

Resistencias y contradicciones del derrotado en la novela gráfica

El arte de volar de Antonio Altarriba y Kim

Resistances and Contradictions of the Defeated in the Graphic Novel

El arte de volar by Antonio Altarriba and Kim

MALEN BIEDMA AMADO

Universidad de Buenos Aires

Licenciada en Letras, adscrita a la Cátedra de Literatura Española III de la UBA entre junio de 2021 y junio de 2023, investigadora asesora en el proyecto de investigación UBACyT («Utopía y contracultura: disidencia y Estado en la literatura española de la Edad de Plata y de la Transición») desde octubre de 2023 hasta la actualidad. El presente artículo fue presentado como ponencia en 2022. Otro artículo, «Procesos testimoniales y memoriales: contradicciones y reconstrucciones del testigo en la novela gráfica *Los surcos del azar* de Paco Roca», se encuentra publicado en el vol. 13, n.º 22 de la revista Recial del CIFYH de la UNC.

Fecha de recepción: 9 de enero de 2024

Fecha de aceptación definitiva: 30 de abril de 2025

DOI: 10.37536/cuco.2025.24.2416

Resumen

En la novela gráfica *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim, se narra la vida y el testimonio *post mortem* de su protagonista. El cómic reconstruye de forma evocativa las vivencias y la caída de Antonio Altarriba padre: luchó en el bando republicano durante la guerra civil española, tuvo que exiliarse a Francia luego de la derrota y regresar tras unos años a la España franquista. En nuestro trabajo intentaremos relativizar dicha caída y observar la constitución paradójica del derrotado.

También examinaremos la dimensión colectiva de los sucesos vividos por el protagonista, ya que estos son comunes a todos aquellos vencidos de la guerra, los exiliados y los que debieron silenciarse durante el franquismo. En este sentido, estudiaremos la «memoria subterránea» expresada en la historieta y los motivos por los cuales no solo el contexto dio lugar a obras que restituyen la memoria histórica de estos hechos, sino también por qué este medio artístico fue uno de los más elegidos para retratar este tipo de historias. Con este propósito, ahondaremos en sus particularidades y en la cercanía de la obra trabajada con la corriente del *cómic underground*.

Palabras clave: Antonio Altarriba, cómic underground, guerra civil española, memoria colectiva subterránea, vencidos.

Abstract

The graphic novel *El arte de volar* (2009) by Antonio Altarriba and Kim narrates the life and post-mortem testimony of its protagonist. The comic vividly reconstructs the life experiences and downfall of Antonio Altarriba senior: he fought on the Republican side during the Spanish Civil War, had to go into exile to France after the republicans' defeat and return to Franco's Spain a few years later. This article will try to relativise this fall and observe the paradoxical constitution of the defeated.

It will also examine the collective dimension of the events experienced by the protagonist, as similar narratives are common among those who were defeated in a war, in this case, the exiles and those who had to be silenced during the Franco regime. In this sense, we will study the “underground memory” expressed in the comic strips and how revising the background allows these works to restore the historical memory of these events, while showing why this artistic medium was the preferred one to portray this type of stories. To this end, we will delve into its peculiarities and the proximity of the work with the current of “underground comix”.

Keywords: Antonio Altarriba, Spanish Civil War, underground collective memory, underground comix, defeated.

Cita bibliográfica

BIEDMA AMADO, Malen. «Resistencias y contradicciones del derrotado en la novela gráfica *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 24 (2025), pp. 108-128.

Introducción

La novela gráfica *El arte de volar* publicada en 2009, escrita por Antonio Altarriba e ilustrada por Kim, conforma un díptico con *El ala rota*, cuya publicación fue posterior (2016). Ambas obras recuperan las vidas del padre y de la madre del escritor respectivamente, quienes, de distintas formas, vivieron la guerra civil española y la posterior dictadura. En el caso del padre, luchó en el bando republicano, tuvo que exiliarse y luego retornar como derrotado a España; mientras, la madre trabajó para el capitán Juan Bautista Sánchez González quien, a favor de la monarquía, conspiró contra Franco en los años posteriores a la instauración del régimen. Las dos historietas retoman el olvido y el silencio tanto de quienes pelearon por la República como de las mujeres que fueron invisibilizadas por no ser parte activa de la guerra. Nuestro trabajo se enfocará en el primer cómic, ya que es de nuestro interés abordar particularmente la representación de los vencidos de la guerra y su restitución en la memoria colectiva. En este sentido, *El arte de volar* es la primera obra de Altarriba en recuperar esta clase de hechos, aunque no ha sido la primera ni la única historieta en hacerlo. Efectivamente, la novela gráfica *Un largo silencio* (1997) de Miguel Gallardo no solo es considerada la primera en narrar este tipo de eventos olvidados y acallados, sino que también lo hace en clave autobiográfica. De igual manera que en *El arte de volar*, aquí el hijo/autor le presta su voz a su padre/derrotado y es este último quien, en primera persona, da cuenta de su propia historia de supervivencia¹. Obras de este carácter, entonces, no fueron excepciones. Al contrario, a principios de siglo XXI, la narrativa en torno a los derrotados de la guerra civil española y también las vivencias en la dictadura y el exilio encontraron en este medio artístico un lugar de expresión.

Este *boom* podemos entenderlo a partir de diversas causas. En principio, el contexto social y político es fundamental para dar lugar a este tipo de obras. En este sentido, Yusta explica que, si bien antes de «los años de la memoria histórica» el pasado se había puesto en discusión, no tuvo la misma trascendencia. Por ejemplo, durante la Transición hubo aperturas de fosas comunes del franquismo, pero no tuvieron el mismo alcance ni el mismo tratamiento que a principios del siglo XXI, más bien fueron «actos semiclandestinos, casi vergonzantes, de obstrucciones administrativas o incluso de oposiciones abiertas»². En cambio, en los años dos mil la apertura de dichas fosas fue un detonador fundamental para la «catarsis

¹ Para un análisis en conjunto de las obras *El arte de volar* y *Un largo silencio*, consultar los siguientes artículos: FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David. «La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio*, *El arte de volar* y *Los surcos del azar*», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 4 (2015), pp. 7-33; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «La memoria de la guerra civil en viñetas: *El arte de volar* y *Un largo silencio*», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25 (2016), pp. 1081-1095. Para otros estudios sobre *El arte de volar*: GARCÍA NAVARRO, Carmen. «*Maus* y *El arte de volar*: dos representaciones paradigmáticas del universo concentracionario», en *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, n.º 21 (2016), pp. 67-82; GUIRAL, Antonio. *El arte de volar. Instrucciones de uso*. Alicante, Edicions de Ponent, 2012; LOUGH, Francis. «La representación del pasado en *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim», en ROSSI, Maura (coord.). *La lingua transispanica del trauma: violenza di Stato e narrazione tra Spagna e America Latina*. S.l., Universidad de Padua, 2020, pp. 265-282.

² YUSTA RODRIGO, Mercedes. «El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica” en la España actual», en *Pandora*, n.º 12 (2014), p. 6.

colectiva» que se generó en esos años y que se vio expresada en la explosión de las demandas memoriales y de la presencia de la guerra, la dictadura y la voz de los vencidos en el espacio público. En esos años, otra medida que acompañó el proceso de recuperación memorial fue el impulso de la Ley de la Memoria Histórica. Dicha ley «surge en un momento de madurez democrática en el que la sociedad española está particularmente sensibilizada con los efectos de las dictaduras y las agresiones contra los Derechos Humanos»³. Es preciso mencionar que, si bien la ley continuó vigente, en los años posteriores a su sanción (tras el arribo de Mariano Rajoy a la presidencia) se detuvo su implementación y se recortó el presupuesto. Ante este panorama, varias comunidades autónomas de España aprobaron sus propias leyes autonómicas de memoria. Esta iniciativa que, en general, tuvo lugar entre los años 2017 y 2019, fue acompañada también a nivel nacional: en el año 2020, el gobierno de Pedro Sánchez impulsó un anteproyecto de Ley de Memoria Democrática que entró en vigor en octubre de 2022 y reemplazó a la Ley de Memoria Histórica. De todas maneras, se está advirtiendo, actualmente, sobre el retroceso en materia de derechos humanos, ya que se teme que esta nueva ley sea derogada en algunas comunidades autónomas, como sucedió en Aragón en febrero de 2024.

Más allá, entonces, de las idas y venidas en cuanto a materia de derechos humanos y de la suspensión de la Ley de Memoria Histórica durante el gobierno del Partido Popular, a comienzos del siglo XXI el interés general por reivindicar la memoria de los vencidos y damnificados por el franquismo fue muy significativo y se manifestó en la cultura, especialmente, a través del cómic. Pero, ¿por qué este medio fue tan seleccionado? Otra causa son sus particularidades. La historieta genera un efecto de oralidad gracias al uso de onomatopeyas y, especialmente, del bocadillo, un soporte del cual se vale la «memoria subterránea» para transmitirse. En términos de Pollak, la «memoria subterránea» sobrevive en la clandestinidad y casi desde el silencio, ya que se transmite en ámbitos familiares o en asociaciones afectivas, políticas o ambas, a diferencia de la «memoria colectiva organizada», es decir, una memoria estatal, dominante y oficial que utiliza el discurso nacional para legitimarse⁴.

Asimismo, el tiempo se formula de una manera distinta (y exclusiva) a como lo hace en otros medios artísticos: «¡En el cómic el pasado es algo más que recuerdos y el futuro es algo más que un puñado de posibilidades! Pues tanto el pasado como el futuro son reales y visibles a nuestro alrededor»⁵. Gracias a su estructura en viñetas, es decir, al pasaje de una viñeta a otra y a su distribución y convivencia en la página, logra que el presente, el pasado y el futuro se combinen y entrelacen en un mismo espacio. De este modo, se puede generar un panorama temporal más amplio e incluyente que, por un lado, visibilice el silencio prolon-

³ VARILLAS, Rubén. «La memoria gráfica española y la memoria recuperada», en SCARCELLA, Alessandro, DARICI, Katiúscia y FAVARO, Alice (coords.). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, p. 113.

⁴ Para más información sobre la relación entre el cómic y la memoria histórica, las particularidades de este medio y su origen e historia, véase: FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (coord.). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia, Desfiladero Ediciones, 2019.

⁵ MCCLOUD, Scott. *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona, Ediciones B, 1995, p. 104.

gado durante tantos años y, por otro, facilite la actualización de hechos pasados (y acallados) en el presente de la lectura donde buscan su reivindicación.

Asimismo, es importante comprender el costado rupturista y de denuncia político-social que tuvo en sus inicios el cómic y que, de forma irregular, continuó teniendo. Como explica Altarriba, a lo largo del siglo XIX las historietas denunciaban por medio del humor satírico la corrupción y la inconformidad política y social. A fines del siglo XIX y principios del XX:

impulsado por la fuerte corriente moralizante que atraviesa occidente, el medio se desliza hacia una explotación mayoritariamente infantil. [...] Cuando a partir de los años sesenta Europa conecta viñeta y subversión sólo cierra un largo paréntesis de seis o siete décadas en las que el cómic se vio invadido por contenidos ejemplares o de simple entretenimiento⁶.

La etapa *underground* que surge en los años setenta tendría, entonces, su correlato con este uso de la historieta un siglo antes. Asimismo, podemos pensar una correlación, al menos en parte, entre este tipo de cómic y la utilización más actual del medio, ya que tanto el cómic *underground* como las historietas sobre la guerra civil intentan en su contenido y su forma expresar lo que estaba vedado. En *El arte de volar* podemos observarlo, por ejemplo, en el estilo de Kim quien recibe influencias del *cómic underground* surgido en EE. UU en los años sesenta, como respuesta a la cultura oficial de ese entonces y que llega a España en los setenta. Este tipo de cómic marginal se aparta del canon y reivindica el uso de «la ironía, el exceso, la distorsión, la crítica y la complicidad con el espectador»⁷. La utilización de lo grotesco y de lo satírico es propia de Kim, como puede verse en su serie *Martínez el Facha*. Su estilo también se ve en *El arte de volar*, aunque se encuentre atenuado por su adaptación al guion y al realismo que este pide. Por ejemplo, la violencia y el sexo que forman parte del dibujo *underground* están presentes en la historieta, pero, al mismo tiempo, la tragedia constante no está exagerada ni exhibida de modo truculento. También es importante mencionar que lo autobiográfico es propio del movimiento del *cómic*: «Es un elemento clave dentro del concepto más amplio de la novela gráfica, un campo dentro de los cómics en el que se valora sobre todo la voz personal»⁸. Este uso se reitera en el díptico conformado por *El arte de volar* y *El ala rota*, ambos dibujados por Kim. Entonces, más allá de las adaptaciones, la vertiente *underground* de la que proviene el dibujante se observa en su estilo y en el tipo de historieta que se está ilustrando, ya que en clave autobiográfica es como Altarriba narra la historia de su padre.

De todas formas, la marginalidad y el desprestigio que lo rodeaban en el pasado ya no lo hacen en el presente. Este cambio en su recepción está asociado a los nuevos usos que, en

⁶ ALTARRIBA, Antonio. «Cuando los tebeos fueron progres», en *Tebeosfera*, n.º 3 (2008). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/cuando_los_tebeos_fueron_progres.html

⁷ DOPICO, Pablo. «Espujo de papel. La historieta “underground” española», en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 187, n.º 2 (2011), pp. 169-170.

⁸ CAMPBELL, Eddie. «La autobiografía en el cómic. Una muy breve introducción a un tema muy extenso, visto desde una bicicleta en marcha», en GARCÍA, Santiago (coord.). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid, Errata naturae, 2013, p. 27.

tanto «objeto social», posee el cómic. En este sentido, García explica que el término «novela gráfica» nace para nombrar a un cómic adulto moderno que se diferencia del cómic de consumo tradicional, aunque esta nueva denominación no surge sin rechazos: esto podría indicar una «tensión implícita» entre su origen en la cultura de masas y su búsqueda de consagración. Es decir, la inevitabilidad de ser «un producto sospechoso para la tradición». Entonces, si bien el proceso de culminación de la novela gráfica se da con el formato en tomo, sin haber pasado antes por la publicación seriada y fragmentada, no es esto lo que la define. Más bien, lo que la distingue es que se encuentra «habilitada» a representar temas «serios» e incorporar la instancia del testimonio en la estructuración de su relato y que su llegada, a través de grandes empresas, es a un público general no necesariamente especializado. En este aspecto, el nuevo cómic para adultos surgido en España en los años setenta del siglo ^{xxi}⁹, con su regreso al pasado y a la tradición adulta para diferenciarse del cómic de acción juvenil, y con la búsqueda, muchas veces, de un contenido alternativo (como continuidad del *underground*) es crucial en el surgimiento de la novela gráfica. Además, la legitimidad y alcance que ganó el medio en estos últimos años dan cuenta también de su preferencia por parte de los autores para recuperar la memoria de las víctimas del franquismo.

La búsqueda del ideal: entre la imaginación y la objetivación

El cómic empieza por el momento final del protagonista y retoma, a partir de ese punto y de modo evocativo, el comienzo de su vida. Si bien la historia avanza de manera cronológica, desde su niñez hasta el día de su muerte, esta aparente linealidad está atravesada por la doble caída: por un lado, la de la cuarta planta del geriátrico, es decir, la de su último presente que da pie al relato; por otro, el declive de su vida colmada de obstáculos y reveses (su pasado rememorado). Esto se refleja con claridad en las portadas de los capítulos: los títulos de cada uno de ellos remiten tanto al momento del suicidio (tercera planta, segunda planta, etc.) como a los años de vida (1910-1931, etc.). La caída del geriátrico dividida en cuatro partes se asimila al derrumbamiento en vida de Antonio, estructurado también en cuatro partes. Estas últimas parecen marcadas por la caída de la utopía, por una crisis ideológica que encuentra su correlato en el campo semántico del vuelo. Asimismo, los subtítulos podemos dividirlos en pares¹⁰: el primer par («El coche de madera» y «Las alpargatas de Durruti») da cuenta de forma metonímica del perseguimiento de la utopía; el segundo («Galletas amargas» y «La morada del topo»), de la pérdida del ideal y la depresión que socava al personaje. Dada la relación entre estos elementos y un pensamiento o sentimiento ligado al ideal, hablaremos de símbolos para aludir a los objetos señalados a lo largo del artículo: «La suerte de imágenes que solemos llamar símbolos son una categoría de íconos. Son las imá-

⁹ Para más información sobre el surgimiento, apogeo y crisis del cómic adulto, consultar: LLADÓ, Francesca. *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona, Glénat, 2001.

¹⁰ El cómic fue reimpresso en 2016 bajo la editorial Norma Editorial. En esta última edición los títulos y subtítulos de los capítulos están invertidos. Nuestro artículo trabaja con la primera edición.

genes que usamos para representar conceptos, ideas y filosofías»¹¹. La historieta y la vida del personaje están atravesados por la ideología y los elementos mencionados en las portadas de los capítulos, como otros que tomarán relevancia a lo largo del cómic, que remiten a esa búsqueda y a su desencuentro. Las ideas encuentran su representación de forma constante en las cosas, personas y situaciones que rodean a Antonio. Por lo tanto, hablaremos de símbolos, entendiendo por ello que la carga conceptual e ideológica está presente en todo.

En cuanto al primer par de capítulos, tanto el coche como las alpargatas son elementos que, en la primera mitad de vida de Antonio, reflejan la búsqueda del ideal y entran, especialmente el primero, en relación directa con el vuelo. El auto de madera construido con Basilio es el primer objeto surgido por la necesidad de huir de su realidad, es el primer dispositivo que encierra el sueño y, a su vez, lo inalcanzable de este. Esto se puede observar, por ejemplo, en la secuencia de viñetas donde se contrasta la realización del sueño solo posible para algunos pocos (representado por el hijo de Don Jacinto, el más poderoso de Peñaflo, conduciendo el Hispano Suiza) y la idealización de un sueño, pero no su concreción (simbolizada por el cielo, los pájaros y solo las cabezas de Antonio y Basilio, que sueñan con su imaginación). Sin embargo, las imágenes posteriores que muestran el auto terminado reflejan el empeño del sueño: si bien la concreción no es total (el coche no funciona), la fantasía lo pone en marcha¹². Para nosotros, esta acción contrarresta la falta de acceso a los propios deseos y esta resistencia es una marca que, con mayores o menores posibilidades de materialización, el protagonista intentará llevar a cabo a lo largo de su vida.

De hecho, si bien la ruptura del sueño aparece de forma brutal con la muerte de Basilio, también se rehace y se concreta, en primer lugar, cuando, gracias a su imaginación, Antonio consigue su carnet de conducir y, en segundo lugar, cuando logra, finalmente, manejar un Hispano Suiza. En este último caso, la realización también aparece signada por lo aéreo, ya que al auto se le suman alas y Antonio se considera a sí mismo un «especialista en vuelo automovilístico»¹³. En este punto la semántica del vuelo no se condensa solamente en el plano de la idealización, sino que además alcanza el plano de lo real como una encarnación de la resistencia.

En el caso de las alpargatas, estas son la cifra del ideal y de su lucha. Si bien no entran en relación directa con la semántica del vuelo, sí aparecen asociadas a la dimensión de lo mágico y de la persecución de las ideas. Son un símbolo de la lucha no solo de Antonio, sino de todos aquellos que, como él, lucharon por la causa republicana: están bautizadas con el nombre de Durruti, referente anarquista de la guerra civil española, y luego con el de Vicente, compañero combatiente de Antonio. Es importante destacar que esta presencia del anarquismo se muestra de forma reiterada y significativa en la vida del protagonista. Por ejemplo, lo vemos a él y a sus compañeros participar del IV Congreso de la CNT, como así también en los debates que tenían lugar entre los habitantes de la pensión de doña Carlota.

¹¹ McCLLOUD, Scott. *Op. cit.*, p. 27.

¹² ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Ediciones de Ponent, 2009, pp. 29 y 31.

¹³ *Ibid.*, p. 68.

Si bien el evento de la CNT sirvió para unificar al anarcosindicalismo, la diversidad ideológica y de relaciones políticas de las organizaciones libertarias, que en parte se observa en las tertulias desarrolladas en la pensión, «es uno de los elementos que mejor explica los enfrentamientos, escisiones y problemas políticos que, surgidos en el movimiento durante la II República, culminaron en la Guerra Civil»¹⁴. Estas distancias y diferencias también podemos observarlas en el viaje que realiza Antonio con Mariano y su familia durante la guerra: este último se indigna y enoja por el modo de vida que llevaban los defensores de la República en Barcelona («tomamos el poder y lo primero que hacemos es imitar el comportamiento de los burgueses»¹⁵) y lo contrasta con la vida «según los ideales revolucionarios»¹⁶ de la colectividad anarquista en Alcañiz, adonde decide llevar a su familia momentáneamente. Aquí aparece, de hecho, otro elemento importante del anarquismo: la organización en colectividades autogestionadas que buscaron llevar a cabo la idea de comunidad libertaria a través de la abolición del dinero y la expropiación de tierras y bienes¹⁷.

Si bien aparecen estas contradicciones o disonancias, también la causa en común unifica e impulsa, como ya dijimos, a la lucha en conjunto. Por ejemplo, la dimensión colectiva que encierran las alpargatas de Durruti se refleja en la presentación de dicho objeto: es un amuleto que simboliza la unión entre «los renacidos» (al igual que los anillos como distintivo de esa «alianza de plomo»)¹⁸. En relación con este objeto, es importante señalar el pasaje de bando de Antonio, es decir, cómo llega al otro lado¹⁹. En esa instancia, él debe despojarse de su calzado para cruzar el terreno y llegar a destino. Este despojamiento, en cierto modo, puede ser leído como una reformulación de los pasos de Antonio que necesita de esa desnudez para luego vestirse con el símbolo de su lucha. Las alpargatas de Durruti y los pies del protagonista funcionan como metáfora del camino perseguido por este último y también, como contraparte de la cabeza, muestran la mayor posibilidad de concreción de sus ideales.

Asimismo, los pies/ideales también sirven de impulso y guía, por ejemplo, en las viñetas posteriores a la muerte de Vicente, donde las alpargatas muestran su carácter de amuleto.

¹⁴ TAVERA, Susanna. «La historia del anarquismo español: una encrucijada interpretativa nueva», en *Ayer*, vol. 45, n.º 1 (2002), p. 31.

¹⁵ ALTARRIBA, Antonio y KIM. *Op. cit.*, p. 66.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Para profundizar en la organización de las colectividades durante la guerra civil en Aragón, comunidad autónoma a la que pertenece Alcañiz, consultar el siguiente trabajo: CATALÁN CASAS, Rafael. *La revolución social en Aragón (1936-1938)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016. Para más información sobre el anarquismo en España: CASANOVA, Julián (coord.). *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*. Barcelona, Crítica, 2010; TERMES, Josep. *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. Barcelona, RBA, 2011.

¹⁸ Si bien es real la convivencia con la Centuria Francia, tanto las alpargatas de Durruti como los anillos de plomo son elementos ficticios. Para más información consultar el capítulo «La invención del vuelo de Altarriba y Kim», en el libro *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas* (2014) de Juan Manuel Díaz de Guereñu.

¹⁹ ALTARRIBA, Antonio y KIM. *Op. cit.*, p. 58.

Allí la magia del calzado/pies/ideales crea la fuerza necesaria para que Antonio, derribado de su camión en el cruce del río por las bombas de los aviones franquistas, nade, huya y sobreviva. También se hace presente en la fuga que emprende en Limoges, donde logra escapar de los alemanes y llegar a la estación de trenes impulsado por el ideal. Aquí, nuevamente, aparece la resistencia a la opresión circundante²⁰. Por eso, el momento de renuncia implica, necesariamente, la destrucción del amuleto:



FIG. 1. ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Ediciones de Ponent, 2009, pp. 129-130.

²⁰ *Ibid.*, pp. 78, 104-105.

La aceptación de la derrota y el consecuente sometimiento al vencedor están signados por la quema de las alpargatas, es decir, por la desaparición del objeto/ideal. Al revés de su pasaje al bando republicano, aquí debe despojarse del símbolo y volver a «descalzarse» para regresar a España. En este punto, el calzado/sueño pierde su calidad material, su plano de realización, para convertirse en humo y ascender al cielo, para ubicarse nuevamente en el plano de la idealización.

Lo caricaturesco y sus posibilidades de representación

En la primera parte del cómic vimos cómo el ideal aparece representado tanto en su abstracción como en su materialización, así como en su momento de auge y de caída. En la segunda mitad, atravesada por dicha caída, veremos igualmente la correlación del ideal que emergerá en otra dimensión y con la carga de todo lo vivido: el plano onírico que surge en la etapa de posguerra y va *in crescendo* a medida que la historieta avanza junto al sentimiento de derrota. En ambas instancias, lo irreal, ya sea a través de la imaginación o de las pesadillas/delirios, toma relevancia y nos interioriza en los sentimientos y psicología del personaje. A este respecto, el dibujo de Kim, como dijimos anteriormente, responde a lo grotesco, aunque matizado, y logra representar de forma fidedigna lo narrado, a pesar de que el suyo no es un estilo puramente realista. Entonces, ¿por qué logra ese efecto? El dibujo más caricaturesco posee un carácter más «cósmico y universal» que permite una mayor identificación con el lector. Este tipo de ilustración nos acerca y nos hace parte, mientras que la representación fotográfica nos distancia de lo observado:

En el realismo grotesco [...] el principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación [...] a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo²¹.

En este sentido, la universalidad de la caricatura hace que, de algún modo, nos transformemos en ese dibujo y, quizás, por ese motivo le brindamos un estatus de realidad que, en principio, no tendría. La atención se desplaza de la imagen a la idea que se desea transmitir y en la que se hace foco. Entonces, si lo narrado remite al orden de lo real, como es el caso de *El arte de volar*, la imagen, a pesar de lo caricaturesco, se impregna de la idea y de la historia (y de lo histórico).

En relación con la universalidad de la caricatura, también podemos conjeturar que es el grafismo apropiado para representar la vida de Antonio. Su historia incluye a todos los derrotados y, por lo tanto, el dibujo colabora en la figuración colectiva de los hechos narrados. Esto lo podemos observar en la incorporación de los sucesos históricos como parte integrante de las vivencias personales de Antonio Altarriba padre, por ejemplo, cuando vemos cómo la

²¹ БАЙТИН, Мижайл. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 17.

libertad individual que el protagonista consigue a través del carnet de conducir se amalgama con la libertad colectiva que trae consigo el triunfo de la República²². La exclamación de alegría propia se funde con el «¡Viva!» de la multitud y él mismo mientras en la segunda viñeta de la secuencia salta solo, en la siguiente se ve inmerso en la masa que celebra la victoria republicana y sus consignas. El grito personal de Antonio («¡Abajo los muros!»), que se puede entender a partir de lo representado en el primer capítulo del cómic, también se replica y se vuelve consigna en el de la multitud. El entrecruzamiento de lo individual y de lo colectivo termina fusionándose en la viñeta, semejante a los carteles de la guerra civil donde lleva en alto el carnet de conducir y las palabras «mayor de edad» grabadas en su pecho²³. Allí podemos observar a un hombre libre, fuerte y decidido que es Antonio, pero que podría ser cualquiera de aquellos hombres que se encuentran junto con él en la plaza. Tanto el carnet como la bandera flameante detrás suyo se vuelven objetos que simbolizan un arma combativa y una promesa de libertad, con los cuales los muros de lo personal y de lo colectivo son derruidos. Igualmente, la depresión y el suicidio en la última etapa de vida de Antonio no pertenecen solo a nuestro personaje. La guerra, el exilio, el sometimiento a la ley del vencedor y el olvido tienen como correlato el derrumbe psicológico y moral del protagonista, pero también el de muchos otros. De hecho, en la historieta el suyo no es el único suicidio, pues Mariano, su amigo y compañero anarquista, finaliza su vida con una bala compuesta por las alianzas de plomo. Así, su partida arrastra, también, la muerte y el suicidio ideológico de sus compañeros.

En este sentido, otro rasgo de la ilustración caricaturesca es que tiende a exhibir más «el mundo de dentro» que el «de fuera». En términos de Eisner, «la caricatura es una forma de impresionismo»²⁴. Así, la subjetividad de lo expuesto va a estar ponderado y, por ello, nos encontramos además con escenas imaginarias o delirantes. Este tipo de viñetas reflejan la interioridad que, si bien no responde al mundo físico y concreto, sí refleja la realidad subjetiva del personaje. Este tipo de grafismo brinda la libertad y la posibilidad de mostrar la realidad psicológica que el dibujo fotográfico no permite o, al menos, limita. Las imágenes, a pesar de su irrealidad, son captadas como ciertas en tanto representación de ideas, sentimientos y pensamientos. En cuanto a esto, si bien para Jean-Luc Nancy la imagen no es representación, nos interesa destacar su idea de lo íntimo: «Toda imagen es signo del “retrato”, no porque reproduciría los rasgos de una persona, sino porque “saca” [...], porque “extrae” algo, una intimidad, una fuerza»²⁵. Esta fuerza íntima, esta dimensión interior que posee la imagen es lo que alcanza a quien la mira, aunque permanezca a cierta distancia o a flor de piel, y es ese «adentro» lo que nos interesa destacar como aquella interioridad que expresa o representa, en términos del autor, la imagen.

²² ALTARRIBA, Antonio y KIM. *Op. cit.*, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 2002, p. 153.

²⁵ NANCY, Jean-Luc. «La imagen – Lo distinto», en *Laguna*, n.º 11 (2002), p. 12.

Esta distancia entre lo mirado y quien mira ingresa, según Didi-Huberman, en un juego ambivalente: por un lado, las imágenes transmiten la sensación de poseer eso que vemos; por otro lado, lo poseído se nos escapa, lo perdemos. La imagen genera al mismo tiempo un vacío (carecemos de ella) y un resto (nos queda su presencia). A pesar de la imposibilidad de asir lo que vemos, las imágenes son ese umbral que nos permite acercarnos y hacer un contacto con lo representado, nos revela una intimidad. Entonces, si nos remitimos a las imágenes caricaturescas, distantes de lo real concreto, entendemos que estas también tienen su verdad. Nos interpelan y nos obligan a contemplarlas, observando de todas formas lo cierto y lo íntimo que hay en ellas. De este modo, lo caricaturesco habilita otras figuraciones de lo real.

La caída del ideal y su resistencia

En la historieta, el alejamiento de una ilustración realista no implica, como expusimos, una falta de representación de la realidad sino otro modo de acercarse a ella. Las escenas oníricas o que se apartan de lo real dan cuenta del mundo interior del personaje y están asociadas a los sucesos concretos de su vida. En este sentido, el ideal que aparece en la primera parte del cómic también lo encontramos en su segunda parte. En esta última veremos que el plano onírico donde toma lugar y fuerza el sentimiento de derrota de Antonio expresa, justamente, la vivencia del personaje en relación al contexto franquista y al abandono del ideal.

Entonces, el segundo par compuesto por los capítulos finales («Galletas amargas» y «La morada del topo») y por la última parte de la vida de Antonio, a diferencia de los dos primeros, indica la caída y la pérdida del ideal. Como correlato de la quema de alpargatas, en el tercer capítulo aparecen los símbolos que se le imponen a Antonio (y a todos los derrotados) y con los que debe «vestirse» para circular. El peso de los símbolos ajenos toma una dimensión mayor en el plano de lo onírico: este se convierte en el lugar de manifestación de la disconformidad y de la crisis moral, psicológica y existencial de Antonio. El plano de la imaginación en donde encuentra un refugio en la primera parte de su vida, hallaría su equivalente en las pesadillas que lo azotan en la segunda.

En esta secuencia vemos cómo los símbolos del franquismo lo rodean, lo persiguen y lo atacan²⁶. La dimensión más realista de los primeros cuadros se transforma en una secuencia simbólica donde acechan las flechas falangistas, el Valle de los Caídos, el águila de San Juan retomada por el franquismo, su lema y, por último, como alusión de su predominio, la lluvia de soldados falangistas. La agresión que recibe pareciera el castigo necesario para poder reincorporarse a la sociedad: la mutilación de sus ojos (y de su visión de mundo) no solo implica poder seguir adelante, sino que aparece como una metáfora del suicidio ideológico que deben llevar a cabo los vencidos.

²⁶ Cabe destacar que la intervención simbólica en el espacio público formó parte de las políticas llevadas a cabo por el franquismo para legitimar, imponer y exaltar la victoria y el relato histórico de su régimen.

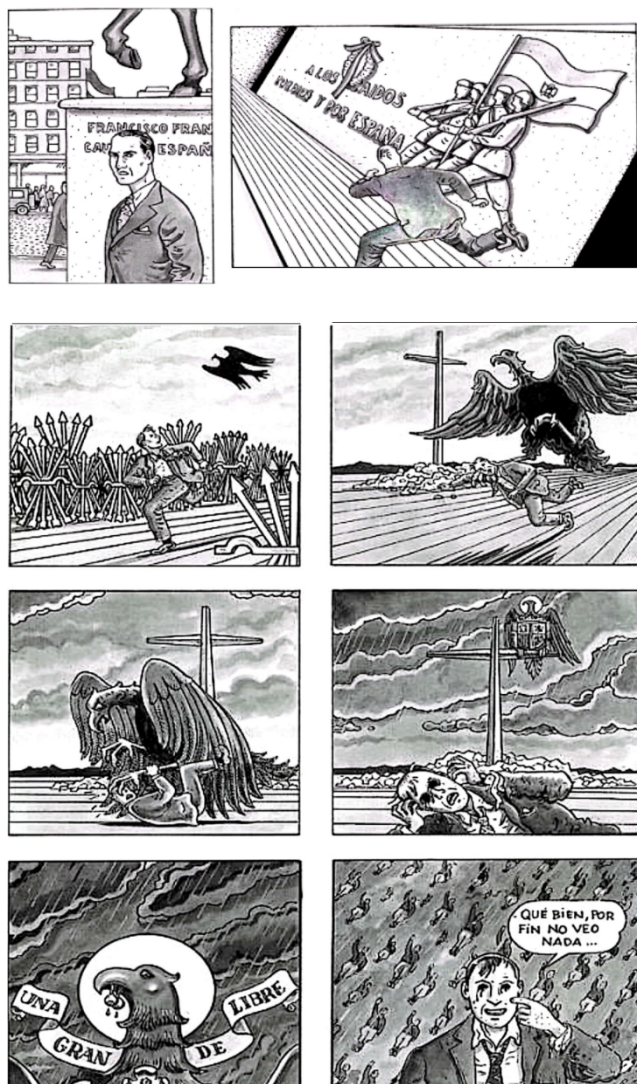


FIG. 2. ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Ediciones de Ponent, 2009, pp. 142-143.

Sin embargo, esta muerte del ideal, a nuestro entender, no es absoluta. En esta época, y a pesar de ella, surge nuevamente la resistencia del derrotado.

En esta viñeta vemos en un ángulo picado a Antonio, sentado y cabizbajo en una fuente enfrentado a la cruz como símbolo de la iglesia, pero también de todos aquellos preceptos que representa el franquismo y a los que debe someterse. Si bien la sombra parece imponente en una primera mirada, la cruz desde el ojo lector queda invertida y, en el juego de luz y sombra que se recrea en la imagen, Antonio se encuentra por fuera de su área de proyección. En este enfrentamiento visual y simbólico, el hecho de no ingresar en la iglesia es una decisión categórica que él toma, aunque afuera se quede solo. En esta determinación encontramos

Mientras Antonio hijo dibuja aviones, tanques de guerra y soldados al tiempo que imita los sonidos de disparos, bombas, etcétera, Antonio padre proyecta e interviene en ellos con la sombra de su dedo, símbolo de la alianza de sangre. Dicha alianza representa la unión entre padre e hijo, la complicidad entre ellos que nace justamente con el nacimiento del hijo y con la finalización de la alianza de plomo, es decir, la asociación con los amigos anarquistas. Estas viñetas podríamos compararlas con la de Antonio y la cruz: al tiempo que el niño se encuentra en contacto con los aparatos de dominación franquista (educación–iglesia), el padre se halla en resistencia a ellos (proyectando la alianza sobre los cuadernos –fuera de la proyección de la iglesia). La viñeta de la cruz divide en dos la secuencia insertada en el trabajo, ya que para nosotros funciona como bisagra: es un momento de reflexión e inflexión, pues señala el enfrentamiento de parte del protagonista con la ley del régimen.

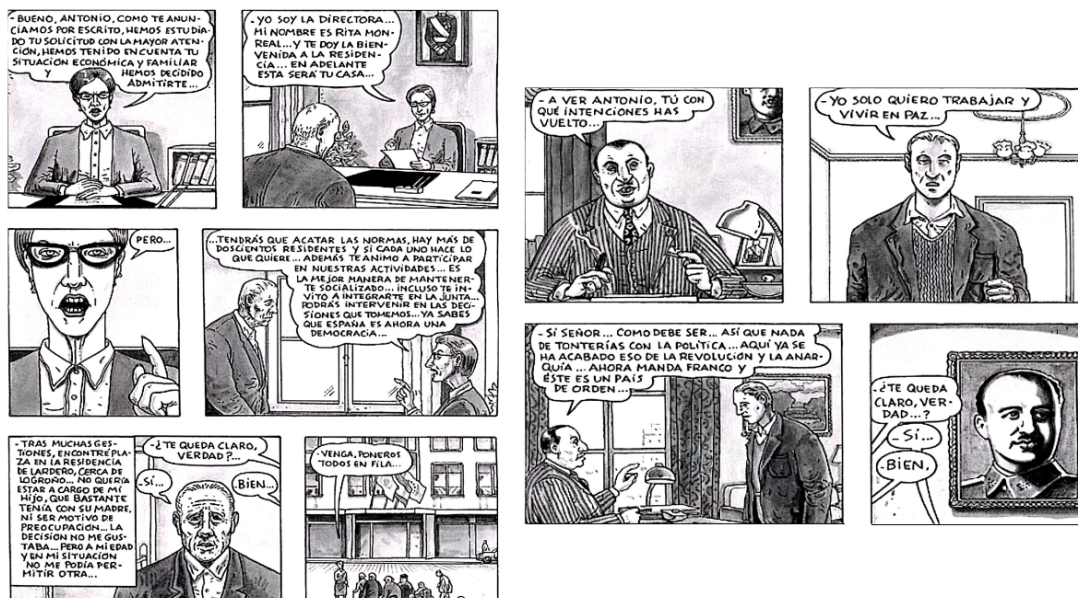
Dicho accionar tiene sus consecuencias y el resultado se refleja en las últimas viñetas, donde Antonio hijo *motu proprio* decide no ir más a misa. Esta secuencia contiene algo circular y transformador: la alianza de sangre, reiterada en el principio y en el final, cobra otra dimensión en la última escena al quedar implícitos en ella no solo la unión entre padre e hijo, sino también los valores que Antonio padre, a pesar de sus circunstancias, logra transmitirle. De hecho, ese niño que dibuja iconos de la guerra bajo la preceptiva franquista es el mismo que se convierte en autor de la novela gráfica sobre su padre y todos los vencidos. De alguna manera, el alcance de la irrupción sobre los cuadernos y de las decisiones del padre trasciende lo representado en la secuencia: los ideales logran, otra vez, llevarse al plano de lo material o de la realización; el lazo sanguíneo simbolizado en el entrelazamiento de los dedos se concreta en el objeto libro, puesto que la creación del propio cómic se torna en el logro mayor de esa alianza.

Diálogos y relaciones con otras formas de resistencia

En el capítulo final, la depresión y el desengaño existencial son totales. El ingreso al geriátrico y a la última parte de su vida son representados de manera muy similar al regreso a España de Antonio.

Los elementos que en la segunda escena se le impusieron a Antonio se transforman en la última etapa, aunque siguen siendo opresivos para el personaje, el cual muestra la misma resignación. Tanto la directora de la residencia como Doroteo aparecen en la misma postura y le explican, hasta incluso con el mismo gesto del dedo, las reglas que ahora debe acatar y que luego, en la última viñeta, se reflejan en la orden marcial de hacer fila. Si bien el cuadro de Franco ya no está presente, lo reemplaza el retrato del rey como símbolo de los vencedores²⁷.

²⁷ Más allá de las diferencias que hubo entre el régimen franquista y la monarquía, Juan Carlos I fue el sucesor de Franco convirtiéndose en el mayor representante de la soberanía nacional, quien debía proteger la continuidad del Estado y del Movimiento Nacional. Para más información visitar el artículo: BERNECKER, Walther. «El papel político del Rey Juan Carlos en la Transición», en *Revista de estudios políticos*, n.º 92 (1996), pp. 113-137.



Por otro lado, está su compañero Restituto quien se conecta, casi únicamente, con las cosas que rescata de la basura para transformarlas y restaurarlas. El personaje restituye estos elementos y, de algún modo, también a Basilio que, al igual que él, se relacionaba con objetos para arreglarlos y transformarlos. Además, refleja en cierta medida el vínculo objetivo que Antonio estableció con sus ideas y sentimientos encarnados en diferentes elementos materiales y que, en principio, parece haber dejado a un lado en esta última etapa. En parte, la presencia de Restituto recuerda que las personas también se relacionan por medio de objetos:

CuCo, Cuadernos de cómic n.º 24 (junio de 2025)

Si queremos ser un poco más realistas respecto de los vínculos sociales [...] tenemos que aceptar que la continuidad de cualquier curso de acción rara vez consistirá de conexiones entre humanos [...] o conexiones entre objetos, sino que probablemente irá en zigzag de unas a otras²⁹.

De hecho, la imaginación y los «trastos» constituyen la amistad entre Antonio y Basilio y esta relación objetiva la vemos también en la viñeta de su despedida³⁰. El cuadro pone el foco en los anteojos que Restituto le arregló a Antonio y en el libro que este aparece leyendo en su estadía en el geriátrico: *La metamorfosis* de Kafka. Cabe destacar dicha escena no solo por el objeto (lentes) que queda como recuerdo de su compañero, sino también por la novela mencionada que denota, en cierta forma, la relación de Antonio con su pasado.

Este libro aparece en la época del exilio, cuando es llevado a los campos de trabajos en Gu-
jan-Mestras y en manos de su compañero Martínez. La identificación con la historia del protagonista es inmediata: la asimilación entre el insecto y la conversión a exiliado-esclavo (como sinónimos en esta instancia de ser republicano) es contundente. De la misma manera que la familia de Gregor intenta ocultarlo y se avergüenza de su presencia, Antonio y Martínez, luego de fugarse del campo de trabajo y llegar a Marsella, recibirán también ese trato. El hecho de ser republicanos españoles los convertirá en cucarachas: la escena en el bar El Burladero³¹ está precedida por un cuestionamiento a los orígenes y sucedida por una aserción peyorativa sobre su índole republicana por parte de los guardias. En esta viñeta donde ellos se transforman en monstruos, vemos además que entre los dos personajes hay un cuadro de fondo: la ilustración del toreo funciona como metonimia del ser español y eso es lo que los convierte en cucarachas y los vuelve desechables³², aunque específicamente lo sea su afiliación a la República. Al igual que el personaje kafkiano, Antonio no pierde su conciencia humana, pero sí su condición como tal frente a los ojos de los demás.

Esa situación de exclusión y aislamiento será lo que dicte su existencia, especialmente luego de la derrota y que arrastrará hasta la etapa final en el geriátrico. En el caso de Gregor Samsa, su metamorfosis le impide ir a trabajar y continuar sosteniendo a su familia. En ese sentido, «visto desde este ángulo, es admisible suponer que el insecto Gregor es inútil porque ya no produce, solo consume; al mismo tiempo que Gregor, el insecto, es la forma sensible de una liberación»³³. Esta situación limitante lo es solo en parte, ya que logra con su transformación revertir su lugar de explotado. La vivencia del protagonista, por lo tanto, admite dos lecturas posibles que se contradicen y al mismo tiempo lo constituyen (insecto

²⁹ LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial, 2008, pp. 111-112.

³⁰ ALTARRIBA, Antonio y KIM. *Op. cit.*, p. 193.

³¹ *Ibid.*, p. 95.

³² Asimismo, la tauromaquia fue una de las actividades reivindicadas por el franquismo y, por ende, uno de los símbolos nacionales del ser español. De esta manera, el cuadro refuerza y redobla la expulsión.

³³ Carone, Modesto. «El parásito de la familia: sobre *La Metamorfosis* de Kafka», en *Literatura y Sociedad*, vol. 12, n.º 10 (2007), p. 242.

excluido – insecto liberado). Es posible considerar que, de manera similar, Antonio se convierte en alguien desechable luego de la derrota republicana, tanto ante los franceses como ante la España franquista. A pesar de que la derrota no lo libera y no podemos asimilarlo de esa forma a la metamorfosis de Gregor, sí podemos pensar que el carácter de derrotado (insecto excluido) es una condición contradictoria, pues la derrota se intercala con pequeños actos de resistencia (insecto liberado).

Entonces, el libro que Antonio lleva consigo en la residencia es el rastro objetivo que nos traslada no solo a su pasado, sino también a la sensación de derrota y desengaño que sintió en su vida y que persiste en la residencia. Esto se verá exacerbado incluso con la depresión profunda, simbolizada en el topo que lo carcome por dentro y con su suicidio. Pero, en cierto modo, la relación con dicha novela implica una forma de demostrar, en silencio, el desacuerdo con ese lugar y con el encierro que allí padece. Es decir, la derrota lo convierte en insecto, pero no reniega de eso ni intenta asimilarse al resto. Si bien no es un acto de resistencia como los vistos antes, sí es una manera de resistirse a pertenecer, no solo al geriátrico, sino más ampliamente a un mundo que nunca tomó la forma soñada y propia. En esta última etapa marcada por el abatimiento, la resistencia aparece proyectada en sus compañeros Hipólito y Restituto y también en el libro con el que se sigue relacionando e identificando y que resume, al menos en parte, su vivencia contradictoria y su inconformidad con el mundo circundante.

Conclusión

En nuestro trabajo intentamos observar cómo *El arte de volar* expresa, a través de Antonio, la «memoria colectiva subterránea» de todos aquellos que, como él, fueron derrotados en la guerra y silenciados en la dictadura e incluso luego de su finalización. En este sentido, relacionamos también el tipo de dibujo caricaturesco con la dimensión colectiva que busca retratar el cómic, ya que la caricatura nos remite a un orden «cósmico y universal», así como también reflexionamos sobre la historieta, sus particularidades y el motivo de su elección a la hora de representar este tipo de memoria e historias. Entre otras razones, destacamos la relación del cómic con la denuncia política, por lo que es posible entender la cercanía que este medio halla con un tema silenciado por años. Así, también parece razonable la representación de un personaje como Antonio, no solo porque sus vivencias fueron acalladas por décadas, sino también porque el protagonista demuestra a lo largo de la obra su lucha y su insatisfacción con el mundo político y social que lo rodea. En relación con esto, buscamos abordar la figura del derrotado como la de alguien contradictorio, ya que señalamos tanto la renuncia como la resistencia que en él reside.

En cuanto al avance cronológico que el cómic desarrolla sobre la vida de Antonio, indicamos que lo hace de un modo evocativo porque empieza por el final y desde allí retoma, de forma aparentemente lineal, sus primeros años hasta los últimos. Sin embargo, en esta rememoración encontramos una circularidad, ya que la obra comienza y finaliza con una misma escena: el suicidio de Antonio. El hecho se repite, pero con diferencias en su representación.

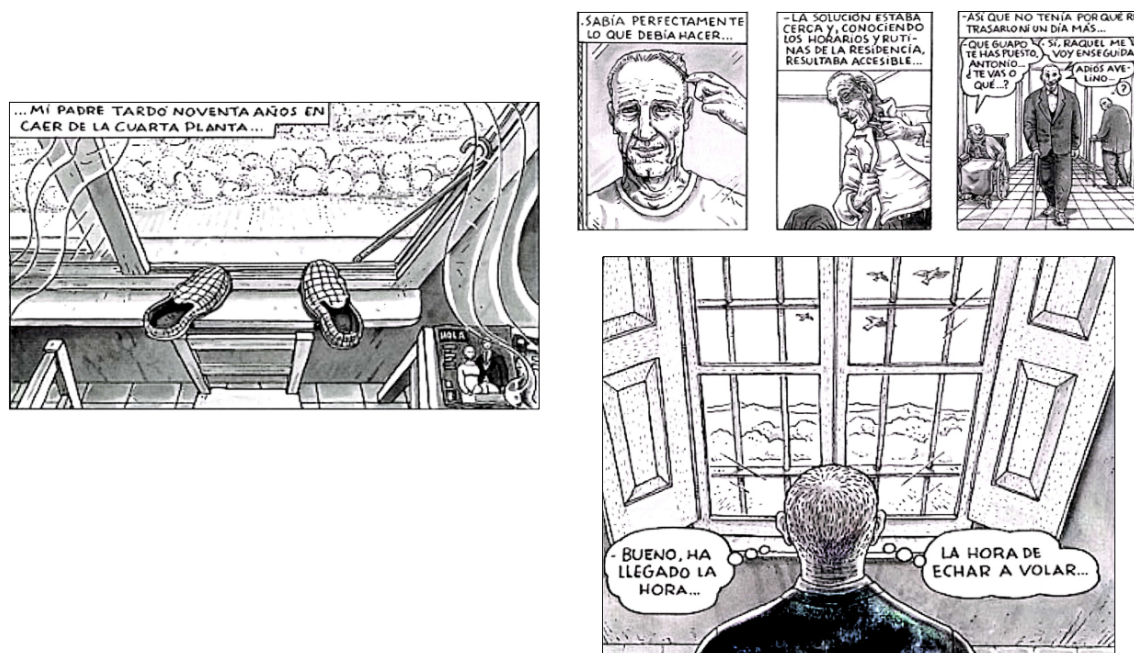


FIG. 6. ALTARRIBA, Antonio y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Ediciones de Ponent, 2009, pp. 15, 206-207.

Luego de su muerte, en la primera viñeta solo quedan de Antonio las pantuflas abandonadas (como símbolo de las alpargatas de Durrutti y de los ideales perseguidos) y a un costado la revista ¡Hola! con los reyes en su portada (como símbolo de los vencedores). Es una escena que transmite una derrota absoluta. Sin embargo, hacia el final, el suicidio de Antonio es retratado nuevamente, pero precedido de una especie de Juicio Final donde se determinará el destino final del «reo». En dicha escena, los jueces son sus amigos y familiares ya fallecidos que lo liberan de la carga de seguir sobreviviendo. El dictamen de la muerte, que el protagonista acatará con el suicidio, está impregnado de una sensación de libertad y es recibido por parte de Antonio con agradecimiento. Así, él va a morir, pero ya no se ve tan viejo ni tan encorvado como en las escenas que abren la historieta. Tampoco aparecen en el cuadro la mesa con la revista ni sus pantuflas abandonadas. En cambio, Antonio se arregla, se siente lúcido luego de años de medicación y se representa como un hombre que frente a la ventana desea echar a volar. A nuestro entender, el cómic resignifica la caída del vencido y relativiza lo absoluto de la derrota: quien va al suicidio ya no es solo un hombre vencido, sino también alguien libre y redimido.

Bibliografía

ALTARRIBA, Antonio. «Cuando los tebeos fueron progres», en *Tebeosfera*, n.º 3 (2008). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/cuando_los_tebeos_fueron_progres.html

—y KIM. *El arte de volar*. Alicante, Ediciones de Ponent, 2009.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

BERNECKER, Walther. «El papel político del rey Juan Carlos en la Transición», en *Revista de estudios políticos*, n.º 92 (1996), pp. 113-137.

CAMPBELL, Eddie. «La autobiografía en el cómic. Una muy breve introducción a un tema muy extenso, visto desde una bicicleta en marcha», en GARCÍA, Santiago (coord.). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid, Errata naturae, 2013, pp. 26-38.

CARONE, Modesto. «El parásito de la familia: sobre *La Metamorfosis* de Kafka», en *Literatura y Sociedad*, vol. 12, n.º 10 (2007), pp. 237-243.

CASANOVA, Julián (coord.). *Tierra y libertad. Cien años de anarquismo en España*. Barcelona, Crítica, 2010.

CATALÁN CASAS, Rafael. *La revolución social en Aragón (1936-1938)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016.

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2014.

DOPICO, Pablo. «Espujo de papel. La historieta “underground” española», en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 187, n.º 2 (2011), pp. 169-181.

EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 2002.

FERNÁNDEZ DE ARriba, David. «La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar* y *Los surcos del azar*», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 4 (2015), pp. 7-33.

—(coord.). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del cómic*. Valencia, Desfiladero Ediciones, 2019.

GARCÍA, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri, 2010.

GARCÍA NAVARRO, Carmen. «*Maus* y *El arte de volar*: dos representaciones paradigmáticas del universo concentracionario», en *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, n.º 21 (2016), pp. 67-82.

GUIRAL, Antoni. *El arte de volar. Instrucciones de uso*. Alicante, Edicions de Ponent, 2012.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial, 2008.

LLADÓ, Francesca. *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona, Glénat, 2001.

LOUGH, Francis. «La representación del pasado en *El arte de volar* de Antonio Altarriba y Kim», en Rossi, Maura (coord.). *La lingua transspanica del trauma: violenza di Stato e narrazione tra Spagna e America Latina*. S.l., Universidad de Padua, 2020, pp. 265-282.

McCLOUD, Scott. *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona, Ediciones B, 1995.

NANCY, Jean-Luc. «La imagen – Lo distinto», en *Laguna*, n.º 11 (2002), pp. 9-22.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «La memoria de la guerra civil en viñetas: *El arte de volar* y *Un largo silencio*», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25 (2016), pp. 1081-1095.

TAVERA, Susanna. «La historia del anarquismo español: una encrucijada interpretativa nueva», en *Ayer*, vol. 45, n.º 1 (2002), pp. 13-37.

TERMES, Josep. *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. Barcelona, RBA, 2011.

VARILLAS, Rubén. «La memoria gráfica española y la memoria recuperada», en SCARCELLA, Alessandro, DARICI, Katiuscia y FAVARO, Alice (coords.). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 103-122.

YUSTA RODRIGO, Mercedes. «El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica” en la España actual», en *Pandora*, n.º 12 (2014), pp. 23-41.