Altarriba imaginó para el cómic es la expresión formal de su proyecto; lo que, en términos de Vargas Llosa, el autor añade a la realidad para transformarla en algo aceptable, para conformarla a su rebeldía íntima. Altarriba se propuso “presentar (...) como victoria sobre la gravedad del mundo” la muerte de su padre. Y, para ello, narró en paralelo la caída final y la vida que había conducido hasta ella. De ahí que la primera viñeta de su guión se repita en la última: ésta reenvía al inicio del relato, es decir, a la decisión de suicidarse que, en la creación imaginada por Altarriba, cambia el sentido de aquella existencia hecha de fracasos.

El arte de volar está organizado, en consecuencia, de acuerdo con una pauta formal muy claramente explicitada por las tres páginas de la introducción, por los títulos y las viñetas que encabezan cada capítulo y por el contenido narrativo de éstos.

La introducción narra, en efecto, cómo consigue Antonio, a fuerza de astucia, tenacidad y algo de suerte, llevar a cabo su propósito de suicida. Esas tres páginas

definen la voz narrativa que va a hacerse cargo del relato en la obra, y también anuncian la organización formal de esta. Sus últimas frases, en las dos últimas viñetas, se leen: “Puedo igualmente asegurar que, aunque parecieran unos pocos segundos... mi padre tardó noventa años en caer de la cuarta planta.” (*El arte de volar*: 13).

Cada una de las cuatro partes de la obra así anunciadas se abre con una hoja de título. En la página impar de ésta figuran, sobre fondo negro, una viñeta y las dos líneas en que se distribuye el título correspondiente. Las cuatro viñetas que abren las cuatro partes forman una serie y constituyen un relato paralelo al principal, pues cuentan la caída de Antonio hacia su muerte. Las cuatro presentan su figura en el vuelo definitivo, contra el fondo de las plantas del edificio que se suceden, a las que aluden los títulos. Sólo en la que abre la tercera parte dicho fondo permite ver, a través de los ventanales, una escena del interior del edificio: la cafetería con varias personas, una de las cuales observa atónita la caída (*El arte de volar*: 129). El vuelo de Antonio lo representan las líneas cinéticas verticales trazadas desde su figura hacia la parte superior de cada viñeta.

Lo más significativo de esas cuatro viñetas es que en ellas el personaje está representado con semblante de satisfacción. Esta se muestra más claramente en la segunda viñeta, que dibuja una sonrisa abierta en su rostro (*El arte de volar*: 37). El detalle evidencia la intención transfiguradora de los autores, que traducen la caída en vuelo, libre al fin, de Antonio. Dicha satisfacción está en correlato con el “Y ahora a volar” con que el protagonista anuncia su último paso en la penúltima viñeta de la introducción (*El arte de volar*: 13).

Bajo la viñeta, el título de cada parte se despliega en dos líneas, de tipografía diferente. La primera enuncia a la altura de cuál de las cuatro plantas se encuentra el protagonista en su caída y las fechas que encuadran el periodo narrado en la parte de la obra que se abre a continuación. En la primera parte, dicha primera línea dice: “3ª planta 1910-1931”. Ambos elementos entrelazan así las dos secuencias narrativas que articulan el relato, la de la caída representada en la sucesión de las cuatro hojas de título y la de la vida pasada de Antonio, núcleo de la obra.

La segunda línea del título, impresa con letra de mayor grosor, que la destaca, enuncia lo que podríamos considerar el título propiamente dicho, esto es, la imagen significativa en torno a la que se ordena la significación de cada parte. Son, sucesivamente, “El coche de madera”, “Las alpargatas de Durruti”, “Galletas amargas”

y “La madriguera del topo”. Si los datos de la primera línea se pueden entender como simplemente enunciativos, pues designan los tramos de ambos relatos cruzados que cada parte integra, el contenido de la segunda línea de los títulos de parte comporta una guía para la interpretación de lo que narra cada sección de la historia. Las fechas informan de la cronología de los hechos; los símbolos del título, de su significación. Altarriba señala al lector, de antemano, lo que va a ser un elemento configurador del periodo de la vida de Antonio que se propone desarrollar. Dichos indicadores constituyen, no menos que la sonrisa del protagonista en la caída, pautas de lectura que la obra propone al lector, orientando su interpretación de lo narrado.

Es significativo al respecto que los dos primeros títulos acudan a símbolos de libertad, de rebelión del protagonista contra las constricciones de la realidad, en tanto que los otros dos eligen para el portal de las partes respectivas símbolos de derrota y de depresión. La sucesión de los cuatro parece dibujar un arco entre las ilusiones y los combates de juventud y primera madurez, y las desilusiones de las últimas etapas de la vida de Antonio.

Sin embargo, tales indicadores para la lectura no la cierran. Aunque la estructura formal de la obra está muy visiblemente señalizada para encaminar al lector, a este no le faltan acicates para el esfuerzo de interpretación. Tampoco la obra se ciñe a una formalización férrea que constriña sus virtualidades significativas.

Por un lado, Altarriba y Kim siembran los indicadores a los que me he referido de semillas de intriga que, premeditadamente o no, despiertan la avidez lectora. En las tres páginas de la introducción al relato, la insistencia de la voz narrativa en el “yo sé” funciona como un anuncio implícito de que dicho narrador va a contar lo que sabe, anuncio reforzado por la referencia a las “doscientas cincuenta cuartillas” que Antonio dejó escritas, que se insinúan como documento fuente. La alusión a los noventa años que tardó en caer también opera como un indicio de lo que el lector puede esperar si continúa su lectura.

Los globos de pensamiento en que el protagonista se refiere a su decisión suicida con el término “volar”, en correlación con el título del libro, sugieren igualmente un sentido al menos inesperado de los hechos narrados de inicio, que el relato debe desentrañar gradualmente. Obviamente, la sonrisa de Antonio al caer resulta también intrigante y aviva el interés del destinatario. Las viñetas de las cuatro hojas de

título, que, por narrar un suicidio, deberían imponer un eco sombrío al relato, recordando su final ya conocido, aportan en cambio a la lectura un elemento de incertidumbre que estimula.

El lector, en suma, es inmediatamente consciente de la organización formal de la obra y de las pautas que ordenan el relato, pero eso no le priva de preguntarse qué vendrá y de seguir buscando en la historia los elementos significativos que justifiquen el título del libro y los demás símbolos dispuestos al inicio de cada parte.

Por otro lado, la división en cuatro partes no actúa como un corsé del relato, sino como un marco formal de éste, que distingue los periodos de la vida de Antonio y los lugares a los que se asocian, con la flexibilidad que requiere toda narración viva. Lo prueba la muy diversa extensión de las cuatro partes, entre las veinte planchas de la primera parte y las noventa de la segunda. Que esta última sea la más extensa y ocupe prácticamente la mitad de la obra tiene su lógica narrativa: se trata del periodo de la existencia de Antonio más pródigo en acontecimientos y de aquel en que más alto volaron sus ilusiones y más rotundas fueron las derrotas.

Dicha tercera parte integra además en la obra, ya desde su título, la intención que expresa Altarriba en los tres párrafos introductorios al guión de “trascender la peripecia personal” de su protagonista, consciente de que “su trayectoria refleja la de una generación”. Durruti, figura legendaria del anarquismo español, simboliza los ideales que Antonio hizo suyos y cuyo fracaso compartió.

Más de un crítico ha encontrado en la obra motivos para una lectura que considera a Antonio y sus peripecias vitales como algo más que la biografía de un individuo. Hernández Cava, aunque subrayando la singularidad de éste, no dejó de evocar a “tantos otros personajes de similar semblanza” caídos en el olvido (Hernández Cava, 2009). Y algunos comentaristas franceses vieron en la obra “la historia (...) de toda esa generación de los vencidos”,³ o incluso “una novela nacional” que “relata, a través de la vida de un hombre, la de un pueblo y un país”.⁴

La resonancia de los hechos históricos de que Antonio es testigo y en los que participa —la proclamación de la II República, la guerra civil, el exilio republicano, los

³ “c’est surtout l’histoire, non pas du conflit en tant que tel, mais celle de toute une génération des vaincus” (Rey, 2012).

⁴ “c’est tout simplement, sous une forme narrative que les vingt dernières années ont porté à son apogée populaire, un roman national. Il relate, à travers la vie d’un homme, celle d’un peuple et d’un pays.” (Lançon, 2011: vi)

campos de internamiento, la resistencia francesa contra la ocupación nazi— es tan notoria que agranda la estatura del protagonista y también lo convierte en algo más que un personaje concreto. Su historia es la de tantos otros que padecieron las mismas circunstancias y sufrieron sus derrotas, y, dado que tiene quien la cuente, adquiere en efecto consistencia de relato generacional.

Los símbolos concebidos por Altarriba y plasmados sobre el papel con la minuciosa materialidad del dibujo de Kim, para reflejar las etapas y las derrotas, las ilusiones y desilusiones a lo largo de los noventa años de Antonio, contribuyen también decisivamente a dar amplitud y resonancia al relato, a “trascender”, según el propósito formulado por el guionista, la peripecia individual.

La trabajada coherencia de la obra, que transforma tanto sufrimiento de origen en su medida cualidad de artefacto formal, ofrece al relato, así pues, un marco en el que desplegar significaciones más amplias. Y, por serlo, éstas resultan más propicias al efecto de sublimación propio de una obra de creación. Altarriba y Kim consiguen que ese anciano vencido y suicida simbolice los penares, las flaquezas y las valentías de muchos otros.

Con sus ojos

Cuando comenzó a escribir el guión de *El arte de volar*, en el otoño de 2004, Altarriba tenía pocos modelos posibles para la obra que se proponía crear. Si bien para cuando el libro salió de imprenta ya se habían editado en español otros cómics que tratan de afrontar el difícil legado emocional de un familiar suicida (así, Bechdel, 2008, Linthout, 2009 y Picault, 2009), en aquel momento previo a la tarea apenas contaba con algo más que su fe en las posibilidades expresivas del medio, fortificada ciertamente por un creciente número de autores empeñados en aprovecharlas para la expresión de experiencias y sentimientos personales, al margen de los protocolos de género.

Sólo *Maus* de Art Spiegelman —ya publicada en español en un solo volumen en 2001— podía proporcionarle un ejemplo digno de imitación, pues lo adorna su prestigio de título paradigmático del cómic de autor y cuenta también la vida del padre de éste como víctima de circunstancias históricas. Pero *Maus* trata al mismo tiempo de

las difíciles relaciones de Spiegelman con su progenitor: Vladek Spiegelman, el judío perseguido por los nazis, es también el viejo insoportable con quien el artista mantiene una relación conflictiva. La búsqueda de información acerca de aquel pasado terrible alimenta los roces y disputas del presente, de modo que el cruce entre ambos tiempos da densidad dramática y formal a la obra.

Altarriba concibió su libro de modo muy diferente, porque el propósito de componerlo nació de la muerte del padre y del duelo consiguiente. Lo que para Spiegelman fue fruto de la pugna cotidiana con un progenitor cuyos defectos de carácter soportaba a duras penas, había de ser para Altarriba un modo de tributar homenaje de amor al padre que había decidido morir. En *Maus* el relato nació, así, del conflicto, en tanto que *El arte de volar* sólo fue posible a partir de la identificación con el padre (De la Fuente, 2011: 267).

Las tres páginas de la introducción a *El arte de volar* (páginas 11-13), además de contar los momentos finales de la vida del protagonista, hasta que se arroja por la ventana, realizan una compleja operación que articula la voz narrativa y define la lógica que rige la totalidad del relato. Abre la historia una voz que, en la caja de texto de la primera viñeta, afirma: “Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001.” Esas pocas palabras establecen con seca concisión la identidad de quien se expresa —el narrador es el autor—, la índole intensamente emocional de su asunto y, mediante la fecha precisa, la inequívoca realidad de éste. La obra se afirma así en ámbito distinto al de la ficción.

Sin embargo, la misma primera viñeta aporta al lector otras revelaciones que no engranan fácilmente con lo que dicho enunciado supone, pues incluye globos de pensamiento que le informan de lo que Antonio pensó en esos momentos previos al suicidio. La voz narrativa se aplica en las viñetas que siguen a justificar esta licencia y hacerla verosímil. Tras aseverar que nadie sabe cómo pudo pasar, afirma sin embargo: “Yo sí sé cómo lo hizo...” Porque, explica, “estaba en él... siempre he estado en él”. Y eso vale más que haberle oído contar las historias de su vida o haber leído las doscientas cincuenta cuartillas que dejó. Por eso, el narrador anuncia, en la viñeta que abre la tercera y última página de esa introducción al relato: “voy a contar la vida de mi padre con sus ojos, pero desde mi perspectiva”.

Da concreción de inmediato a tal anuncio el inicio del relato, en la viñeta con que comienza la primera parte de la obra. La primera frase que enuncia la voz narrativa

es: “Mi padre, que ahora soy yo, no conserva buenos recuerdos de su infancia” (*El arte de volar*: 17). En correlación con la imagen sobre la que se sitúa —una escena de labranza, con el arado tirado por mulas— y con las informaciones que aportan dicha introducción y la hoja de título de la primera parte, entera al lector de que el relato lo ha conducido a la infancia de Antonio en la segunda década del siglo XX. Y de que lo va a guiar en lo sucesivo un yo que es a un tiempo el del protagonista y el del autor que se ha identificado con él: “Yo, que ya soy un solo yo”, confirma la tercera viñeta de la misma página.

Dada esa doble identidad, el estatuto de ese narrador es por lo menos ambiguo. Ha emprendido la tarea de narrar en primera persona lo que vivió el protagonista, siguiendo la lógica de una autobiografía, pero la ha emprendido suplantando la identidad de dicho protagonista, que ya ha muerto. Altarriba asume como autor y narrador las vivencias de Antonio Altarriba Lope, con cuya experiencia se funde. Cuenta “con sus ojos”. Pero lo hace “desde mi perspectiva”, lo que implica, como se irá viendo, no renunciar a las posibilidades significativas de la ficción.

Así, el guionista renuncia a la posibilidad de figurar como simple editor o transcriptor de los recuerdos paternos, fiel a su literalidad. Las cuartillas escritas por Antonio Altarriba Lope hubieran autorizado el recurso al manuscrito hallado, de larga raigambre literaria, en el que se podía haber escudado a fin de lograr crédito fácil para su relato. Altarriba prefirió esa arriesgada fusión, quizá porque respondía mejor a su sentimiento íntimo de identidad esencial con su padre; prefirió, en suma, declarar con franqueza los instrumentos que iba a emplear en su creación,

Aunque tome como punto de partida los testimonios orales y escritos de su padre, Altarriba no dudará en atribuir a Antonio pensamientos, pesadillas o alucinaciones simbólicas, que completan el relato de sus peripecias, lo mismo que tampoco titubeará, como ya señalé, al atribuirle una participación en hechos a los que su padre fue realmente ajeno. Su apuesta es la propia de un novelista, que elige los materiales no en función de su exactitud documental, sino de su expresividad y eficacia significativa.

Esas páginas iniciales fían la verosimilitud de *El arte de volar* a la capacidad conjunta del texto narrativo de Altarriba y de los dibujos de Kim para suscitar la identificación emocional del lector con su artimaña narrativa. Declaran lo que la obra

tiene de artefacto fabricado laboriosamente por ambos, pero al mismo tiempo reclaman al destinatario confianza en su empeño de contarle todo desde dentro de Antonio, partiendo de una fusión emocional con él. El éxito de la obra prueba que tal demanda no era desafortunada. Contribuye a dicha verosimilitud la índole de las experiencias que cuenta y sus resultados, pues presenta al protagonista no como el héroe que determina el rumbo de su existencia, sino como una víctima más de la historia del siglo XX.

En la obra que así se inicia, la voz narrativa se afirma como uno de los recursos fundamentales del relato para garantizar la continuidad y la verosimilitud de la historia. Contra la corriente dominante en el cómic actual, que prefiere por lo general el relato en imágenes al articulado mediante la palabra —que muchos lectores consideran impropio del medio, una especie de contaminación literaria de éste—, la voz narrativa afirma fuertemente su presencia en *El arte de volar*. La impresión que deja la lectura de la obra es la de un narrador siempre presente y activo, que aclara, añade precisiones y valora lo sucedido desde el punto de vista del protagonista.

En realidad, la presencia de la voz narrativa es menos constante de lo que parece. Pocas son las páginas en las que interviene en todas las viñetas —dieciséis en toda la obra—, muchas menos que aquellas en las que está completamente ausente, una de cada cinco. Pero deja la impresión de llevar el timón narrativo, aportando al relato un hilo conductor seguro, gracias al cual puede recorrer la vida de Antonio desde la infancia a su senectud sin hiatos o confusiones.

El arte de volar lo cuenta todo tal como lo vivió Antonio, de modo que su punto de vista rige el relato desde que lo constituyen las primeras páginas del cómic. Las excepciones son tan raras que pasan inadvertidas: en la última viñeta de la página 58, el protagonista se ha dormido y, sin que él pueda oírlo, prosigue la conversación de sus nuevos amigos anarquistas para el lector; y en un par de pasajes de la guerra y el internamiento de los desterrados, el relato versa sobre la experiencia colectiva de los republicanos, que Antonio comparte aunque no lo veamos (*El arte de volar*: 68-69 y 82-83).

La voz narrativa no sólo cuenta los hechos y establece la continuidad necesaria entre ellos, sino que explica su efecto en el ánimo de Antonio, su resonancia emocional en el desarrollo de su vida. Y, en consecuencia, sólo se ausenta del relato cuando éste se contenta con narrar una acción concreta que no precisa exégesis (así, la huida de los

partisanos, el noviazgo de Antonio y Petra, los ejercicios o el baile de los ancianos en la residencia, *El arte de volar*: 110-111. 142-3, 176-7 y 179-180) o cuando narra sueños o visiones del protagonista (*El arte de volar*: 123-4, 140-1, 163-5, 202-3).

Las secuencias oníricas —su tono más habitual es de pesadilla— introducen en la historia atisbos de la interioridad del personaje, no siempre regida por el discurso claro y racional que conforma su relato. Es por ello congruente que sean autónomas de éste y las despliegue otra modalidad narrativa, que aprovecha las virtualidades del cómic para la exposición visual de contenidos.

Un solo pasaje de la obra conjuga la irracionalidad onírica y el relato del narrador, en contrapunto: aquel en que un avión con fuselaje que es una máquina de coser aniquila a una cuadrilla de falangistas cosiéndolos al suelo (*El arte de volar*: 51). La técnica de montaje visual de realidades disjuntas que aplica en dicho pasaje —que a Kim le costó hacer suya— la venía practicando Altarriba desde veinte años atrás, en fotografías creadas en colaboración con Pilar Albajar, que, según las definió, “no son ‘vistas’ sino ‘visiones’” y cuyas referencias “no se encuentran en el exterior —la realidad en sus múltiples aspectos— sino en el interior —la mente en su manera de interpretar esa realidad” (Albajar y Altarriba, 2007: 5).

En paralelo con dicha secuencia dibujada, la voz de Antonio narrador sigue recordando, sin aludir para nada a tales imágenes, cómo se propuso cambiar de bando a la primera ocasión. El sentido del pasaje es claro, pues sucede después de que Antonio, vendedor de máquinas de coser, haya sido vapuleado por unos falangistas, sin motivo y para obligarlo a cantar el “Cara al sol”. Su venganza en sueños acompaña al recuerdo de sus planes de huida, expresando los sentimientos personales que los sustentaban. Texto e imagen corren paralelos e independientes, pero complementando sus significaciones. No es el único pasaje de la obra en que el relato dibujado y el escrito siguen lógicas momentáneamente autónomas, que agregan sentido al episodio.

Es significativo que sea la cuarta parte de la obra aquella en que más a menudo prescinde el relato de la voz narrativa. En sus páginas figura la secuencia más larga sin que el narrador intervenga, que incluye el relato del primer intento de suicidio de Antonio, su internamiento y el comienzo de sus alucinaciones, con el topo en su pecho y la animalización de los demás personajes (*El arte de volar*: 195-199). Dicha ausencia prueba que la voz narrativa tiene por función principal ordenar el relato de los recuerdos

de Antonio, de modo que en el tramo final de su vida, cuando ya escasean dichos recuerdos y lo que pesa es el presente abrumador, enmudece.

Por otra parte, la intervención asidua del narrador no impide que el relato aproveche las posibilidades del relato en imágenes, que dice o sugiere para servir al desarrollo de la historia. Ocasionalmente, los autores lo emplean para suscitar intriga. En un pasaje de la obra, Antonio debe ocultarse de los gendarmes y lo vemos levantar el faldón de la cama con idea de meterse debajo. Siguen las pesquisas de los gendarmes a lo largo de toda una página hasta que uno de ellos mira debajo de la cama, sin encontrar a nadie (*El arte de volar*: 104-105). En la viñeta que abre la página siguiente el lector comprueba que el personaje se había escondido finalmente tras la puerta. Pero la primera insinuación de cuál hubiera podido ser su escondite sirve a la tensión de la escena.

En otro episodio de la obra, tres viñetas sucesivas dicen sin decir y el lector comprende. Ángel, socio de Antonio, está gravemente enfermo y en la primera viñeta agradece a su mujer los caldos que le prepara amorosamente. En la segunda, Concha, su mujer, amante de Antonio y que ha jurado matar a su marido para librarse del maltrato, responde “De nada”. La tercera muestra la tapa del ataúd (*El arte de volar*: 162). Basta con esa sucesión de imágenes para dejar clara la causa de la muerte de Ángel.

Las viñetas traducen también a términos visuales representaciones mentales del protagonista. Sucede obviamente en sueños y fantaseos extensos, a los que volveré, pero también para ideas o percepciones fugaces de Antonio. En una se imagina un héroe proletario, de acuerdo con la iconografía de los carteles de propaganda de la época — pecho descubierto, tremolar de banderas, sol naciente al fondo —, a la que añade de su parte un muro derribado, por los de su pueblo que él odia. Expresa así su entusiasmo por haber alcanzado la mayoría de edad y logrado el permiso de conducir (*El arte de volar*: 42). Cuando en el campo de trabajo Martínez le habla de sus lecturas, Antonio se imagina la *Odisea*, el *Quijote* o *Frankenstein* a su modo: Ulises mata a un pretendiente con tricornio; el Quijote es su amigo Mariano Díaz y Sancho, él mismo en un Hispano Suiza de miniatura; el doctor Frankenstein tiene la faz del vigilante francés que los atosiga y Antonio es su criatura atormentada (*El arte de volar*: 86). Tales híbridos de literatura y vida propia del personaje los logra un uso sagaz de las posibilidades visuales del medio.

El libro acude repetidamente, en fin, a los ecos visuales entre viñetas, que repiten escenarios, encuadres o detalles de modo que unas recuerdan a otras, estableciendo enlaces o contraposiciones significativas. Ya he mencionado más arriba el eco entre la primera y la última viñeta de la obra. En la primera parte, el nogal al que se suben Antonio y su primo Basilio es un símbolo repetido de su amistad y de los sueños compartidos, y más adelante de la soledad y el dolor del protagonista cuando pierde a su amigo (*El arte de volar*: 24, 27, 34 y 36). La misma imagen de la carretera que parte de Peñafior se reitera en las dos huidas del pueblo, pero también, en sentido inverso, cuando Antonio visita Peñafior por última vez (*El arte de volar*: 24, 36, 51 y 54).

Altarriba y Kim, en suma, emplean la palabra para articular la historia, pero también exploran los recursos gráficos más convenientes para desplegar las complejidades de ésta.

Antonio y el vuelo

El arte de volar, aunque de ambición mayor que la de una biografía, está centrado en las experiencias, ilusiones y decepciones de su protagonista. A ellas alude el título del libro y los de cada una de sus partes; a ellas se atiene el relato casi sin interrupción. La voz del narrador que conduce el relato es la del protagonista y su asunto lo que él vivió, con lo que la presencia de Antonio es obligada en cada pasaje y casi en cada viñeta del libro.

La obra efectúa una proeza narrativa notable: contar una vida a lo largo de décadas mediante el relato de escenas que son singulares, pero que han de operar también como paradigma de una etapa o de un modo de vida prolongado en el tiempo. Y eso con los recursos de un medio que, al emplear la imagen, tiende a afincar el relato en el presente que muestra. La voz narrativa establece el enlace necesario entre el momento concreto y el periodo que representa, asegurando la continuidad y coherencia del relato. Para ello integra formas verbales de sentido frecuentativo junto con las que singularizan episodios concretos.

El libro cubre más de ochenta años de la vida de Antonio. En el inicio de su relato tiene ocho años y lo cierra con noventa (*El arte de volar*: 13 y 17). Aunque

comienza anotando la fecha del suicidio de Antonio, por lo general, el relato alude a periodos de tiempo más o menos vagos: estaciones, meses o días sin precisar. Rara vez incorpora una fecha precisa y cuando lo hace es porque tiene una especial significación en la memoria personal de Antonio. Así, el 17 de noviembre de 1936, día en que es movilizado, o el 7 de febrero de 1939, cuando cruza la frontera camino del exilio (*El arte de volar*: 51 y 78). Por lo demás, prescinde de tales precisiones, que amenazarían con anclar demasiado la narración a los momentos concretos. Ni la boda ni el nacimiento de su hijo tienen fecha definida, como no la tienen las demás vicisitudes personales que atraviesa.

La cronología de los hechos se deduce en todo caso de los periodos señalizados por los títulos de cada parte y de las coincidencias entre la vida del protagonista y los acontecimientos históricos de los que es testigo o partícipe. El ritmo del relato también se ajusta a la fecundidad en hechos dignos de ser narrados de cada periodo. La segunda parte de la obra abarca dieciocho años, de 1931 a 1949, que desarrolla en noventa páginas, mientras que la tercera cubre el doble, treinta y seis años de 1949 a 1985, en sólo cuarenta y una. Este ritmo desigual contribuye también a modelar la percepción lectora de la vida de Antonio. Su periodo de ilusiones y luchas está narrado con más pormenor que el de sumisión a las normas de la sociedad franquista.

Se trata, claro está, del periodo que el personaje vive en lugares más alejados de su origen y durante el que participa en sucesos más propios de una aventura. Los cuatro periodos en que se articula su historia están ligados a lugares distintos. El primero transcurre esencialmente en Peñaflores, su pueblo natal; el segundo, que va desde la proclamación de la República hasta el regreso del exilio, sucede en Zaragoza, por tierras de Aragón durante la guerra y en diversos lugares de Francia tras el destierro; el tercero lo sitúa de nuevo en Zaragoza; y el cuarto y último, en fin, en la residencia de ancianos de Lardero, en La Rioja.

En esa segunda parte, Antonio sobrevive a dos guerras, la civil española y la segunda mundial, se exilia, ha de fugarse repetidamente y esconderse, conoce el sexo feliz, trafica de estraperlo, etcétera. La acumulación de acontecimientos personales e históricos requiere un relato de acciones más pormenorizado. Pero también los discursos importan muy en particular durante esos años, pues los personajes que viven dichos acontecimientos han de explicarse y exponer creencias o críticas. Entre las

páginas más cargadas de diálogo se cuentan las de tertulia de Antonio con sus conocidos de Zaragoza, las que siguen a su ingreso en la centuria anarquista o las de la disolución de la alianza de plomo (*El arte de volar*: 44, 47, 58-61, 126-7).

Considerada en su realización gráfica, la segunda parte de *El arte de volar* es también la más variada y sin duda la que exigió un mayor trabajo de documentación. Kim hubo de dibujar ciudades concretas —Zaragoza, Burdeos, Marsella—, pisos, granjas y establos, paisajes diversos, armas de guerra, aviones, trenes y automóviles de la época, vestimentas y uniformes españoles, franceses y alemanes, carteles y señales; también tuvo ocasión de incorporar a las viñetas pastiches paródicos de estilos de dibujo definidos (el del cartelismo político de los años treinta, el de los vasos griegos); hubo de individualizar a docenas de personajes y dibujar grandes escenas de masas; tuvo, en definitiva, que representar y hacer creíble en el espacio cerrado de las viñetas un mundo agitado, de conflictos, desplazamientos y aventuras.

La segunda parte de la obra acumula en sus páginas, así pues, buena parte de los sucesos narrados en ella. En ese periodo, entre los veinte y los cuarenta años del protagonista, éste participa en las luchas de su tiempo, comparte ideales y derrotas. Lo que precede es apenas el descontento juvenil que lo lleva a huir de su pueblo, de un padre brutal y de los muros que crecen allá despiezando el campo; lo que sigue, con el regreso a España, el matrimonio infeliz y el negocio fracasado, conduce en rápida cuesta abajo, a través de la resignación, al asilo de ancianos donde acaba todo.

Definen el sentido de la experiencia del personaje sus reacciones al comienzo de cada una de las cuatro partes, que comienzan sistemáticamente enfrentándolo con un poder o una autoridad. En la primera y la segunda parte, Antonio se rebela o afronta el reto: muestra desacuerdo con las imposiciones de su padre o prueba su pericia al volante ante el responsable de los permisos de conducir. En este último caso, además, su triunfo coincide con la proclamación de la República, de modo que sus vivas de entusiasmo particular se funden con los de la celebración popular. En las partes tercera y cuarta, la reacción del protagonista es la opuesta: se resigna a obedecer las indicaciones de Doroteo, el marido de su prima, que le va a dar ocupación en su regreso a España, y las de la directora de la residencia de ancianos. Ya no son tiempos de rebeldía, sino de aceptación sumisa. Por eso mismo, la decisión final de Antonio, contra todo lo que lo

sujeta a las normas del asilo y lo ata a una vida que no desea, resuena como un grito de libertad.

El tenor de los episodios que protagoniza Antonio en cada parte se corresponde con lo sugerido por tales inicios. La contraposición entre las partes segunda y tercera es en este sentido notoria: en aquella abundan la incertidumbre y el peligro, pero el rebelde e idealista que es Antonio es capaz de afrontarlos, de correr el riesgo, mientras que su regreso a España lo enreda en una maraña de resignaciones y renunciaciones.

El relato de las experiencias sexuales de Antonio evidencia también el cambio de tono. Altarriba, autor de relatos eróticos en literatura y en cómic (Altarriba, 1996 y 2010b; Laura y Altarriba, 2005 y 2008), presta atención sostenida a la sexualidad de su personaje, espejo de sus estados anímicos en cada momento. En el exilio, y pese a las penurias, la relación con Madeleine es signo de plenitud, pues es libre — tiene lugar a cielo abierto, en el campo— y gozosa, y permite a Antonio afirmar que allá “conocí la felicidad” y “alcancé el cielo” (*El arte de volar*: 98). El sexo al regreso en España, en cambio, es el de las putas, “triste y (...) culpable”, o el de un matrimonio que sólo le ofrece un “placer huidizo” (*El arte de volar*: 140 y 146). La aventura con Concha, que de inicio parece una liberación, está motivada por el odio de ella a su marido y acaba siendo un “lastre” del que Antonio debe librarse (*El arte de volar*: 155-7 y 161). En ese tiempo, la falsedad lo enturbia todo, hasta lo más íntimo. Dichas experiencias traducen el sentido general de dos periodos contrapuestos de la vida de Antonio.

Pero la obra añade al relato de experiencias concretas otros materiales narrativos, que adensan y dotan de hondura a peripecias felices y adversidades. Tienen un papel llamativo los sueños y visiones del protagonista, en los que se expresa y adquiere forma su mundo interior. Y, sobre todo, un espeso tejido de metáforas visuales y verbales añade al relato resonancias simbólicas esenciales. Como escribió Altarriba, “completan la trama o, mejor, se superponen a ella para insertarla en la dimensión, difusa pero rica en significados, del símbolo” (Altarriba, 2010a: 215).

El arte de volar acude reiteradamente a fantaseos, sueños y visiones como instrumento de caracterización. Lo hace desde la primera juventud de Antonio, cuando se imagina volando en el coche de madera de Basilio (*El arte de volar*: 29), y hasta su última senectud, en una larga secuencia alucinatoria que prepara el desenlace, en la que un topo le come las entrañas y percibe a todos los demás como animales, hasta que mata

a dentelladas al bicho y, con el permiso de sus muertos queridos reunidos en tribunal, toma de nuevo las riendas de su vida y de su muerte (*El arte de volar*: 192-3, 198-9 y 201-3).

Entre ambos momentos extremos, otras visiones de extensión notable intervienen en la obra para representar los estados de ánimo de Antonio. La primera está formalizada como una pesadilla, que sigue a la noticia de que su madre ha muerto, y representa la despedida de ésta, pero también de la vida de estraperlista y del exilio (*El arte de volar*: 123-4). En la segunda, que el relato justifica por la fiebre, un águila imperial le arranca los ojos en un paisaje irreal de cruces, yugos y fechas (*El arte de volar*: 140-1). La tercera, calificada justificadamente luego de pesadilla, es un largo desvarío acerca del negocio de las galletas, que comienza como una fantasía de poder que se desbarata finalmente, como condenada al fracaso (*El arte de volar*: 163-5). Una escena alucinada, en fin, transforma a Antonio y su mujer en formas vagamente arbóreas que se agreden mutuamente con hachas, hasta que el protagonista decide romper el matrimonio y renunciar al sueño feliz de la noria con que lo inició (*El arte de volar*: 169-171).

Cada uno de estos pasajes oníricos está marcado por indicios diferenciadores en el modo del relato, pues generalmente la voz narrativa enmudece en ellos, y en el dibujo, que los delimita como cambios de consciencia con viñetas negras, prescinde de los detalles realistas, ocasionalmente también de las aguadas grises, o que traslada la escena a paisajes de fantasía, que se prolongan hasta el infinito, o a escenarios que flotan en un vacío irreal. Y cada uno señala el final de una ilusión o un ideal y expresa la tristeza que se va imponiendo a Antonio. El relato ingresa por un momento en la mente del personaje y despliega sus frustraciones, miedos y desolaciones, por lo general sin la mediación ordenadora del recuerdo narrado. Resulta significativo a este respecto que dichos pasajes se acumulen en la tercera parte, de cuyo contenido narrativo constituyen una parte fundamental, y en la cuarta, donde conducen directamente a la decisión final de Antonio.

Los pasajes oníricos operan además en *El arte de volar* como un poderoso factor de identificación emocional con el personaje protagonista, pues desnudan sin explicaciones las pesadillas que lo habitan. Muestran, en suma, que las derrotas que padece son mucho más que simples decepciones, fracasos íntimos que lo mutilan, que lo aniquilan.

El tejido simbólico de la obra entrelaza bastantes más elementos significativos que los empleados para describir el mundo interior de Antonio. Desde su título mismo, *El arte de volar* articula una sistemática simbolización de lo vivido por su protagonista, que lo eleva a imagen de sentido que excede lo individual.

El vuelo es el símbolo central de la obra, en torno al que se articulan buen número de alusiones y ecos. Desde que, en los primeros globos de pensamiento de la introducción, Antonio identifica su salto suicida con un vuelo, abundan las alusiones mediante la palabra y el dibujo a este como experiencia soñada o anhelada del protagonista. En realidad, el vuelo se convierte en la obra en símbolo de los deseos de superación y de libertad de Antonio, que derivan en sus rebeldías y sus búsquedas; que nutren, en suma, sus ganas de vivir y de morir. Por lo mismo, congrega tan numerosas referencias concretas.

La ilustración de portada propone claramente la primera. Aunque los borradores de Kim muestran que consideró diversas opciones para dicha ilustración (Altarriba, 2010a: 212 y 214), todos ellos coinciden en dos elementos esenciales: presentan al protagonista en el camino —a veces en plano americano, a veces en primer plano— y siempre mirando el paso de una bandada de pájaros a lo lejos. La ilustración definitiva, que tiene su eco en las viñetas que representan el camino a Peñaflores, presenta a Antonio de espaldas y con una maleta en la mano, de manera que su mirada alzada hacia los pájaros parece sugerir la motivación del viaje que a todas luces se dispone a emprender.

Las primeras referencias al vuelo en la obra se asocian con la pasión de Antonio y de su primo Basilio por los automóviles. Viendo el Hispano Suiza del señorito, ambos suponen que debe de volar, y volando se imaginan en su coche de madera, que es el símbolo de libertad en esa primera parte (*El arte de volar*: 27 y 29). A la postre, Basilio logra volar brevemente tras robar el coche, pero, tal como ha mostrado la introducción a la historia, volar tiene como precio la muerte (*El arte de volar*: 34-5). No obstante, en la segunda parte, Antonio retoma esa ilusión y añade unas alas de adorno al Hispano Suiza con que reparte el correo en el frente, con el que hasta sueña volar (*El arte de volar*: 65-66). Y aun en la ancianidad retoma aquella ilusión en los juegos compartidos con Hipólito y su silla de ruedas, que le permiten disfrutar de la

velocidad y de la ya olvidada capacidad de volar, es decir, de acometer locuras (*El arte de volar*: 189).

El sexo y el amor proporcionan a Antonio otra metáfora del vuelo. Tanto su apasionada relación con Madeleine como su enamoramiento de Petra lo exaltan en imágenes de elevación (*El arte de volar*: 98 y 144), que se demuestran pronto fugaces. Pero el vuelo sigue representando para él un ideal de vida, el que comparte con sus amigos anarquistas, del que se despide simbólicamente cuando decide volver a España y “olvidar que, llevado por el ideal, hubo un tiempo en el que volé” (*El arte de volar*: 128). También es la actitud vital que querría inculcar a su hijo: “Quiero que aprenda a volar desde niño”, dice. Pero la oposición de su mujer y un modo de vida atado a obligaciones laborales y constricciones sociales se lo vedan (*El arte de volar*: 148 y 159).

El final de la obra, que se anuda con su inicio, retoma la imagen inicial del vuelo como sensación de libertad contra todas las limitaciones, las impuestas por los hombres en torno (los muros que levantan los labriegos e impiden recorrer el campo) y hasta las derivadas de los límites físicos. Cuando la vida ya no vale sino lo que vale la muerte, Antonio recupera su rebeldía de joven y decide echarse a volar.

Los símbolos que dan título a las cuatro partes del libro son subsidiarios con respecto a ese símbolo central del vuelo. El coche de madera del título de la primera parte representa, como ya se ha dicho, las ilusiones de los dos muchachos de Peñaflores. Relaciona las “Galletas amargas” de la tercera parte con el vuelo un sueño que pronto se torna pesadilla, en el que la ilusión de surfear por los aires sobre una galleta concluye con el protagonista aplastado bajo una moneda gigantesca, aniquilado por el dinero (*El arte de volar*: 163-5). En cuanto a “La madriguera del topo”, título de la cuarta y última parte, el propio Antonio desentraña su sentido en la obra: “Se alimenta de mí y de la pena por lo que no pude ser... No alcancé el sol ni tan siquiera logré mantener el vuelo... Por eso se me come un animal ciego y subterráneo” (*El arte de volar*: 194).

“Las alpargatas de Durruti”, que dan título a la segunda parte, son el símbolo secundario de más amplio alcance, quizá porque dicho capítulo es el más extenso de la obra y el vuelo soñado en él, el de más amplio alcance, el de los ideales anarquistas. Por eso Antonio decide quemarlas cuando se resuelve a olvidar que un día voló “llevado por el ideal” (*El arte de volar*: 128).

El mito de las alpargatas del anarquista ejemplar encaja con un gesto repetido del protagonista, que también alcanza sentido simbólico. Cada vez que Antonio huye de una constricción y lucha de ese modo por su libertad, se descalza: sucede cuando se fuga de Peñaflor, cuando se pasa al lado republicano en el frente, cuando se fuga de la compañía de trabajo y, claro está, cuando decide emprender el vuelo definitivo (*El arte de volar*: 24, 36, 56, 87). El rebelde descalzo acepta como propio el modesto calzado con que según el mito murió Buenaventura Durruti, símbolo de su compromiso definitivo e incorruptible con los valores de la solidaridad entre menesterosos.

Las alpargatas aparecen en el relato en manos de Vicente, que las presenta como “fetiche” que simboliza la fraternidad de los amigos anarquistas entre quienes Antonio ha encontrado su lugar (*El arte de volar*: 61). El personaje asegura que le proporcionan suerte en el combate, hasta que muere y se las lega a Antonio (*El arte de volar*: 70, 74-5), quien también las calzará en lo sucesivo como amuleto frente a las dificultades o prenda de buena suerte. Pero las conserva sobre todo por su cualidad simbólica. Contra quienes le dicen que ese calzado no sirve, Antonio replica que sí, porque “son las alpargatas del mejor y más generoso luchador antifascista” (*El arte de volar*: 99); porque representan para él su ideal en la lucha.

Durante las andanzas de Antonio en el exilio, es recurrente el primer plano de las alpargatas, en particular cuando las calza con nieve, representando el empeño tenaz del personaje (*El arte de volar*: 102, 103, 106, 111). Reaparecen al fin con su pleno valor de símbolo cuando el protagonista decide “aceptar la derrota” y olvidar el tiempo en que voló, y las quema (*El arte de volar*: 127-8). En esa escena final de la segunda parte, el humo de las alpargatas que arden en la fregadera se pierde en las alturas, entre las aves que sobrevuelan el puerto de Marsella. Con la destrucción del símbolo, concluye la aventura anarquista de Antonio y comienza la época de sumisión. “Yo solo quiero trabajar y vivir en paz” dice el protagonista al comienzo de la tercera parte (*El arte de volar*: 131).

Las alpargatas de Durruti sirven, así pues, para arraigar las rebeldías y ansias de libertad de Antonio en las del anarquismo español, integrando las experiencias personales del protagonista en los hechos y los mitos de la historia española del periodo, y para ofrecer una representación simbólica de todo un periodo de su existencia, en el que calzar lo mismo que los más pobres equivale a volar.

Alianzas y soledades

El claro protagonismo de Antonio, que ocupa el núcleo significativo de la obra y se expresa en su presencia permanente en el primer plano de la historia, se articula sin embargo mediante su relación con un universo humano complejo, de docenas de personajes. Éstos definen ámbitos, modos de vida y etapas en la existencia del protagonista. Antonio convive con ellos y se nos muestra en contextos diversos que contribuyen a definirlo, al tiempo que sirven al desarrollo de su historia.

El arte de volar comienza cuando es un niño de ocho años y lo presenta, lógicamente, en el seno de su familia, campesinos del pueblo zaragozano de Peñaflo. Pero el papel de su familia es muy reducido en la obra. Ésta apenas ofrece un atisbo de la vida doméstica y se centra en las labores del campo. La convivencia familiar se reduce a las brutalidades constantes de un padre violento y de unos hermanos que no son menos, campesinos de ánimo depredador, frente a los que se define el ansia de escapar de Peñaflo de Antonio. Por contraste, la granja de los Boyer en la que trabajará durante su exilio le parecerá, pese a la dureza de la labor, un verdadero hogar (*El arte de volar*: 93).

En la casa de Peñaflo, su madre es una figura sólo entrevista, que aparece al fondo de un par de viñetas, callada y de espaldas, dedicada a sus labores domésticas (*El arte de volar*: 24 y 26). Más adelante, interviene en el relato para, con la noticia de su muerte y protagonizando los reproches de una pesadilla de Antonio, inducir al protagonista a renunciar a todo y poner término al exilio.

Junto a esos seres cerriles que son los varones de la familia, a los que sólo importa arañar porciones de tierra a las lindes, amigos y mozas del pueblo determinan las primeras experiencias de Antonio en Peñaflo. Es claro, así, que Casilda cumple la función de mostrar el despertar sexual del protagonista y también su falta de horizontes, en tanto que “muerto de hambre” (*El arte de volar*: 32). Pero es sin duda la amistad con Basilio la que determina su evolución, porque ambos comparten sueños y se afanan por hacerlos realidad construyendo el coche de madera. Con Basilio comparte Antonio las ramas del nogal, desde las que busca nuevos horizontes. La muerte de Basilio al

estrellar el Hispano Suiza del señorito es el último motivo que el joven Antonio necesita para abandonar Peñaflores para siempre. Significativamente, se lleva la bici de su amigo y los ahorros conjuntos, como si se llevara los proyectos no realizados y las ilusiones compartidas.

La amistad con Basilio tiene su correlato en la cuarta parte del libro en la que une a Antonio con Hipólito, quien, pese a estar amputado de ambas piernas y condenado a la silla de ruedas, comparte sus penas de anciano y sus últimas alegrías. En esta última sección del libro, las cualidades de Basilio están repartidas entre dos personajes: Restituto es el manitas, capaz como él de fabricar con restos y desperdicios cualquier cachivache loco; e Hipólito conserva el arrojo y las ganas de vivir necesarias para echarse a rodar cuesta abajo con Antonio en la silla de ruedas tuneada por aquél, en la pequeña aventura que aporta a Antonio sus “últimos días de felicidad” (*El arte de volar*: 189). Ambos destacan en una galería amplia de personajes que, en ese tramo final de la historia, encarnan sucesivamente la fugacidad de los contactos humanos del protagonista anciano, su soledad última.

Pues las amistades son acaso el motor fundamental en la vida de Antonio, que comparte experiencias o aspira a otras distintas en razón de lo vivido con los amigos. La cuadrilla de Peñaflores es el primer grupo de amigos en la obra. Con ellos, Antonio ronda a las chavalas del pueblo, juega sobre los muros, se inventa una escuela para tener mejores perspectivas de futuro. La guerra civil se la lleva por delante: en su última y fugaz visita a Peñaflores, Antonio se entera de que Damián se ha hecho guardia civil y que ha asesinado a bastante gente en el pueblo, entre otros al amigo José, “porque sabía más que él” (*El arte de volar*: 53). No será el único grupo de amigos arrastrado por los torrentes de la historia.

Lo sigue el círculo de huéspedes de la pensión en Zaragoza, con quienes Antonio aprende sus primeras nociones de anarquismo (*El arte de volar*: 44 y 46). Lo sigue, sobre todo, la hermandad anarquista en que ingresa cuando se pasa al lado republicano en el frente. Esa amistad es la que se prolonga más en el tiempo y sirve de paradigma y de contraste para las demás.

También en el ámbito de las relaciones humanas *El arte de volar* contrapone la segunda y la tercera parte, esto es, el periodo de la guerra civil y el exilio y el del regreso a la España de la dictadura: en el primero Antonio comparte amistad e ideales,

mientras que en el segundo apenas comparte algo más que intereses. Así, la fraternidad anarquista contrasta muy notoriamente con el grupo de socios de la fábrica de galletas, constituido para el engaño a Doroteo urdido por su mujer, por interés, y destruido por otras traiciones, la de Concha a su marido Ángel, al que acaba por asesinar, y la de Fernando al estafar a los demás.

La amistad que une a Antonio con otros tres anarquistas —Mariano, Vicente y Pablo— es la más prolongada en el tiempo narrado y la que proporciona más argumentos para la historia, gracias a las personalidades y biografías bien definidas de los amigos. Los cuatro son “renacidos”, porque estuvieron a punto de morir en el pasado, lo que motiva en parte la simpatía compartida y los anima de un fuerte deseo de vivir intensamente. Forman la “alianza de plomo”, porque Vicente, herrero, forja con el de unas balas sendos anillos para los cuatro, que representan la amistad que los une (*El arte de volar*: 61).

Es precisamente Vicente, el idealista que cree en el mito de las alpargatas de Durruti, quien primero fallece, en una acción de guerra. Lega las alpargatas a Antonio y Mariano se queda con su alianza de plomo e indica a los otros dos amigos que deberán hacerle llegar las suyas si mueren o deciden “dimitir de la fraternidad” (*El arte de volar*: 75).

A Pablo le quita la suya Antonio en el exilio, después de que se haya convertido en un estraperlista, que soborna a los poderosos y roba a los pobres. Cuando le regala una peluquería a su amante, Antonio lo expulsa de la fraternidad ácrata, en uno de los pasajes de la obra en que Altarriba y Kim juegan al contraste entre el discurso del personaje, que reprocha a Pablo sus malandanzas, y las imágenes publicitarias a las que acompaña (*El arte de volar*: 125-6).

Mariano Díaz es en muchos sentidos un modelo para Antonio. Comisario de la centuria anarquista, luchador en todos los frentes, también sabe convertir las desdichas en motivo de risa, como cuando ejerce de peluquero en el campo de internamiento de los exiliados (*El arte de volar*: 82), y, como padre de familia, se ocupa de los suyos en toda circunstancia. Antonio lo identifica con el Quijote cuando le cuentan de qué trata esa obra, mientras que a sí mismo se imagina en el papel de Sancho (*El arte de volar*: 86). Quizá por eso lo toma como referente, al que acude para contarle en qué se ha

convertido Pablo, o para que su hijo pase temporadas en Francia, lejos del clima cerril de la España en que crece (*El arte de volar*: 126, 159).

Antonio le devuelve su alianza de plomo cuando decide casarse. Hacerlo en la iglesia y en la España de la dictadura equivale para él a “enterrar la dignidad y los ideales” que ambos compartieron. Ha de aprender “a vivir sobre su propio cadáver” y ya no se siente digno de ponerse la alianza que simbolizó sus luchas pretéritas (*El arte de volar*: 145).

En el tramo final de la obra, Mariano le proporciona un modelo también para morir. Una carta de su hijo Dante le cuenta a Antonio que hizo fundir los anillos para fabricar la bala con que se quitó la vida (*El arte de volar*: 187). En el último sueño del protagonista, que lo enfrenta al tribunal de sus muertos, Mariano apostilla la resolución que concede a Antonio permiso para morir de acuerdo con sus convicciones y su ejemplo: “Yo diría más... debes morirte cuanto antes” (*El arte de volar*: 203). Con ello señala de nuevo el camino de la dignidad al protagonista.

Los amigos anarquistas, con sus personalidades y sus destinos particulares, con sus idealismos y sus bajezas, acompañan a Antonio en las luchas —mientras duran— y en las primeras decepciones. Pablo y Mariano representan los extremos a los que pudo conducirle su peripecia, la vida del hampón sin ideales o la del exiliado irreductible siempre. Las derrotas de Antonio son las suyas, pero la presencia en su vida de los otros conjurados de la alianza de plomo pesa notablemente en su modo de elegir las o de vencerlas al fin. Y, en última instancia, como afirma al encontrar de nuevo a Mariano y su familia en la desbandada hacia el exilio, “las penalidades se soportan mejor en buena compañía” (*El arte de volar*: 78).

Así como a la fraternidad de los renacidos ácratas le sucede la triste sociedad de los conchabados para hacerse con la fábrica de galletas, en la economía simbólica de la obra la alianza de plomo es sustituida por la alianza de sangre que Antonio establece con su hijo (*El arte de volar*: 147). La reafirma el gesto de entrelazar sus dedos, que reiteran en la obra como signo de complicidad y amor a pesar de las circunstancias, en particular, a pesar del fracaso del matrimonio (*El arte de volar*: 159, 160, 200). El anillo de boda es signo de la rendición de Antonio a su sociedad, que lo conduce al fracaso de su último sueño de amor familiar (*El arte de volar*: 171), pero queda esa alianza de sangre con su hijo, como último resto de aquella ilusión. A ella se refiere la

introducción del cómic: es lo que permite la identificación de Altarriba con su padre en función de la que se articula el relato.

Además de esas relaciones centrales, que en buena medida definen la continuidad del relato, otras muchas cumplen funciones narrativas más limitadas, dando lugar a episodios concretos, sobre todo en las dos partes centrales del libro, y confrontan al protagonista con valores contrapuestos. El tío Segundo, que acoge a Antonio en su primera fuga a Zaragoza, da en partícipe involuntario de la barbarie falangista en la ciudad (*El arte de volar*: 50). Ramón, responsable del correo en el frente, personifica luego la renuncia a todo ideal trabajando en la alcantarilla (*El arte de volar*: 65 y 139). Martínez, periodista y compañero de fuga en el exilio, articula una rotunda diatriba contra los intelectuales y sus privilegios, que, por correr independiente de la acción, parece un mensaje de particular interés de los autores (*El arte de volar*: 89-90). El abuelo Justinien Boyer muestra la simple bondad y la sabiduría natural, maltratadas por la historia, que le indujo a permanecer mudo y que lo aterra (*El arte de volar*: 94-5 y 105). Madeleine personifica el sexo feliz en libertad (*El arte de volar*: 97-98, 113). Doroteo es la faz de la corrupción (*El arte de volar*: 132, 134-5) y su mujer Elvira, el poder aniquilador de los celos (*El arte de volar*: 149-151). Concha, amante de Antonio y asesina de su marido, muestra la fuerza del rencor y sus límites (*El arte de volar*: 157, 162).

Tal galería humana, que en la cuarta parte de la obra se va haciendo cada vez más fugaz, compone en definitiva un coro para las andanzas del protagonista. Antonio vive con ellos en un mundo que va demoliendo ansias e ilusiones, hasta que no le queda sino la última decisión. Que para poder tomarla se vea convocado ante el tribunal de quienes vivieron su vida con él (*El arte de volar*: 202-3) confirma el papel esencial de dichos seres en la existencia del protagonista, que sólo significa por su mediación. Pero confirma también que esos personajes ya sólo viven en él, en tanto que aspectos o momentos de su experiencia. Son en él porque contribuyen a conformarlo al participar en su historia.

El vuelo del arte

El arte de volar narra una peripecia individual mediante episodios en los que seres concretos, con sus pequeñeces y sus grandezas, dibujan algo más que su trayecto de individuos: el mapa de las tensiones sociales de unas décadas que definieron la España del siglo XX. La obra no disimula esos ecos, pero los encarna en existencias concretas, en gestos y emociones que hablan el lenguaje de su tiempo. Y articula expectativas, ilusiones y emociones mediante metáforas y símbolos que agrandan su significación.

Por otro lado, el hecho de que dicha peripecia individual encadene las derrotas, los fracasos, contribuye sin duda al efecto de la obra en los lectores. Antonio vive intensamente la sensación de haber errado demasiado a menudo. “Yo me arrepiento de todo”, dice (*El arte de volar*: 187). Y sus remordimientos y pesares aproximan su experiencia a la de muchos.

Preguntado por las razones del éxito del cómic, Altarriba se lo explica con estas palabras:

Creo que, más allá de las peripecias de mi padre y de las circunstancias en que se desarrollaron, el libro cuenta la historia de una confrontación muy humana, la lucha entre el ideal y la realidad, entre los sueños y la resistencia del mundo a que se cumplan. Mi padre pasa la vida intentando volar en alas de la ilusión política, afectiva, económica, pero no lo consigue. Y eso es un conflicto, casi con seguridad un fracaso, que las nuevas generaciones viven hoy de manera muy intensa. (Costoya, 2011: 24)

La definición del personaje desde esos parámetros está en cierto modo explícita en la obra. En la residencia de ancianos, Antonio lee libros por primera vez en su historia. Y lo que lee es Kafka (*El arte de volar*: 185-6, 191). Es lo que leía Martínez mucho tiempo atrás, cuando Antonio lo defendió del guarda en la compañía de trabajo de los refugiados. Entonces le explicó la obra y el autor:

- Es la historia de un hombre que un día amaneció convertido en un insecto...
- Joder, como nosotros...
- Es un autor que pocos conocen. También escribió la historia de un procesado que no sabe de qué le acusan... Y la de un conde que vive en un castillo protegido por unas leyes absurdas que sin embargo todos obedecen...
- Joder, como nosotros... (*El arte de volar*: 85-86)

La referencia es clara e intencionada. Antonio vive algo parecido a los absurdos kafkianos, en un universo implacable que convierte todo lo que toca en desdicha sin salida; y es consciente de ello. Que en los últimos días que vive su mirada animalice a quienes le rodean, como a menudo los relatos a modo de fábula del escritor de Praga, parece consecuencia lógica de todo lo que antecede. Son, por tanto, sus hechuras de ser condenado al fracaso lo que suscita la identificación o la compasión de los lectores.

En otro lugar, el guionista ha resumido el efecto de su personaje en quienes leen la obra:

Porque, tras año y medio de seguimiento del libro, tras muchas conversaciones con sus lectores, he comprobado el tipo de sentimientos que su figura suscita. Hay simpatía en el sentido etimológico del término, acompañar en el sufrimiento. Y también cariño. No resulta ejemplar ni heroico —nunca lo habría querido— sino, más bien, entrañable. (Altarriba, 2011: 91)

A diferencia de tantas fantasías imaginadas para enaltecer a héroes más grandes que los seres humanos y lejos también de la fría concisión de una crónica, *El arte de volar*, como otras obras de creación logradas, ha demostrado su capacidad para producir al lector la impresión de asistir a una experiencia humana hondamente verdadera y de conmoverlo por ella. Altarriba la escribió porque necesitaba atribuir sentido al suicidio de su padre; Kim la dibujó porque la historia le interesó y le planteó un reto inesperado. Ambos conjuntamente dieron forma y vida a un relato que reconoce la dignidad y la libertad de quien parecía despojado de todo por una época áspera y cruel.

Convertido por el esfuerzo transfigurador de Altarriba y Kim en un ser de ficción, Antonio Altarriba Lope vive de nuevo bajo la apariencia de Antonio, sobre el papel impreso. Y cabe imaginar, como hace su hijo, que “en la imaginaria dimensión en la que habita su balance existencial ya no es tan desolador” (Altarriba, 2011: 92).

Bibliografía

- Albajar, Pilar y Altarriba, Antonio (2007). *El elefante rubio. Fotografías de 1988 a 2006*. Barcelona: Ayuntamiento de Vitoria-Gazteiz, Ayuntamiento de Zaragoza y Artual S. L. Ediciones.
- Aldarondo, Ricardo (2010). “No nos dejan gestionar nuestra propia muerte”. *El Diario Vasco*. San Sebastián. 10 de diciembre de 2010: 50.
- Altarriba, Antonio (1996). *Cuerpos entretreídos*. Barcelona: Tusquets.
- Altarriba, Antonio (2010a). “Para iniciar el despegue”. En Antonio Altarriba y Kim. *El arte de volar*. Edición especial del Premio Nacional de Cómic. Alicante: Edicions de Ponent: 207-219.
- Altarriba, Antonio (2010b). *Maravilla en el país de las Alicia*s. Barcelona: Tusquets.
- Altarriba, Antonio (2011). “Donde mueren los elefantes”. *Piedra de rayo* 37. Logroño. Abril de 2011: 90-92.
- Altarriba, Antonio y Kim (2009). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- Altarriba, Antonio y Kim (2011a). *L'art de voler*. París: Denoël Graphic.
- Altarriba, Antonio y Kim (2011b). *Uçma Sanati*. Estambul: Versus.
- Arjona, Daniel (2010). “Antonio Altarriba: ‘Un comiquero es más voraz que un zombie’”. *El Cultural*, suplemento cultural de *El Mundo*. Madrid. 7 de mayo de 2010: 58.
- Bechdel, Alison (2008). *Fun home*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Cano Gaviria, Ricardo (1972). *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.
- Costoya, Juanma (2011). “‘Vivimos en tiempos de autocensura’. El arte de volar. Antonio Altarriba”. *Zazpika* 623. Suplemento cultural de *Gara*. Pamplona. 2 de enero de 2011: 22-27.
- Crash Cómic 03 (2004). *Los hijos de Pulgarcito. De Bruguera a la historieta de humor actual: conexiones*. Bilbao: Astiberri.
- De la Fuente Soler, Manuel (2011). “La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico”. *Signa* 20. Madrid: UNED: 259-276.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2006). *30 x 30. Dimensiones de nuestra historieta / Gure komikiaren tamaina (1976-2006)*. San Sebastián: Atiza / Michelena Artes Gráficas.

- García, Fernando Ariel (2011). “Las grandes entrevistas de Sonaste Maneco: Antonio Altarriba”. [Http://labitacorademaneco.blogspot.com](http://labitacorademaneco.blogspot.com). 3 de marzo de 2011: 1-18.
- Guiral, Antoni (2012). *El arte de volar. Instrucciones de uso*. Alicante: Edicions de Ponent. (Documento en pdf).
- Hernández Cava, Felipe (2010). “El arte de volar”. *El Cultural*, suplemento cultural de *El Mundo*. Madrid. 11 de septiembre de 2010: 20.
- Lançon, Philippe (2011). “Requiem pour un enfant du peuple espagnol”. *Libération*. Paris. 19 de mayo de 2011. Sección *Livres*: vi-vii.
- Laura y Altarriba, Antonio (2005). *Amores locos*. Alicante: Edicions de Ponent.
- Laura y Altarriba, Antonio (2008). *El brillo del gato negro*. Alicante: Edicions de Ponent.
- Linthout, Willy (2009). *Los años del elefante*. Rasquera: Ponent Mon.
- Mangana, David (2010). “Altarriba y Kim logran el Premio Nacional de Cómic por ‘El arte de volar’”. *Diario de Noticias de Álava*. Vitoria. 17 de noviembre de 2010: 60-61.
- Martín, Antonio (2009). “Prólogo”. En Antonio Altarriba y Kim. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent: [5-10].
- Peeters, Benoît (1998). *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*. Bruselas: Casterman.
- Picault, Aude (2009). *Papá*. Madrid: Sinsentido.
- Rey, David (2012). “L’art de voler, ou la question de l’image dans la représentation de la guerre d’Espagne en littérature”. *Initiales* 26. París. Enero de 2012: 30.
- Spiegelman, Art (2001). *Maus*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Usieto, Ana (2010). “‘El arte de volar’ salió de una actitud desesperada, pensé que acabaría en un cajón”. *Heraldo de Aragón*. Zaragoza. 17 de noviembre de 2010: 43.