

## FANTASÍA E IRONÍA EN *CORTOCUENTOS*, DE BORJA CRESPO Y CHEMA GARCÍA

JUAN MANUEL DÍAZ DE GUEREÑU  
Universidad de Deusto, San Sebastián  
[juanmanuel.dg@deusto.es](mailto:juanmanuel.dg@deusto.es)

Recibido: 09-09-2016

Aceptado: 30-04-2017



### RESUMEN

Los *Cortocuentos* son una serie de relatos breves creados por el guionista Borja Crespo y el dibujante Chema García, reunidos en un libro con el mismo título y a los que se añadieron, en un segundo volumen, los realizados con otros dibujantes. Este estudio se propone analizar el proyecto de colaboración del que surgieron, sus formas, los recursos que emplean y aquellos de los que prescinden, y el modo como tratan los motivos fantásticos o maravillosos que incorporan, entre el lirismo y la ironía.

**PALABRAS CLAVE:** Cortocuentos, cuentos de hadas, cómic, fantasía, ironía.

### ABSTRACT

*Cortocuentos* is a serie of short stories by writer Borja Crespo and artist Chema García collected into a book under this title. Another series was created in collaboration with other cartoonists and collected in a second volume. This study aims to analyze the collaborative project that was created by them, their forms, the resources employed and discarded by them, and how they treat the fantastic or marvelous topics by implementing lyricism and irony.

**KEY WORDS:** Cortocuentos, fairy tales, comic, fantasy, irony.



## INTRODUCCIÓN

*Cortocuentos* y *Cortocuentos 2* son dos libros que la editorial Astiberri publicó en noviembre de 2009 y marzo de 2012. Firmaron el primero Borja Crespo (Bilbao, 1971) y Chema García (Granada, 1973). Sus nombres constan también en la cubierta y la portada del segundo, bajo el título; aunque en dicho volumen participaron además otros catorce autores, cuyos nombres figuran desperdigados sobre la ilustración de cubierta del libro, en torno a los de aquellos.

La estructura y contenido de ambos volúmenes es similar: contienen sendas colecciones de relatos en palabras e imágenes, que los autores bautizaron con el término que les da título. En el primero, Crespo es autor de los guiones y García su ilustrador. La autoría es más compleja en el segundo. Ambos autores suman de nuevo sus esfuerzos en algunas piezas —cuatro en total—, y además colaboran con otros dibujantes a quienes invitaron a participar, para los que aportan siete guiones cada uno. También intercambian sus papeles en uno de los relatos, escrito por García y dibujado por Crespo.

Considerado en su conjunto, *Cortocuentos* resulta ser un artefacto narrativo notablemente complejo, en el que la adscripción a un lenguaje —cómico o relato ilustrado— se presta a discusión, pues se nutre de tradiciones narrativas diversas, maneja los recursos y las convenciones del género con desparpajo, y compone una galería de fantasías con tanta ironía como afecto. Tal complejidad no le resta eficacia narrativa. Lo prueban la publicación del segundo volumen, que atestigua las buenas ventas del inicial, y la participación en él de algunos de los dibujantes más renombrados del cómic español actual: Paco Roca, Miguel B. Núñez, Luis Bustos, David Rubín, Albert Monteys, Pepo Pérez, Javier Olivares, Mireia Pérez, entre otros.

Como se verá más en detalle, los cortocuentos de Crespo y García recurren a personajes y tópicos propios de los cuentos infantiles, del ámbito de lo maravilloso y de la tradición de lo fantástico. Sin embargo, tal como señala David Viñas (2013: 169), no tiene mayor interés determinar si esta obra o cualquiera de sus partes pertenecen o no al género fantástico o a otro distinto, pero sí el interrogarse acerca de los elementos temáticos y formales que suscitan tal cuestión. Siguiendo a Claudio Guillén, Viñas propone «concebir el género literario como la invitación a una forma» y, defendiendo una concepción genealógica del género, afirma que «quien realiza la invitación es la tradición literaria» y que, «como ocurre con cualquier invitación, hay distintas maneras posibles de reaccionar. El autor puede querer enlazar con un género literario

determinado imitándolo, transformándolo, parodiándolo, etc., y siempre será la progresión histórica del género lo que estará en juego» (Viñas, 2013: 161-162). En consecuencia, «la voluntad del autor desempeña el papel fundamental en la lógica de tipo genealógico» (Viñas, 2013: 162), puesto que es dicha voluntad la que rige el modo concreto de dialogar con la tradición genérica en la obra.

Se entiende, entonces, que para desentrañar la forma en la que los autores incorporan lo fantástico a los cortocuentos, conviene prestar atención al detalle de su realización, desde el propósito que los movió, a las hechuras de ambas obras y a sus modos de elaborar un sentido.

#### UNA POÉTICA DE LA BREVEDAD

Según han contado los dos autores en varias entrevistas, la colaboración que dio lugar a *Cortocuentos* fue fruto de una iniciativa de Chema García. Ambos amigos ya habían firmado juntos algunas piezas cortas para varias revistas de historietas y el cuadernillo *Diox el exterminador* (1999). Cuenta García que le gustaron las historietas que Crespo reunió en el cuadernillo *Devuélveme mi secreto* (2008), por lo que le sugirió colaborar de nuevo en algo del mismo estilo.

*Devuélveme mi secreto* lo editó el propio Crespo en una tirada corta, de doscientos ejemplares, que distribuyó como obsequio entre amigos. El subtítulo que figura en la cubierta del cuadernillo describe el contenido de sus dieciocho páginas interiores como «Ósculos, retruécanos y garabatos». Se trata de piezas breves, casi todas de una página, y de entre una y seis viñetas, con un dibujo escueto y un tono más reflexivo y lírico que narrativo. En su última página, una breve nota final de Ricardo Mena subraya el contraste entre la índole de esas historietas y la reputación como director de cortos *gore* de Borja Crespo.

Chema García supo apreciarlas y quiso dibujar algo similar. Crespo respondió a su sugerencia con los guiones de *Cortocuentos*. El dibujante, a medida que los recibió, fue dando a cada uno «su puesta en escena de forma independiente» (Vañó, 2010). El resultado fue el primer volumen, un conjunto de diecinueve relatos que en realidad suman veintiuno, pues las guardas del libro añaden otros dos.<sup>1</sup> Se caracterizan por su concisión y la pasmosa variedad de los estilos de dibujo, cosa que destacaron numerosos comentarios so-

1. En adelante, para citar las obras *Cortocuentos* y *Cortocuentos 2* se indicará el volumen, I o II, y el número de página —ambos entre corchetes—, evitando así la mención repetida de los autores o del título. Dicha paginación es mía —pues la edición no numera las páginas—, y comenzará, por tanto, con la pá-

bre la obra (véase por ejemplo el artículo de Alberto García Marcos en *Entrecomics*).

Ya las características mismas de su edición destacan la excepcionalidad del libro. Aunque publicado por una editorial especializada que durante quince años ha producido casi exclusivamente cómic o estudios sobre cómic, el formato y la presentación de *Cortocuentos* evocan más bien el universo de los libros infantiles ilustrados. Sus dimensiones (17,5 x 20,5 cm) son más cuadradas que las habituales en los cómics que, sea en vertical o en apaisado, adoptan una forma rectangular para dar cabida a las filas de viñetas. El formato habitual en las ediciones de Astiberri, que no se caracterizan desde luego por su uniformidad, cuenta con la misma anchura (17,5 cm) pero con una altura de 24,5 cm (con idéntico formato se presentaron las otras dos novedades que la editorial bilbaína puso a la venta al mismo tiempo que el primer volumen de *Cortocuentos*, en el mes de noviembre de 2009).<sup>2</sup>

La ilustración de la cubierta muestra a un personaje infantil silueteado en negro, rodeado de vegetación y sobre un fondo de luna llena y cielo estrellado (Figura 1). De su cuerpo parecen salir unos relámpagos, lo que nos lleva a suponer que pertenece al cortocuento «La niña eléctrica» [I, 67-72]. La ilustración de la cubierta de *Cortocuentos 2* es muy similar, aunque en este caso son dos los personajes que aparecen, pertenecientes al cortocuento «Los atrapamonstruos» [II, 5-10], y no están silueteados en negro (Figura 2).

La presentación interior también parece más propia de un libro ilustrado que de un cómic. Las páginas no se dividen en viñetas, sino que están ocupadas siempre por una sola ilustración, con la única excepción de la última página de «La casa de Pedro» de Chema García y Javier Olivares, compuesta de cuatro viñetas [II, 119]. A menudo, dicha ilustración no está enmarcada y está impresa «a sangre», ocupando todo el espacio de la página (sucede así en nueve de los diecinueve primeros cortocuentos y en los dos que ocupan las guardas, y también en doce del segundo volumen y sus guardas). Cuando hay márgenes que encuadran la ilustración, casi nunca hay línea que la delimite y separe de aquellos, práctica convencional en el cómic. Las únicas ex-

---

gina de guarda, numerada con el 0. Cuando se mencionen relatos del segundo volumen, se identificarán sus autores si no son los mismos del primero.

2. Punto de comparación más amplio ofrecen las dimensiones de todas las novedades que Astiberri publicó en noviembre de 2009, además de *Cortocuentos*. A saber: *El vecino 3*, de Santiago García y Pepo Pérez, y *Arlerí*, de Edmond Baudoin, ambas en tapa dura (17,5 x 24,5 cm); *Una vida errante 2*, de Yoshihiro Tatsumi, en rústica (17 x 24 cm); y *Ángel Sefija con el sexto sentido*, de Mauro Entrialgo, en rústica (18,5 x 24,5 cm).



Figura 1. Cubierta de *Cortocuentos*.



Figura 2. Cubierta de *Cortocuentos 2*.

Falta la fig 2

cepciones a esto son los cortocuentos «Lo soñado» y «No podía ser» [II, 18-21 y 70-72], con guiones de Chema García y dibujos de Miguel B. Núñez y Borja Crespo.

La distribución del contenido resalta la singularidad de cada uno de los cortocuentos, pues todos ellos se abren siempre con una portada impar —es decir, situada a la derecha al abrir el volumen— que integra el título en una pequeña ilustración que hace referencia al relato y concluye con una contraportada ilustrada de modo similar. Entre ambas se sitúan las cuatro páginas que componen cada relato. Hay tres excepciones a esa organización canónica de los cortocuentos, los titulados «Planeta Piruleta n° 4», «Exterminador» y «Duele, existes» [I, 23-32, 57-66 y 79-88], que cuentan con cuatro páginas más debido a que en estos casos el relato se distribuye en cuatro páginas dobles con ilustraciones que las ocupan en su integridad, sin romper por ello la pauta.

También *Cortocuentos 2* se distribuye con idéntica plantilla y cuenta con el mismo número de excepciones de la misma índole, los relatos titulados «Ciudad Perfidia», «Cristal», de Chema García y David Rubín, y «Nieve eres» [II, 47-56, 81-90 y 121-130].

A los diecinueve relatos de cada uno de los dos volúmenes así distribuidos se añaden, como ya se señaló, los que figuran en las páginas de guarda iniciales y finales de ambos —que agregan dos piezas más a cada uno—, cons-

tituidas esta vez por una sola ilustración a doble página. Las páginas de guarda finales de *Cortocuentos 2* incluyen el índice del volumen, que se incorpora a la ilustración como un conjunto de carteles pegados en una pared, en cada uno de los cuales se indica el título y los autores junto a una ilustración alusiva a la pieza.

Esta presentación de los relatos integrados en ambos volúmenes, sumada a los diferentes estilos gráficos que Chema García y los demás ilustradores invitados asignan a cada uno de ellos, subraya la singularidad de cada cortocuento. Los dos libros se presentan como colecciones de piezas breves, cada una de las cuales aporta su propia elaboración de un sentido. El sentido de la obra en su conjunto deriva de las pautas formales compartidas por todas ellas y, naturalmente, del imaginario de los autores que en ellas se expresa.

Dada la característica de relatos independientes de los cortocuentos de Crespo y García, hubiera sido posible su publicación por separado. Así sucedió con dos de ellos: la revista *El Manglar* adelantó uno de los cortocuentos (Crespo y García, 2010) y la revista *El Balancín* añadió un relato no recogido en los dos volúmenes (Crespo y García, 2011).

A pesar de su condición de relatos breves e independientes, los cortocuentos de Crespo y García alcanzan su grado más alto de significación reunidos en los volúmenes en los que vieron la luz. Integrados en ellos, los protocolos de presentación descritos y los cambios de estilo de dibujo mencionados afirman la independencia de cada uno; mientras que la contigüidad, las similitudes obvias e incluso el contraste permiten apreciar lo que en ellos hay de inspiración unitaria y recurrente. Los cortocuentos obedecen, si no a un proyecto claramente definido, sí al menos a un propósito compartido por sus autores.

En una entrevista, poco después de publicar el primer volumen de *Cortocuentos*, y en respuesta a la pregunta acerca de qué inspiró dicho término, Crespo contestó que García y él habían resuelto componer «historias muy cortas que se acercaban al haiku» (Caballero, 2009). La referencia a la forma poética japonesa no esconde, obviamente, el propósito de establecer un paralelismo concreto con dicha forma o su modo de significar. Se trata tan solo de señalar la similitud marcada por la estricta brevedad del cortocuento.

En un correo electrónico reciente, el 12 de abril de 2016, Borja Crespo nos explicaría en estos términos su inclinación por la brevedad:

Creo que la síntesis es un bien en desuso, todo un arte... Me gustan los cuentos, los relatos cortos, en todas las disciplinas. Parece que, como ocurre en el cine, si

no tienes algo en formato largo no es serio tu trabajo, cuando a veces es todo lo contrario... Crecí leyendo cuentos de Gianni Rodari o Roald Dahl. (...) Hay que reivindicar la síntesis de la narrativa y las ideas.

Tal preferencia por la concisión, que Crespo ha explorado también como director de cortometrajes y autor de relatos escritos, concibió los cortocuentos como otra posibilidad más de expresión.

La constricción formal establecida en ellos por el cómputo de solo cuatro imágenes —ocupen estas una o dos páginas— acompañadas por textos escuetos, que por lo general suman unas pocas palabras por cada imagen, equivale a la de un molde métrico predeterminado al que se debe ajustar la expresión y, con ella, la forja de una significación. Crespo y García acordaron someter sus relatos mínimos a tal estrecho cauce, insólito tanto en el ámbito del cuento ilustrado como en el del cómic. En buena medida, la fuerza expresiva de los cortocuentos deriva sin duda del aprovechamiento de tales límites, de la exploración de sus posibilidades.

El título con que a modo de etiqueta genérica los bautizó Borja Crespo es, más que una descripción formal, la declaración de un propósito, el de proceder a dicha exploración.

#### EN LOS MÁRGENES DEL LENGUAJE DEL CÓMIC

Los límites expresivos elegidos por los autores de *Cortocuentos* van más allá del número de páginas y del modo en el que conjugan en ellas texto y dibujo. Crespo y García prescindieron en sus piezas de buena parte de los recursos convencionales del cómic, aquellos que el medio ha desarrollado como parte de su vocabulario gráfico más específico y que suplen la incapacidad del papel impreso para mostrar de modo directo el movimiento, el sonido y las emociones matizadas.

Los cortocuentos toleran el uso ocasional y discreto de las líneas cinéticas o las nubecillas que, a modo de estela visible, marcan la trayectoria de un personaje, de un miembro o de un objeto en movimiento. Así, en el primero de ellos, «Jardín de estrellas», la caída de los astros aparece señalizada mediante una estela de color atenuado [I, 6-8].

También es posible encontrar en las ilustraciones de ambos volúmenes algunos ejemplos, poco más que esporádicos, de lo que el dibujante Mort Walker denominó «emanata»: líneas o imágenes convencionales que emanan de las cabezas de los personajes para representar figuradamente emociones y



estados de ánimo, reforzando de este modo los que muestra la general caricaturización de los personajes. García y los otros dibujantes usan las gotitas de sudor salpicadas para indicar tensión emocional o excitación [I, 6, 8, 27, 76 y 83; II, 21, 26 y 27]; los rayos o espirales de irritación [I, 109; II, 0]; las líneas temblorosas de susto y de miedo [I, 115-117]; la nubecilla oscura de malestar [II, 45]; o el signo de interrogación que sobrevuela la cabeza indicando perplejidad [II, 110 y 112]. Apenas decena y media de recursos gráficos característicos del cómic aunque no exclusivos de este.

Los recursos convencionales del lenguaje del cómic que están llamativamente ausentes en los cortocuentos son los que trasladan al papel el universo sonoro. La onomatopeya, recurso frecuentemente utilizado en el formato cómic, solo aparece en una ocasión en los dos volúmenes que nos ocupan: el «¡Pow!» con que revienta un personaje en el relato «¿Culpamos al amor?» de Crespo y Raquel Alzate [II, 101]. Además, las notas musicales o las líneas que irradia una guitarra contribuyen a representar la música en otros dos cortocuentos [II, 58, 61 y 105].

Pero sobre todo, falta casi radicalmente la representación del discurso de los personajes. Son muy escasos los globos de diálogo —recurso gráfico que inserta en la viñeta las voces de los personajes—, y en las pocas ocasiones en que los cortocuentos recurren a ellos no incluyen palabras, sino imágenes figurativas que contribuyen al sentido de lo narrado: una nota musical, unas nubes atadas, un tomate, un corazón [I, 25 y 52; II, 32 y 118]. Solo los suspiros que mediante el convencional «sigh» anglosajón exhala la protagonista del citado «¿Culpamos al amor?» [II, 98-101] pueden relacionarse con la expresión de un personaje.

El cortocuento «Duele, existes» incluye formas similares a las de los globos de diálogo, pero estas incorporan la voz narrativa y no la de un personaje [I, 79-88]. En el cortocuento titulado «La casa de Pedro», los globos contienen siempre la palabra «colgar», con la que se juega en el desarrollo del relato (aunque apenas se puede suponer que sirva para expresar de modo irónico el mundo propio del personaje [II, 116-118]).

Los dos libros de *Cortocuentos* prescinden del recurso que permitiría a los personajes participar y expresarse mediante palabras en el relato. Tal exclusión atribuye el desarrollo del relato a una sola voz, la del narrador. Volveremos más adelante a esta característica tan significativa de los cortocuentos.

Este molde formal, por otro lado, pone en cuestión la inclusión de *Cortocuentos* en el lenguaje del cómic. No está entre las finalidades de este estudio definir la participación o no de la obra en dicho lenguaje, y mucho menos



proclamar o reivindicar su inclusión. Pero, dado que sus formas le asignan un estatuto problemático, conviene no eludir la cuestión, pues afecta indudablemente a los modos de lectura que la obra suscita.

Basta para dejar constancia de la problematicidad del mismo señalar que, aunque obra de dos autores de cómics y publicados por una editorial especializada, los dos volúmenes de *Cortocuentos* no figuran en el catálogo de obras de *Tebeosfera* —el mayor esfuerzo catalogador del cómic en lengua castellana—, ya sea en su versión electrónica (<http://www.tebeosfera.com>) como en su versión impresa, el *Gran catálogo de la historieta* (Barrero, 2013). La primera sí incluye la pre-publicación de una pieza y la inclusión de otra inédita en revistas de historietas, a las que ya he aludido más arriba. Dado que los autores y la editorial de *Cortocuentos* sí están catalogados, dicha exclusión solo puede obedecer a la aplicación de un criterio delimitador. Sin embargo, la definición que aporta la «Introducción. Guía de uso» de dicho catálogo puede ser perfectamente aplicable a las piezas que nos ocupan: «Por historieta entendemos el modo de comunicación que transmite historias utilizando imágenes dibujadas que se articulan entre sí o con otros signos para generar relatos autónomos, que muchas veces llevan texto anejo» (Barrero, 2013: 15).

Robert C. Harvey considera los globos de diálogo uno de los rasgos esenciales en el cómic como lenguaje, que a comienzos del siglo xx concretarían su forma definitiva: «a narrative told by a sequence of pictures, with the dialogue of the characters incorporated into the pictures in the form of speech balloons» (Harvey, 1994: 7-8). No es, a su entender, un recurso más entre otros, pues incorpora los diálogos entre personajes a la viñeta, dando viveza al relato y permitiendo la supresión de la voz narrativa tutorial que solía colocarse bajo las ilustraciones. Según este criterio, los relatos de *Cortocuentos* quedan fuera de los márgenes del lenguaje del cómic.

Con todo, que los autores decidan prescindir de un recurso habitual como opción expresiva no excluye necesariamente a la obra del lenguaje del cómic, sino que debe entenderse, a nuestro juicio, como un uso particular de dicho lenguaje, cuyos efectos significativos es posible analizar y evaluar.

No existe, por lo demás, una definición canónica del cómic que cuente con una aceptación generalizada; lo cual no es de extrañar, dada su híbrida composición de elementos gráficos y verbales, y su reputación de entretenimiento vulgar, indigno de atención crítica y teórica seria. En junio de 1837, Rodolphe Töpffer publicó una nota sobre *L'Histoire de Monsieur Jabot* —uno de sus libros en estampas—, que muchos estudiosos del cómic consideran uno

de los primeros ejemplos del nuevo medio. En ella describió su «naturaleza mixta» y aportó una temprana definición del nuevo lenguaje: «Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien» (Sausverd, 2008). Sin duda, es significativo que esta descripción sea aplicable a los cortocuentos de Crespo y García.

En efecto, la escueta combinación de cuatro dibujos y textos breves que son los cortocuentos no ofrece al lector relatos compuestos por palabras acompañadas de dibujos que las ilustran, sino relatos articulados mediante una compleja conjunción de textos e imágenes dibujadas. Lo prueba el hecho de que algunas páginas de los cortocuentos consten solo de dibujos, de modo que estos añaden sentido por sí mismos, sin depender del texto. Así sucede en «Tedio», «Duele, existes» y «Niña bonita» [I, 21, 86-87 y 110-111].

Lo prueba, sobre todo, la variada articulación de palabras y dibujos para completar la significación de lo narrado. Tomemos por ejemplo el primer cortocuento, titulado «Jardín de estrellas». El texto comienza de este modo: «Maikel cuidaba con esmero su jardín, pero nada crecía. / Hasta que un día algo cayó del cielo. / Tras el impacto brotaron flores de ensueño y el jardín de Maikel se convirtió en el más bonito del mundo. / Lástima que no dejaran de caer cosas del cielo» [I, 6-9]. Aunque el texto completo participa decisivamente en la historia, no basta para que esta sea comprensible. Es preciso que los dibujos muestren que ese «algo» que cayó del cielo eran estrellas; en concreto, estrellas dibujadas como objetos sólidos que pueden clavarse en el suelo por alguna de sus cinco puntas y fertilizarlo —pues de inmediato parece crecer vegetación—, pero que siguen cayendo y se clavan en el protagonista, acabando con su vida y con la maravilla (Figura 3). De acuerdo con la descripción de Töpffer, en efecto, los dibujos sin el texto resultarían oscuros y los textos sin los dibujos no significarían nada (nada, al menos, equiparable al cortocuento que analizamos).

La peculiar forma narrativa creada por Crespo y García en *Cortocuentos* se compone de cuatro imágenes sucesivas y de un texto narrativo que se conjuga con ellas para resolver un relato. Imágenes y palabras contribuyen de diversas maneras al sentido de cada cortocuento, pero incluso un análisis somero evidencia que los dibujos no cumplen una función subordinada a un texto que los precede, como sucede en los relatos ilustrados. Texto y dibujos fueron concebidos conjuntamente como elementos capaces de aportar aspectos significativos determinantes a cada pieza. Y la deslumbrante variedad de

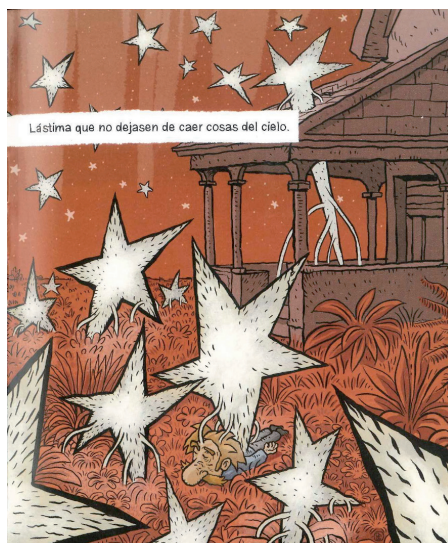


Figura 3. Mal fin para el acontecimiento maravilloso en «Jardín de estrellas».

los dibujos de García subraya por añadidura el protagonismo esencial del dibujo en la obra.

Resulta claro, a nuestro juicio, que los dos volúmenes de *Cortocuentos* significan como significa cualquier cómic, aunque sus autores hayan optado por prescindir de algunos de sus recursos expresivos convencionales. De esta manera, exploran los límites del lenguaje y los amplían, de modo similar a otras obras que toman como punto de referencia la confesión autobiográfica, el libro de viajes o el reportaje periodístico, géneros anteriormente inexplorados por el cómic (Díaz de Guereño, 2014).

#### FANTASÍAS, MARAVILLAS

La mayoría de los cortocuentos de Crespo y García proponen un relato en el que los personajes, las circunstancias en que se sitúan o las acciones que acometen exceden el ámbito de lo real o lo verosímil y deben ser interpretados según las lógicas de lo maravilloso o lo fantástico.

Son contadas las excepciones. Constituyen las más claras de ellas algunas piezas que presentan más que un desarrollo narrativo una suerte de retratos de emociones. Es el caso de «Tedio» y «Duele, existes» [I, 17-22 y 79-88], cuyos títulos resultan tan explícitos; de «2317», que traduce la nostalgia por un amor que ya fue [I, 89-94]; lo mismo que «Nieve eres», cuyo texto, de una

sencillez apabullante («Nieva. / Nevando te encontré. / Nevando te besé. / Nevando te recuerdo» [II, 122-129]), acompaña a imágenes que muestran amplios paisajes nevados, ahora desolados.

En ocasiones, esta expresión emocional que roza el lirismo, se manifiesta mediante algún elemento maravilloso o fantástico. Muestra de ello son «Corazón tonto», que narra cómo la pérdida de un corazón bondadoso convierte al protagonista en «un tipo normal» [I, 37]; «El domador de nubes», cuyo arte mágico le sirve para «nunca llorar solo» [I, 55]; «Tonto del haba», que califica así a un personaje que pierde el alma por alimentar solamente su ego [I, 73-78]; o «Una y 1000 maletas», cuyo protagonista atesora problemas ajenos para olvidar los propios [I, 95-100].

Pero si bien los elementos irreales predominan abrumadoramente en los cortocuentos, estos no están articulados de modo convencional en los cuentos maravillosos o en los relatos fantásticos. La brevedad de los cortocuentos y la estricta selección de los recursos narrativos con que operan comporta una determinada manera de articular lo fantástico que no obedece a los mecanismos habituales del género.

En su ensayo acerca de una definición de lo fantástico, David Roas señala que el núcleo esencial del género es la «confrontación problemática entre lo real y lo imposible»:

Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible —y, como tal, incomprensible— que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (Roas, 2011: 14)

Para presentar dicha «confrontación problemática», el relato fantástico ha de establecer primero un efecto de realidad que posteriormente la intrusión de lo imposible pondrá en cuestión. Ese «algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio», en palabras de Julio Cortázar (1975: 74), debe su fuerza significativa al modo en que perturba la certidumbre que antecede a su irrupción.

Tanto la brevedad como los estilos de dibujo que dan vida a los cortocuentos actúan contra dicho mecanismo. La brevedad de los cortocuentos no da ocasión a que se despliegue la mencionada perturbación de lo familiar por lo extraño, que requiere de inicio una «construcción realista y verosímil» (Roas, 2011: 112).

El dibujo cambiante de García no opera según los códigos de la repre-

sentación realista. Sus protagonistas son seres humanos caricaturizados, de rasgos exagerados o esquemáticos, cuyas proporciones corporales son a menudo convencionalmente infantiles, con grandes cabezas y cuerpos diminutos, de mímica exagerada. Cuando algún animal interviene o aparece en el relato, también está representado mediante deformaciones caricaturescas.

En alguna pieza, dichos personajes se sitúan en un espacio que cabría calificar acaso de realista, como las casas de los cortocuentos «Jardín de estrellas» y «La niña eléctrica» [I, 7 y 68]; pero por lo general los escenarios están igualmente caricaturizados, sometidos a deformaciones que riman con las de los cuerpos de los protagonistas.

El universo gráfico que construye Chema García remite claramente al de los cuentos para niños. La estilización de figuras y escenarios, el uso frecuente de colores vivos y la supresión de las viñetas en favor de una sola imagen por página, invitan a leer los cortocuentos en clave infantil. Y con ello, nos trasladan al ámbito de lo maravilloso típico de los cuentos de hadas, espacio en el que todo es posible y, por tanto, nada resulta increíble ni cuestiona sentido alguno de la realidad (Roas, 2011: 47). En los cuentos de hadas —sean los tradicionales o no— no existe tal sentido de la realidad y por tanto no es posible alterarlo y provocar el efecto de lo fantástico.

Sin embargo, los cortocuentos no obedecen a las pautas narrativas habituales en los cuentos de hadas, en los que lo maravilloso interviene tanto para contribuir a resolver el problema o motivar el conflicto que inicia el relato. En su lugar, dejan la impresión de emplear sus moldes formales para tergiversarlos y subvertir con ello el horizonte del lector.

Valga como ejemplo «Jardín de estrellas», el cortocuento ya comentado, que culmina en su última imagen con la muerte del protagonista, Maikel, atravesado por una de las estrellas que caen sobre su jardín. Lo que parecía el cumplimiento de un deseo por una intervención maravillosa caída literalmente del cielo, se torna en catástrofe definitiva. Este primer cortocuento establece la regla de que los relatos que siguen no culminan necesariamente en un final feliz, en una restauración o una mejora, ya que en ellos acontecen tanto infortunios como sucesos venturosos.

El cortocuento «Planeta Piruleta n° 4» [I, 23-32], como su título anuncia, transcurre en un escenario de fantasía infantil. Su primera imagen representa el lugar en el que acontece el relato, donde brotan dulces y setas multicolores, la savia es batido de fresa que recolectan nativos sonrientes y «todo [es] felicidad». Un «hombre malo» de dientes puntiagudos y vestido de gris, aterriza en el planeta con ánimo de conquista. El relato concluye en la cuarta imagen,

en la que «todos juntos lo [tiran] al mar», donde lo esperan bandadas de tiburones multicolores. En este caso el conflicto lo resuelve la acción conjunta y solidaria de los habitantes del planeta, que plantan cara a la amenaza sin necesidad de que intervengan fuerzas maravillosas (Figura 4). Los restos hundidos de platillos y cohetes nos invitan a pensar que no es la primera vez que sucede.



Figura 4. Adiós al «hombre malo» en «Planeta Piruleta n.º 4».

Este tipo de cortocuentos se presenta al lector como réplica a lo maravilloso convencional de los cuentos infantiles. Proponen una versión desencantada de la intervención mágica, cuyos resultados son azarosos, poco fiables o simplemente menos eficaces que la acción conjunta de quienes están decididos a defenderse. Los cortocuentos van desplegando así un *ethos* propio; valores que disienten de las moralejas implícitas o explícitas de los cuentos de hadas o se las toman a broma, traducidos en articulaciones narrativas también diferentes.

El cortocuento «Los atrapamonstruos» evidencia la réplica a la lógica de lo maravilloso. Sus protagonistas «cazan fantasmas y resuelven cualquier tipo de enigma», pero «se han topado con el mayor misterio», el del amor; evocado por la figura de un corazón trazado por ramas espinosas que enmarcan un beso entre ambos [II, 8-9], ilustración que también figura en la cubierta del libro (Figura 2). La verdadera aventura no consiste en atrapar monstruos, sino en desenrañar el misterio del sentimiento por excelencia, el amor. Así, el cortocuento no concluye con el desenlace de la aventura sino con su inicio.

A pesar de sus características gráficas, que inducen a encuadrarlos en los cuentos ilustrados para niños, los cortocuentos no remiten necesariamente



a lo maravilloso ni —cuando incorporan elementos de esa índole ajena a lo real ordinario— les atribuyen un papel decisivo en su desarrollo. A menudo, el relato desvirtúa sus elementos mágicos, maravillosos o fantásticos, considerándolos desde un distanciamiento irónico.

En gran parte, Crespo y García consiguen construir relatos eficaces dentro de los estrechos límites formales que han establecido porque juegan con el horizonte de expectativas de sus lectores. No necesitan desarrollar minuciosamente sus personajes y situaciones porque los dan por conocidos y, partiendo de dicho conocimiento previo compartido con los lectores, pueden proponer nuevas perspectivas, revisiones y tergiversaciones irónicas.

Los cortocuentos no pretenden subvertir un sentido de lo real y producir con ello un efecto perturbador, sino desbaratar las expectativas que sus personajes, situaciones o formas gráficas suscitan. Los cortocuentos utilizan recursos asociados a géneros diversos —entre ellos el fantástico—, y los disponen para nuevos efectos inesperados.

Tal como afirma Roas acerca de algunas ficciones fantásticas contemporáneas, los autores de *Cortocuentos* encuentran en la ironía y la parodia «formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos» (Roas, 2011: 175).

#### LA MIRADA IRÓNICA

La relectura irónica de motivos, personajes o situaciones propios de los cuentos de hadas o de la literatura, el cine o el cómic fantástico, que los reelabora a partir del conocimiento previo que el lector comparte acerca de ellos, es fruto en gran parte de la voz narrativa que los autores definieron para *Cortocuentos*; voz que, a consecuencia del molde formal adoptado, verbaliza por sí sola lo narrado.

En *Cortocuentos*, el narrador tiene un punto de vista externo al relato, en tercera persona y en tiempo pasado, al modo del tradicional «érase una vez». Hay algunas piezas que quiebran esa pauta, con voces que narran en primera persona y tiempo presente, como es el caso de «Juntos» [I, 119-124] y «Nieve eres» [II, 121-130]; o en tercera persona y tiempo presente: «El conejo Buffy...», «Exterminador», «Corazón de plastilina» [I, 0-1, 57-66 y 101-106], «La niña de las botas rojas...», «Los atrapamonstruos» y «Cristal», escrito por García y dibujado por David Rubín [II, 0-1, 5-10 y 81-90]. El recurso a estas modalidades narrativas ofrece variedad a la narración y actualiza lo acontecido en los relatos.



A pesar de esas contadas excepciones, y pese a que no le faltan modulaciones —mayor o menor concisión, uso ocasional de anáforas o rimas—, la voz narrativa de los cortocuentos suena por lo general consistente, como si se tratara de una única voz sostenida. En algunos —pocos— relatos se entrega a la pincelada lírica, siguiendo el modelo de las piezas de Crespo en *Devuélveme mi secreto*, pero su pauta habitual la marcan el registro coloquial y la ironía.

El lirismo, como el del cortocuento «Nieve eres» ya citado [II, 115-120], no busca articular una relación ordenada de acontecimientos, sino expresar un sentimiento y suscitarlo. *Cortocuentos* solamente acude a la expresión lírica de modo excepcional. Se diría que Crespo y García, aunque dedican varios cortocuentos a sugerir emociones, tienden a desconfiar de la expresión sentimental y prefieren establecer una distancia irónica frente a ella. En el cortocuento «Juntos» [I, 119-124], el texto —«Te siento. / Te necesito. / No me imagino... / morir lejos de ti»— evoca sentimientos que el dibujo, a excepción de los primeros planos, afianza, hasta que el cuarto y último dibujo reformula la situación y fuerza una relectura del texto, al desvelar que la pareja protagonista son siameses que comparten tronco y extremidades superiores. En «¿Culpamos al amor?», de Crespo y con dibujo de Raquel Alzate [II, 97-102], la protagonista enamorada revienta literalmente como un globo hinchado de suspiros. Ambas historias parecen concebidas como burlas de la efusividad amorosa.

Al sugerir emociones, algunos de los cortocuentos rozan la expresión lírica, y lo harán a través de imágenes metafóricas que desbordan los límites de lo real adoptando una perspectiva irónica: almas o corazones que huyen del pecho en «Duele, existes» y «Corazón tonto» [I, 79-88 y 33-38]; nubes que van sujetas con hilos, como globos, en «El domador de nubes» [I, 51-56], y problemas que se almacenan en maletas en «Una y 1000 maletas» [I, 95-100].

Además, el coloquialismo utilizado contribuye a definir la perspectiva irónica buscando una complicidad con el lector, utilizando como recurso de estilo los nombres que atribuye el narrador a sus protagonistas, las expresiones vulgares y los comentarios con los que concluye algunas de sus narraciones.

La variación onomástica de *Cortocuentos* es desde luego notable, pero reitera algunas pautas que dan a los relatos un aire desenfadado y cercano, como en los nombres extranjeros que se leen como españalizaciones: Maikel, Píter, Pol, Miki [I, 6, 18, 96; II, 42]. También son repetidas las denominaciones de seres fantásticos, en particular aquellos de la tradición de los cuentos de hadas, que llevan nombres o apellidos corrientes entre nosotros: el ogro Ro-

dríguez, el monstruo Domingo, el hada López, Ramírez el ratón volador o el tomate Antón [I, 46 y 114; II, 12, 24 y 30]. Estos nombres provocan un efecto de acercamiento, reduciendo a los protagonistas de los relatos extraordinarios al nivel de lo ordinario, de aquello que puede acontecer a cualquier López o Rodríguez o al lector mismo.

En ocasiones, el narrador emplea términos insultantes con los que califica a algún personaje (uno es «idiota», otro «tontolaba» [I, 20 y 77]) o palabras malsonantes con las que caracteriza el modo de ver las cosas de algún otro: «todo era una mierda» [I, 42]. Dicho vocabulario, que no se atiene al decoro habitual en los cuentos, le confiere una actitud informal.

Confirman dicha actitud las apostillas que cierran unos cuantos cortocuentos con comentarios coloquiales. El narrador proclama «menos mal», «lástima que», «¡ay, Cristo!», califica de «el muy agonías» a un personaje, dice de otro «¡será tontolaba!» o se compadece de un tercero, al que llama «pobre» [I, 0, 9, 105 43, 77 y 117]. En el segundo volumen finaliza varios cortocuentos con exclamaciones: «¡menuda lata!», «¡vaya fatalidad», o dice de tal personaje «va y se enfada» o de tales otros «a ver qué hacen ahora» [II, 0, 15, 33 y 95]. Tales comentarios evidencian la voz del narrador como cercana al lector, casual e informal.

Este conjunto de expresiones operan como marcas estilísticas de la voz narrativa, la definen como próxima a la del lector, característica de una familiaridad que busca la complicidad de este. Su registro coloquial y desenfadado es una herramienta fundamental para definir la perspectiva irónica desde la que reformula y representa los motivos fantásticos con los que están contruidos muchos de los cortocuentos.

Esa voz narrativa desenvuelta y coloquial modula la revisión irónica de lo fantástico en los numerosos cortocuentos que incorporan seres imaginarios u otros motivos prestados por las tradiciones narrativas del género. Ya se ha mencionado la peculiar onomástica de hadas, ogros o monstruos, entes habituales en relatos del género, que en estos cortocuentos tienen que recargar la varita como si se tratase de un móvil, son adictos a la televisión o se esconden bajo la cama por miedo [II, 15; I, 45-50 y 113-118]. Aparecerán también otros personajes de la fantasía clásica como gigantes en «Señor árbol» [I, 11-16], seres diminutos en «Lo soñado», de García y Miguel B. Núñez [II, 17-22], y esqueletos danzantes en «Música en los huesos», de García y Enrique Bonet [II, 57-62].

Es posible entrever en estos seres mágicos el parecido familiar con los personajes originales. Aquellos que figuran en las guardas de cada uno de los

dos volúmenes anuncian el tono burlón con el que la voz narrativa reutiliza dichas herencias. El niño que recibe un objeto mágico aparece en muchos cuentos tradicionales, pero el cortocuento de las guardas iniciales de *Cortocuentos 2* explica que «La niña de las botas rojas voladoras no está contenta con su regalo». La estela errática que su vuelo traza entre los árboles revela el motivo de su descontento [II, 0-1].

Las guardas iniciales del primer volumen incluyen otra ilustración cómica, que parece estar influenciada por las series de animación televisiva y los cómics antes que por los cuentos tradicionales, como los animales de «El combate del siglo» [II, 23-28], que ni siquiera llegan a pelearse. La mencionada ilustración de las guardas presenta al conejo Buffy como «amante del riesgo», y añade: «¡Menos mal que es capaz de congelar el tiempo!», haciendo referencia a la imagen del mismo brincando sonriente sobre las fauces abiertas de enormes cocodrilos [I, 0-1].

Otros motivos proceden de tradiciones complejas que han cruzado las fronteras de varios medios. Los relatos, el cómic, las series televisivas y el cine fantástico, de terror y ciencia-ficción proporcionan a los autores motivos varios, como los paisajes extraterrestres y los invasores venidos de otras galaxias, como en el ya citado «Planeta Piruleta nº 4» [I, 23-32] y en «¿De dónde vienen?», de Crespo y Albert Monteys [II, 91-96]; viajeros interestelares en «PXR5», de García y José Luis Munuera [II, 75-80]; niños convertidos en monstruos debido a un contagio o posesión en «El heladero tristón» [I, 39-44]; dueños de un poder sobrehumano en «La niña eléctrica» [I, 67-72]; cazadores de fantasmas en «Los atrapamonstruos» [II, 5-10]; robots que aniquilan a la humanidad en «Exterminador» [I, 57-66]; o los zombis en «Carne en los zapatos» [II, 109-114].

Tan amplia galería de motivos y personajes fantásticos no es casual en una obra que, según Chema García, es «una recopilación de relatos bastante personales» (Vañó, 2010). Responde sin duda a referencias que los autores comparten, a lecturas o imágenes que forman parte de su imaginario y con los que se complacen en experimentar. Crespo ha explicado que él y García colaboraron en sus primeras historietas «porque [tenían] los mismos gustos». Les «gustaba mucho Moebius, la escuela Bruguera, las pelis de terror, las de Serie B...» (Tisera, 2010). Ese gusto común y sus habilidades complementarias de escritor y dibujante hicieron de *Cortocuentos* una colaboración tan natural como afortunada.

Pero lo que concede a la obra su interés singular es el tono desenfadado —a medio camino entre el homenaje nostálgico y la ironía— con el que los

autores dan vida a esos motivos tan conocidos, tomados de la tradición fantástica de la que se nutren. No obstante, también resulta de gran fuerza significativa la versatilidad del dibujo de García en cada uno de los cortocuentos.

Tomaremos el cortocuento «Exterminador» [I, 57-66] como muestra de lo que logran sus dos talentos combinados. En la portada del primer volumen de *Cortocuentos*, la ilustración muestra al robot protagonista velando por la seguridad de dos niños, cuyas partes del cuerpo anteriormente cercenadas se han cosido para volverlas a unir [I, 3]; lo que representa acertadamente la composición narrativa que proponen las piezas del libro y actúa como paradigma del modo en que los autores juegan con los motivos fantásticos que toman prestados.

«Exterminador» es, como ya ha quedado señalado, uno de los tres cortocuentos que se componen de cuatro ilustraciones a doble página, lo que indudablemente lo singulariza. Su texto narrativo es, no obstante, tan escueto como el de los demás: «Tob22 es el último robot sobre la Tierra. / Todo quedó devastado tras una guerra entre el hombre y la máquina. / Tob22 se aburre. / Tob22 echa de menos a los humanos que exterminó». Es uno de los pocos relatos enunciados en tiempo presente, a excepción del texto de la segunda imagen, que parece particularmente adecuado para reflejar este nuevo tiempo post-apocalíptico en que el robot condenado a la soledad se aburre, como un ser inmortal en un paraje muerto.

Las cuatro ilustraciones panorámicas que componen el relato están trazadas en blanco y negro, lo que establece un fuerte contraste con la variada policromía que domina en el libro. García siluetea edificios ardiendo contra un cielo siempre negro, usa las tramas manuales para prestar volumen a las figuras y destaca mediante contraluces siniestros a su protagonista.

Este escenario concuerda con el aspecto del robot protagonista que, por su forma redondeada y su cabeza con un único visor delantero, evoca al robot alienígena de *The Day the Earth Stood Still (Ultimátum a la Tierra, 1951)*, la película clásica de Robert Wise, rodada en blanco y negro. Aunque la escenografía de ciudades en llamas y descargas eléctricas remite quizá a versiones más cercanas y truculentas de la guerra entre humanos y máquinas como en la película *Terminator (1984)* y sus secuelas —a la que hace alusión el título del cortocuento—, el clásico de Wise parece ser un referente claro.

El desarrollo del relato en «Exterminador» muestra cómo Crespo y García conjugan imaginativamente los motivos fantásticos y dan forma a sus cortocuentos. Las tres primeras imágenes resumen la situación: el robot se alza sobre las ruinas, rememora el exterminio de los humanos y se aburre

sentado, con la cabeza entre las manos y sin más compañía que una rata. La cuarta y última imagen (Figura 5) resuelve y reinventa la situación, dando su sentido al texto: el robot cose con hilo de color amarillo —única nota de color en el cuento— a cadáveres humanos mutilados, que resucitan como muertos vivientes animados por los rayos que salen del cuerpo del robot. De este modo, los autores combinan motivos fantásticos para cerrar con un giro inesperado su relato.

La conjunción de un cuento trazado sobre motivos fantásticos bien establecidos —la aniquilación de la humanidad por robots— y resuelto con la incorporación de otros tópicos fantásticos —muertos vivientes o monstruos creados a partir de cadáveres como en *Frankenstein*— mediante un tratamiento gráfico que, aun acudiendo a las caricaturizaciones habituales del cuento infantil ilustrado, evoca oscuridad y cierta nostalgia cinéfila, da como resultado un cortocuento que reaviva con ironía paródica las convenciones del género.

Crespo y García suman motivos fantásticos y los combinan con desenvoltura, de modo similar a como los combinó con frecuencia el cine de serie B, y componen mediante tal acumulación nuevas situaciones y ocurrencias inesperadas. Al encajar estas en el estrecho molde formal de las cuatro imágenes con texto, aseguran la sorpresa en el lector e intensifican la impresión que causan dichos motivos. Pero el tratamiento gráfico similar al de los cuentos infantiles ilustrados dulcifica las connotaciones horribles, el efecto aterrador. Al robot exterminador lo aqueja la nostalgia; los humanos resucitados como el monstruo de Frankenstein, o como ciborgs o muertos vivientes, siguen



Figura 5. El robot nostálgico en «Exterminador».

siendo esencialmente humanos; el hilo amarillo empleado para volver a unirlos de modo chapucero parece aminorar su carácter monstruoso, su efecto aterrador.

Porque dicha combinación de motivos no pretende inquietar, sino que se ofrece como un guiño cómplice a aquellos lectores que conocen los personajes e historias y que disfrutan la comicidad que supone sacarlas de contexto, colocarlas en situaciones inesperadas o abocarlas a desenlaces insólitos. En definitiva, todo es un juego con motivos fantásticos que, en estos relatos y con estos procedimientos, pierden aristas y ya no amenazan nuestra realidad, sino que participan en ella como en la celebración de una vieja amistad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRERO, Manuel (ed.) (2013): *Gran catálogo de la historieta. Inventario 2012. Catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*, Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla.
- CABALLERO, Marta (2009): «Borja Crespo: “Corto Cuentos es un libro para niños grandes y para niños listos”», *El Cultural*, disponible en <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Borja-Crespo-Corto-Cuentos-es-un-libro-para-ninos-grandes-y-para-ninos-listos/505755>> [11 de abril de 2016]
- CORTÁZAR, Julio (1975): «Del sentimiento de lo fantástico», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, Siglo XXI, Madrid, pp. 69-75.
- CRESPO, Borja (2008): *Devuélveme mi secreto*, Arsénico Cómics, Madrid.
- CRESPO, Borja, y Chema GARCÍA (1999): *Diox el exterminador*, Subterfuge, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2009): *Cortocuentos*, Astiberri, Bilbao.
- \_\_\_\_\_ (2010): «Cortocuentos. Los atrapamonstruos», *El Manglar*, núm. 12, pp. 84-85.
- \_\_\_\_\_ (2011): «Cortocuentos [Superhumano]», *El Balancín*, núm. 7, pp. 5-8.
- CRESPO, Borja y Chema GARCÍA [et al.] (2012): *Cortocuentos 2*, Astiberri, Bilbao.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2014): *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- GARCÍA MARCOS, Alberto (2009): «Cortocuentos (Crespo & García)», *Entrecomics*, disponible en <<http://www.entrecomics.com/?p=38540>> [5 de abril de 2016]
- HARVEY, C. Robert (ed.) (1994): *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*, University Press of Mississippi, Jackson.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SAUSVERD, Antoine (2008): «Séquence initiale töpfferienne», *Töpfferiana*, disponible en <[http://www.topfferiana.fr/2008/09/sequence-initiale-topfferienne/#identifier\\_4\\_7468](http://www.topfferiana.fr/2008/09/sequence-initiale-topfferienne/#identifier_4_7468)> [14 de abril de 2016]
- TISERA, Feliciano (2010): «Chema García y Borja Crespo, autores de historietas», *Letras libres*, disponible en <<http://www.letraslibres.com/blogs/chema-garcia-y-borja-crespo-autores-de-historietas>> [28 de abril de 2016]

- VAÑÓ, Valentín (2010): «Entrevista a Chema García», *Guía del cómic*, disponible en <<http://www.guiadelcomic.es/chema-garcia/entrevista.htm>> [28 de abril de 2016]
- VIÑAS, David (2013): «Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a., Benalmádena, pp. 149-171.