



---

# Experiencias gráficas de Chantal Montellier y Ana Penyas para la concienciación medioambiental. La autobiografía subterránea

## *Chantal Montellier and Ana Penyas' Graphic Experiences for Environmental Awareness. The Underground Autobiography*

TATIANA BLANCO-CORDÓN

Universidad de Granada

Tatiana Blanco-Cordón es doctora en Estudios Hispánicos por la Université Clermont-Auvergne y doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura por la Universidad de Málaga. Actualmente es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada. Su línea de investigación se centra en el estudio del cómic y otros medios de expresión gráficos. Los principales ejes de su análisis son la *bande dessinée* franco-belga, la historieta española, la aplicación didáctica del cómic y la producción de autoras de cómic contemporáneas, privilegiando el estudio de la autobiografía, el análisis de la interacción, la memoria y la interculturalidad.

**Fecha de recepción:** 31 de octubre de 2021

**Fecha de aceptación definitiva:** 2 de diciembre de 2021

---

## Resumen

Nuestro estudio pretende dilucidar qué recursos iconotextuales se evidencian particularmente significativos en la transmisión del relato eco-crítico. Las novelas gráficas *Tchernobyl mon amour* (Chantal Montellier, 2006) y *Todo bajo el sol* (Ana Penyas, 2021) abordan lo medioambiental desde temáticas y contextos de producción diferentes y, sin embargo, comparten sugerentes mecanismos narrativos. Tanto la técnica del *collage*, en la que se plantea una particular interacción entre dibujo y fotografía, como la «autobiografía subterránea», situada entre lo novelístico y lo experiencial, se muestran determinantes en la densidad y alcance al fenómeno socio-medioambiental propuesto.

**Palabras clave:** autobiografía subterránea, cómic ecofriendly, eco-crítica, hipericonotextualidad, literariedad iconotextual

## Abstract

Our study aims to identify the most significant iconotextual resources in eco-critical narrative. The graphic novels *Tchernobyl mon amour* (Chantal Montellier, 2006) and *Todo bajo el sol* (Ana Penyas, 2021) approach environmental issues from different themes and production contexts and, nevertheless, share suggestive narrative mechanisms. Both the collage technique, in which there is a particular interaction between drawing and photography, and the “underground autobiography”, situated between the novelistic and the experiential, are decisive in the density and scope of the proposed socio-environmental phenomenon.

**Keywords:** eco-criticism, ecofriendly comic, hypericonotextuality, iconotextual literariness, underground autobiography

## Cita bibliográfica

BLANCO-CORDÓN, T. «Experiencias gráficas de Chantal Montellier y Ana Penyas para la concienciación medioambiental. La autobiografía subterránea», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 84-108.

---

## Introducción

En los últimos años, el interés por la eco-crítica, según fue definida por Glotfelty,<sup>1</sup> se deja sentir en numerosas disciplinas de las ciencias humanas y sociales con la consiguiente modificación de los fundamentos y métodos del conocimiento científico de las denominadas Humanidades medioambientales. El progresivo deterioro de la naturaleza y el incremento de los riesgos medioambientales en la actualidad han favorecido la toma de conciencia y la necesidad de sensibilización de la población, lo que ha propulsado a su vez el trabajo creativo. El auge de la historieta eco-crítica es un fenómeno contemporáneo generalizado que aborda la temática medioambiental en función de lectores, temáticas, ópticas y géneros muy diferentes. Tanto en el mercado franco-belga como en el español, con cierta ventaja del primero, la representación de la naturaleza en la historieta cuenta con una producción en continuo aumento, la cual se ve favorecida y recompensada por la creación de certámenes y premios.<sup>2</sup>

Paralelamente al aumento de la producción, conviene promover los estudios consagrados a obras de cómic *ecofriendly* que, desde una perspectiva crítica, den cuenta no solo del calado medioambiental en la expresión artística contemporánea, sino de la necesidad de una reflexión en torno al fenómeno desde el ámbito intelectual y académico. La relevancia del estudio de la representación del medio ambiente en la historieta se justifica principalmente por la bidimensionalidad del código narrativo que, gracias a la expresividad de la palabra y al potencial figurativo de lo visual, permite enriquecer la acción perceptiva. A modo de ecosistema, texto e imagen funcionan como organismos interdependientes en un mismo hábitat, que dan lugar a procesos expresivos de gran fuerza simbólica.

## Contextualización y objetivos

En este trabajo, nos proponemos llevar a cabo el estudio de dos novelas gráficas que abordan lo medioambiental desde temáticas y contextos de producción diferentes. En su obra *Tchernobyl mon amour*,<sup>3</sup> publicada por Actes Sud BD en 2006, la autora francesa Chantal Montellier (1947) propone una ficción centrada en un trabajo de

---

<sup>1</sup> GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (ed.) *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Georgia, University of Georgia Press, 1996.

<sup>2</sup> Citaremos a título de ejemplo: el Prix Tournesol del Festival Internacional de la Bande Dessinée de Angoulême y el Prix Écologique del Prix Artémisa.

<sup>3</sup> MONTELLIER, C. *Tchernobyl mon amour*. Paris, Actes Sud BD, 2006.

investigación sobre la catástrofe nuclear de Chernóbil llevado a cabo por la protagonista, Chris Winckler, que reflexiona en la manera de afrontar la redacción de un artículo, encargo del periódico parisino para el que trabaja. Su trabajo se centra en las víctimas, tanto en la población autóctona como en los «liquidadores» venidos de toda Europa para controlar el incendio y despejar la zona de desechos. En el proceso de documentación, la periodista constata el silencio, la manipulación de la información, y la inconsciencia y falta de responsabilidad por parte de las autoridades; tanto los dirigentes rusos, que minimizaban el alcance e impacto del accidente, como las autoridades francesas, que aseguraban que la nube radioactiva no rebasaría la frontera.

En su obra *Todo bajo el sol*,<sup>4</sup> publicada por Salamandra Graphic en 2021, la autora valenciana Ana Penyas (1987) plantea un relato que, abarcando medio siglo de la historia reciente de España, se centra en el origen, desarrollo y consecuencias del turismo de masas en la costa levantina como resultado de un ambicioso proyecto de especulación inmobiliaria que no tiene en cuenta la sostenibilidad ambiental. Los protagonistas de la historia son los miembros de una familia en diferentes momentos de su vida que, testigos de su tiempo, se van amoldando a la mutación progresiva de su entorno.

A pesar de abordar temáticas diferentes, ambas obras proponen una ficción anclada en un contexto histórico marcado por un ataque medioambiental de gran calado. Aunque el evento central en un caso constituye un golpe inmediato y puntual —la explosión del reactor en Chernóbil el 26 de abril de 1986—, el otro se produce de manera progresiva a través de décadas —la expansión de la construcción en la costa levantina—, y de que uno se produzca de manera supuestamente involuntaria, y el otro como fruto de la intencionalidad, en cualquier caso, ninguno está exento de un deterioro significativo y progresivo del medio natural, causado por la mano del hombre.

El hecho de elegir dos obras dispares en cuanto a la temática y a la dimensión espaciotemporal —quince años de diferencia entre las obras y cuarenta años que marcan dos generaciones independientes de autoras—, radica en el deseo de perfilar el sustrato común de un género historietístico bien extendido que podríamos denominar «historieta eco-crítica» y que alberga modalidades bien definidas. A través de una metodología basada en el análisis de contenido, nos centraremos en el estudio del dispositivo iconotextual de nuestro corpus para localizar y elucidar los marcadores que lanzan una denuncia más o menos explícita en torno a los temas medioambientales y sociales abordados. Nuestro objetivo es, por un lado, dilucidar qué recursos iconotextuales se evidencian particularmente significativos en la transmisión del relato eco-crítico, y por otro, estudiar la posibilidad de que estas dos ficciones sean con-

<sup>4</sup> PENYAS, A. *Todo bajo el sol*. Barcelona, Salamandra Graphic, 2021.

sideradas autobiografías subterráneas, con las implicaciones que este tipo de relato ejercería en el alcance de la historieta eco-crítica.

Basándose en las conclusiones del psicólogo holandés Jaap van Ginneken, el teórico Jean Baetens defiende la existencia de un marcado componente autobiográfico en muchas de las obras del cómic tradicional supuestamente ajeno a esta tendencia: «les créateurs d'Astérix, Babar, Donald, Tintin et Superman, auraient tous transposé à leur œuvre les problèmes d'identité et les traits de caractère les plus intimes qui étaient les leurs». <sup>5</sup> En esta línea, nos interesa observar los efectos narrativos que se derivan de esta modalidad de relato en autoras y temáticas contemporáneas, lo que nos lleva a replantear la cuestión de lo autobiográfico en el cómic y a enriquecer el campo de estudio de la historieta como medio de expresión cultural. Tal y como afirma Baetens:

la restriction de l'autobiographie à la seule question du témoignage ouvertement autobiographique risque de laisser dans l'ombre des facettes passionnantes de la démarche autobiographique, qu'il peut être intéressant de retrouver au niveau de la forme comme au niveau de la fiction. <sup>6</sup>

A continuación, desarrollamos la manera en que Chantal Montellier y Ana Penyas han concretado su apuesta gráfica destinada a reforzar la conciencia medioambiental de los lectores. La lectura de estas obras nos desvela una serie de elementos estilísticos y temáticos propios de cada autora que fundamentan el impacto del mensaje eco-crítico.

### **Efecto *collage* e hipericonotextualidad**

El contenido documental del corpus elegido es considerable, lo que conecta con la realidad y refuerza los tintes autobiográficos. Las autoras se posicionan como observadoras de su entorno. El doble código lingüístico y visual de la historieta favorece fructuosas relaciones intermediáticas en las que la hipertextualidad y la hipericonicidad cobran protagonismo. Con el objetivo de contextualizar la historia y de anclar la ficción a la realidad, las autoras recurren a técnicas de *collage* consistente en introducir imágenes pertenecientes a otros medios de comunicación, que alterando la unidad

---

<sup>5</sup> BAETENS, J. «Autobiographies et bandes dessinées: problèmes, enjeux, exemples», en *Belphégor*, vol. 04, n.º 1 (2004). Disponible en: <https://tinyurl.com/Baetens-autobioBD> «Los creadores de Astérix, Babar, Donald, Tintin y Superman habrían trasladado todos a su obra los problemas de identidad y los rasgos de carácter más íntimos que les eran propios». La traducción de esta cita y las siguientes es propia.

<sup>6</sup> *Idem*. «la restricción de la autobiografía a la mera cuestión del testimonio abiertamente autobiográfico puede ensombrecer facetas apasionantes del proceso autobiográfico cuyo descubrimiento sería interesante tanto en la forma como en la ficción».

estilística, aportan dinamismo visual al relato, además de dar profundidad al fenómeno socio-medioambiental planteado.

ON N'A PAS SEULEMENT ESSAYÉ D'ÉTOUFFER LE QUATRIÈME RÉACTEUR, ON A AUSSI VOULU ÉTOUFFER LA VÉRITÉ. CEUX QUI ONT PARLÉ DES CONSÉQUENCES DE LA CATASTROPHE, COMME LE SAVANT YOURI BANDAJEVSKY OÙ L'ÉCRIVAIN SVETLANA ALEXIÉVITCH, AVEC SON EXTRAORDINAIRE LIVRE "LA SUPPLICATION", ONT ÉTÉ CONDAMNÉS À LA PRISON, LA RELÉGATION ET L'EXIL...

SVETLANA ALEXIÉVITCH

BLOQUER avec BILL TCHERNIAU

le prochain président

APRÈS TCHERNOBYL, LA NOTION DE TEMPS A PRIS UNE DIMENSION RADICALEMENT NOUVELLE. LE TEMPS S'EST TRANSFORMÉ DANS LA ZONE CONTAMINÉE, ON Y RENCONTRE DES GENS QUI Y SONT RESTÉS EN REFUSANT L'ÉVACUATION : ILS FAUCHENT L'HERBE À LA HACHE, PASSENT LA SOIRÉE À LA TERRE À LA CHARBUE, ABATENT LES ARBRES À LA HACHE, LES PHYSICIENS ESSAIENT DE RÉSOUDRE DES PROBLÈMES ÉNIGMATIQUES, D'UNE COMPLEXITÉ NOUVELLE QUI N'EST COMMENSURABLE NI À NOUS-MÊME, NI À NOTRE POTENTIEL BIOLOGIQUE !

ILS M'ONT ARRÊTÉ POUR UNE RIDICULE HISTOIRE DE POTS-DE-VIN. EN RÉALITÉ, MES RECHERCHES DÉRANGENT.

L'HUMANITÉ N'A RIEN TROUVÉ DE VALABLE POUR SE METTRE À L'ABRI DES DANGERS DE L'ÉNERGIE NUCLÉAIRE... ON NE SAIT TOUJOURS PAS RÉSOUDRE LA QUESTION DES DÉCHETS RADIOACTIFS, NI DE LA SÉCURITÉ... ON N'A RIEN FAIT POUR PROTÉGER LES POPULATIONS...

BLOQUER avec BILL TCHERNIAU

le prochain président

**LA VÉRITÉ**

NOUS LIRE  
Le quotidien papier  
PDF  
Archives

RECHERCHER  OK

ACCUEIL ACTUALITÉ INTERACTIF CULTURE OPINIONS VOUS VOYAGES SERVICES CONTACT FORUM

"Le physicien Vassill Nesterenko et le médecin anatomopathologiste Youri Bandajevsky, nous déclare Wladimir Tchertkoff, sont persécutés pour s'être opposés au dogme officiel, en effectuant leurs recherches et en préconisant des mesures de radioprotection, dont les instances internationales refusent de vérifier et de reconnaître la validité. Pour préserver le consensus autour de l'industrie nucléaire, le lobby de l'atome et la médecine officielle condamnent sciemment des millions de cobayes humains à expérimenter dans leur corps des pathologies nouvelles dans le vaste laboratoire des territoires contaminés par l'explosion. Un accord, signé en 1959 entre l'Organisation mondiale de la santé et l'Agence internationale pour l'énergie atomique, empêche l'OMS d'agir librement dans le domaine nucléaire sans l'assentiment de l'AIEA. Les deux agences des Nations unies ne reconnaissent jusqu'à présent que la mort de 32 pompiers des premières heures de la catastrophe, 200 cancers causés par irradiation aiguë et 2 000 tumeurs à la thyroïde comme conséquences de l'accident. Par contre, le Bureau des Nations unies pour les affaires humanitaires partage l'avis de Khoji Annan, qui estime à 9 millions le nombre total des victimes et affirme que la tragédie de Tchernobyl ne fait que commencer."

Propos recueillis par C.W.

FIG. 1. Página de *Tchernobyl mon amour*.  
© Montellier & Actes Sud BD, 2006, p. 29.

En el caso de *Tchernobyl mon amour*, las referencias hipericonotextuales a libros y a autores que han denunciado las consecuencias de la catástrofe —*Le crime de Tchernobyl. Le goulag nucléaire*,<sup>7</sup> de Wladimir Tchertkoff, una de las fuentes documentales centrales de la obra; o *La supplication*,<sup>8</sup> de Svetlana Alexiévitch—, así como la reproducción fotográfica, aunque ficticia, de páginas de periódico que presentan los hechos más acallados en las tónicas mediáticas imprimen un perfil de veracidad esencial en el alcance de la obra. Montellier da protagonismo a personajes reales que sufrieron la prisión y el exilio por defender versiones de los hechos contrarias a la oficial, como el científico Youri Bandajevsky o la escritora Svetlana Alexiévitch, cuyos rostros aparecen dibujados con un elevado grado de iconicidad (FIG. 1), sobre todo en el caso del científico que posa detrás de una alambrada metálica. El realismo perseguido en el dibujo contribuye a incrementar la cercanía con los personajes y con sus experiencias de vida. En el tercio inferior de esta página, aparece un fragmento del periódico ficticio *La vérité*, cuyo nombre puede estar inspirado en el periódico trotskista francés fundado en 1929. En el segmento propuesto, se denuncia la manipulación de los datos y la represión de los que se oponen al dogma oficial. Sacar a la luz información que supone un riesgo para los intereses de la industria nuclear acarreará problemas a la periodista, además de la censura de su artículo.

Tanto el realismo en el retrato de los autores como la recreación de la portada del periódico corresponden a lo que Marion denomina «transparence photographique»<sup>9</sup> y que, basado en la «soumission à la figuration mimétique»,<sup>10</sup> facilita el acceso del lector al mundo representado y da sensación de autenticidad. De esta manera, además de rendir homenaje a personalidades ilustres que fueron perseguidas y censuradas, la autora aporta razones contundentes que fundamentan su reivindicación.

La fidelidad en la recreación de la realidad se ve incrementada con la inserción de fotografías, lo que impone un efecto de ruptura del trazo en el conjunto visual. Marion denomina esta técnica de cita fotográfica «degré zero de la trace dessinée»<sup>11</sup> y asegura que, al implicar la confrontación de dos materias, puede restar realismo a la obra. El teórico belga habla incluso de anacoluto para insistir en la falta de correlación o de concordancia sintáctica entre ambos elementos. Sin embargo, en los álbumes estudiados, se puede constatar que la contraposición de medios de expresión lanza una llamada de atención al lector ante el hecho de que la ficción se adentra en la realidad histórica. El propio Marion afirma que la transposición gráfica de un modelo fotográfico supone un caso de contaminación transemiótica, el cual «en même

---

<sup>7</sup> TCHERTKOFF, W. *Le crime de Tchernobyl. Le goulag nucléaire*, Paris, Actes Sud, 2006.

<sup>8</sup> ALEXIÉVITCH, S. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*. Paris, J'ai lu, 2004.

<sup>9</sup> MARION, P. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve, Académia, 1993, p. 138. «Transparencia fotográfica».

<sup>10</sup> *Idem*. «Sumisión a la figuración mimética».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 128. «Grado cero del trazo dibujado».

temps qu'elle cristallise un effet de réel, [...] produit donc un effet de trace». <sup>12</sup> La autenticidad aportada por la fotografía subraya el deseo de referencialidad y transparencia de las autoras.

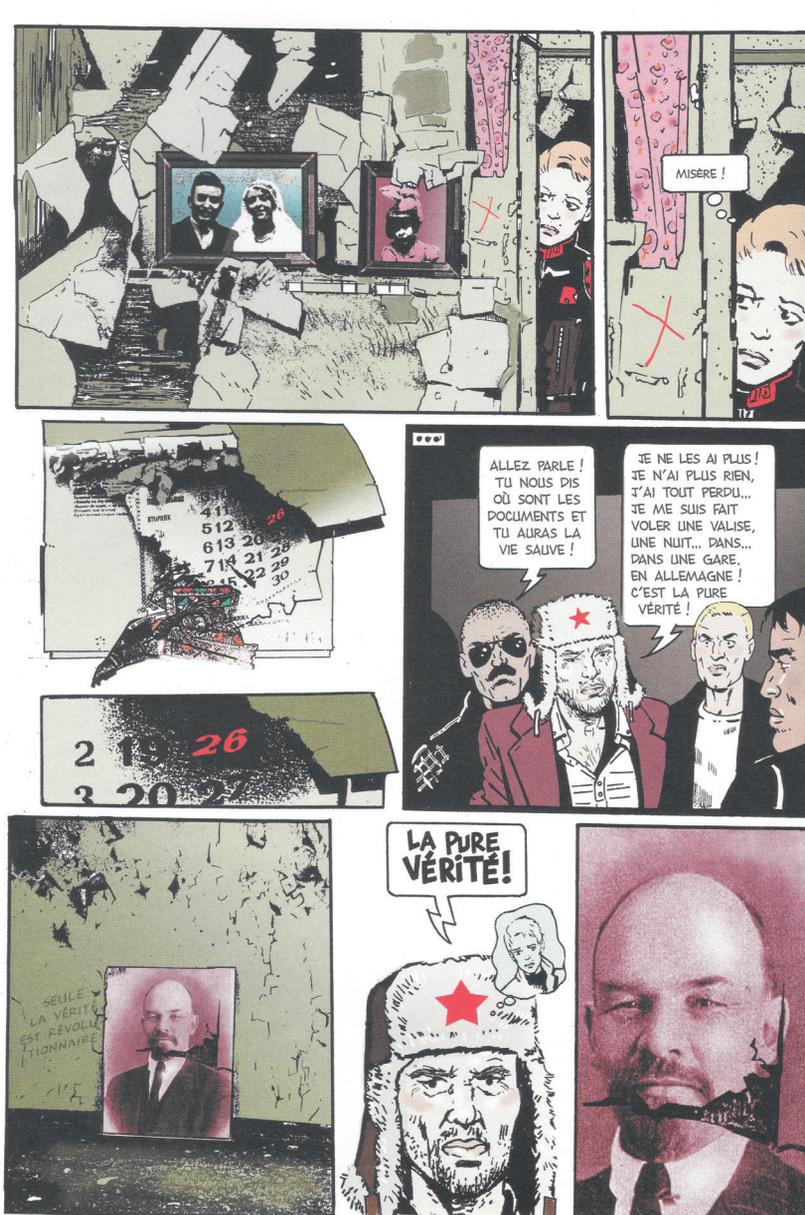


FIG. 2. Página de *Tchernobyl mon amour*.  
© Montellier & Actes Sud BD, 2006, p.  
114.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 103. «A la vez que cristaliza un efecto de realidad, [...] produce entonces un efecto de trazo».

En otro fragmento de la obra (FIG. 2), vemos a la periodista en el lugar de la catástrofe asomándose al interior de las casas próximas a la central nuclear. El almanaque de pared con el número 26 en rojo invita al recuerdo al situar el desastre nuclear en un momento concreto de nuestra historia reciente. Las fotografías familiares de las víctimas en portarretratos colgados en las paredes en ruinas por la explosión llevan al primer plano a la población real afectada acentuando el dramatismo de la catástrofe. La inclusión de la imagen fotográfica alimenta la conciencia histórico-social de los lectores. En la misma página, el retrato caído al suelo del líder ruso Lenin junto a su cita pintada en la pared, «Seul la vérité est révolutionnaire»,<sup>13</sup> simboliza el hundimiento de la ideología comunista y la derrota de la verdad. La viñeta con el primer plano del superviviente que tras mentir, y con la intensidad de la letra en negrita, asegura haber dicho «la pure vérité!»<sup>14</sup> mientras dirige la mirada directamente al lector —rompiendo la cuarta pared— supone un guiño de la autora ante la costumbre de mentir deliberadamente, práctica que se critica constantemente en la obra. En este fragmento, la lucha por la libertad aparece una vez más como uno de los mayores valores defendidos por Chantal Montellier.

Para mostrar las consecuencias devastadoras del suceso, Montellier apuesta por una estética cruda y descarnada en la que se prescinde de cualquier eufemismo visual. Junto a las imágenes populares rusas que evocan la felicidad de la vida antes de la catástrofe o las escasas escenas de familia en las que reina la normalidad, observamos a humanos y animales deformados por las descargas radioactivas. Miembros desfigurados, protuberancias, quemaduras y rostros —infantiles a menudo— compungidos por el dolor o enajenados por la locura, son solo algunas de las huellas que dan testimonio visual del alcance de la catástrofe. Las montañas de cráneos, la viveza de las explosiones y de las escenas de violencia, intensificadas con un uso generoso de la onomatopeya y de las variaciones tipográficas, recuerdan a los cómics de acción o de ciencia ficción, a la vez que recrean un panorama terrorífico y desesperanzador.

Existen dos elementos gráficos cuya presencia es constante en la obra: el símbolo de la radioactividad y la imagen de una máscara con la boca tapada (FIG. 3). Estos guiños recurrentes en momentos a veces aleatorios de la trama que apelan al inconsciente se encargan de poner de manifiesto la omnipresencia del desastre y de la ley del silencio que la rodea, tanto en la obra como en la realidad. Del mismo modo, las secuencias oníricas contribuyen a acentuar la dimensión fantástica, mórbida y apocalíptica del relato. Los paisajes dantescos y ciertas escenas incoherentes alimentan una historia en la que muy a menudo se borran las fronteras entre lo terrenal y lo infernal. De esta manera, la autora traduce la mordacidad de su discurso y su afán por proponer la realidad sin filtros.

---

<sup>13</sup> «Solo la verdad es revolucionaria».

<sup>14</sup> «¡La pura verdad!».



FIG. 3. Página de *Tchernobyl mon amour*.  
© Montellier & Actes Sud BD, 2006, p.  
120.

En la misma línea de voluntad de veracidad, en la ficción *Todo bajo el sol* se incluyen tanto la imagen como el texto legible de una guía turística<sup>15</sup> de la etapa del franquismo desarrollista que tras la postguerra y la etapa de autarquía promovía la apertura de España hacia lo extranjero, apostando por el turismo como valor clave del pretendido esplendor económico. El contenido de la guía destaca por un lenguaje triunfalista y grandilocuente que, con reminiscencias de los noticiarios del NO-DO, saca a relucir por sí solo lo manipulativo y engañoso de la propaganda en esta época. Destacamos por un lado, la autopromoción del régimen franquista con el objetivo de contrarrestar la mala prensa que tenía en las democracias internacionales («Una guerra para una paz», «artífice de la paz», «un pensamiento político [...] flexible en los detalles»); por otro, el planteamiento de un escenario idílico de hegemonía extranjera («vencer para usted será conocer el terreno que pisa, y pisarlo con soltura y propiedad», «en el trato con sus futuros amigos [...] llevará usted todas las de ganar»). De la misma manera, las imágenes de la guía invitan a una lectura en segundo grado. La imagen del turista toreando (FIG. 4) saca a relucir las acepciones más peyorativas del término *torear* que insinuaría la animalización de los españoles y su sumisión a un poder superior. En cualquier caso, tanto el texto como la imagen marcan la tendencia de los españoles a doblegarse ante lo extranjero por la promesa de riqueza y prosperidad. Estos mensajes implícitos al principio de la obra, que se revelan el germen del turismo de masas actual, vaticinan una relación desigual y marcadamente jerarquizada en la que los ciudadanos españoles quedan subyugados al poder adquisitivo de los turistas extranjeros.

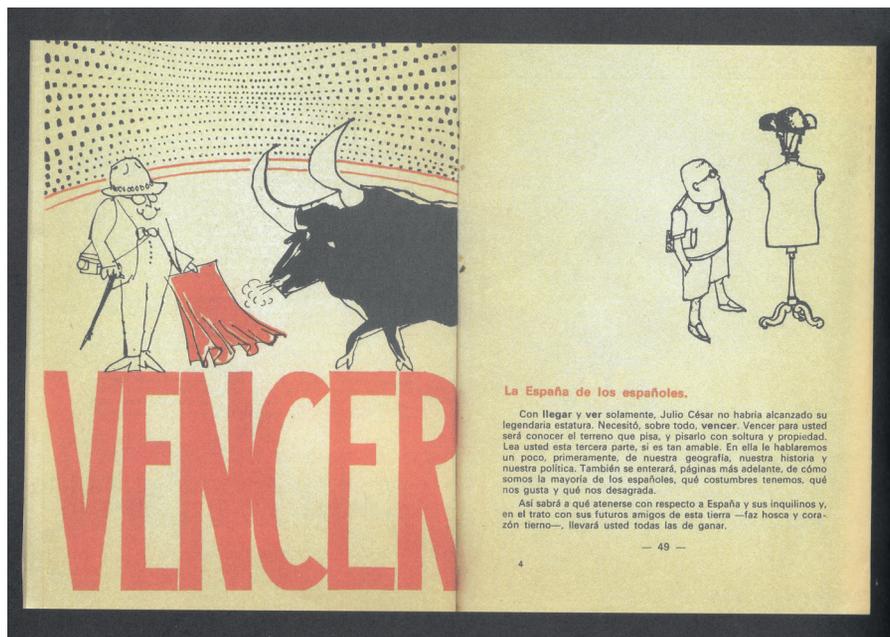


FIG. 4. Página de *Todo bajo el sol*. © Penyas & Salamandra Graphic, 2021, p. 12.

<sup>15</sup> PENYAS, A. (2021) *Op. cit.*, pp. 9-11.

Como hemos visto en la obra de Montellier, la técnica de insertar entre los dibujos fotografías reales ligeramente sobredibujadas produce efectos significativos. En páginas íntegramente dibujadas solemos encontrar el rostro o cuerpo fotografiado de personajes, de manera aleatoria —a menudo, un bebé—. En este caso, la superposición de modalidades visuales heterogéneas, además de aportar un toque de humanidad debido al elevado grado de iconicidad de la fotografía, produce un efecto de extrañamiento que se podría interpretar como el retrato de una humanidad desubicada, en un medio diferente al suyo. Es particularmente significativa de este procedimiento la página propuesta (FIG. 5) en la que el lamento de la abuela («... pero qué pinto yo aquí») resuena en la cara fotografiada del bebé en un entorno visual dibujado, y por tanto, diferente al suyo. En este tipo de *collages*, la mirada de los personajes fotografiados parece proyectar una llamada de atención ante lo insensato de las circunstancias. En cualquier caso, la irrupción de la fotografía en la tónica estética del dibujo produce un efecto de realidad y de confusión a la vez que reviste de intensidad la crítica de la autora.



FIG. 5. Página de *Todo bajo el sol*. © Penyas & Salamandra Graphic, 2021, p. 55.

Además de la fotografía, en *Todo bajo el sol* se incluyen fotogramas pertenecientes a documentales de televisión en los que se plantean problemáticas de actualidad. La imagen y el testimonio de ciudadanos describiendo o dando su opinión sobre acontecimientos clave enraíza la ficción en momentos muy precisos de la historia de España.

Un ejemplo significativo lo constituyen los fotogramas<sup>16</sup> de un vídeo que muestran incendios forestales intencionados que sacan a la luz la cara más dramática del hombre en su lucha por la especulación inmobiliaria. El tono desesperado de la voz en *off* acentúa lo dramático de las imágenes de un monte arrasado por el fuego, mientras el pueblo pide ayuda sin que las autoridades hagan todo lo posible por erradicar la catástrofe.

La singularidad del pueblo del que se habla se muestra en detalles que alcanzan la esfera más puramente lingüística. En *Todo bajo el sol*, el uso del valenciano/catalán aporta un toque de color muy significativo en las conversaciones bilingües en el seno de una misma familia. La permanencia de uso de la lengua local en los mayores frente al uso generalizado del español entre los jóvenes pone de relieve la progresiva pérdida de la tradición y la hegemonía de la globalización lingüística como signo de modernidad. En *Tchernobyl mon amour*, la presencia frecuente de palabras en caracteres cirílicos aporta también una atmósfera genuina que enriquece la dimensión emocional y costumbrista de la obra. En ambos casos, el recurso a variedades lingüísticas autóctonas favorece el acercamiento de la ficción a la realidad.

Y volviendo a la coexistencia de técnicas visuales divergentes, el álbum de Ana Penyas se va construyendo mediante los contrastes, concretamente, la oposición entre tradición y modernidad. Esta oposición se deja ver en paisajes, costumbres, modas, marcas, carteles y pintadas murales callejeras, pero es sobre todo en los paneles publicitarios donde la evolución muestra su lado más devastador. La intención crítica de *Todo bajo el sol* queda patente a través de la lectura de los carteles publicitarios que en los ocho capítulos correspondientes a años concretos de la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi dan cuenta de los cambios acaecidos desde los años sesenta hasta la actualidad. A pesar de los cambios en el paisaje y mobiliario urbano marcando el paso del tiempo y la acción invasiva del hombre sobre la naturaleza, los paneles publicitarios permanecen intactos, presentándose reiterativamente a lo largo de la obra en una misma viñeta doble en la mitad superior de la doble página.<sup>17</sup> Con este sistema de trenzado,<sup>18</sup> se sustenta una de las bases críticas más irreverentes de la obra, al representar gráficamente la perpetuación de un poder tiránico bajo un aparato de propaganda.

En 1969, los carteles eran propagandísticos al hacerse eco del supuesto mantenimiento de la paz tras la guerra civil, lo cual sería ciertamente discutible teniendo en cuenta la dura represión por motivos políticos, entre otros, que en muchos casos y hasta los últimos momentos del franquismo concluía con la pena capital. La publicidad de consumo empezaba a despuntarse con productos básicos de tipo alimentario aunque no de primera necesidad, como los refrescos. La última parte del eslogan «Naranja y limón. 1, 2, 3» parece marcar la señal de despeje de un camino de consumo impar-

---

<sup>16</sup> PENYAS, A. (2021). *Op. cit.*, pp. 82, 83.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 20, 21, 42, 43, 78, 79, 114, 115, 136, 137.

<sup>18</sup> GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999, pp. 173, 174.

ble que se verá a lo largo de la obra. En 1987, uno de los lemas «España. Todo bajo el sol» (FIG. 8) —que da título al álbum— junto a la imagen de cuerpos femeninos casi desnudos propone la imagen de un destino turístico marcado por la liberación sexual. Pocos años después de la agitada transición, el lema «El futuro ya» o la publicidad de una discoteca-pub subrayan las aspiraciones de una sociedad que desea demarcarse de los largos años de estancamiento y de obscurantismo. En la década de los noventa, en 1996, la publicidad se hace eco del individualismo que va imponiéndose en la nueva sociedad. Lemas como «Pon tú los límites», «La noche es tuya» o «Ahora es tu momento», junto a imágenes idílicas y sugerentes, subrayan que el mantenimiento de la paz ya no constituye una prioridad. En ese momento, se fomenta la diversión y el placer individual favorecido por el consumo de alcohol y otras drogas. A partir del siglo XXI, el grado de consumismo crece exponencialmente al orientarse a la adquisición de bienes inmuebles («Green Residencial», «Solicita préstamos»). La sublimación del turismo de larga distancia («Descúbrete en Machupichu») y de la importancia de la moda para la realización individual («Colección verano. Sé un hombre nuevo») son algunos de los reclamos publicitarios que subrayan la mutación de una sociedad cuyo bienestar ha pasado del anhelo de paz a necesidades materiales cada vez menos indispensables y más ambiciosas, las cuales se oponen totalmente a un desarrollo sostenible. A partir de los noventa, los carteles divulgativos de la acción de la Unión Europea en el fomento de las obras públicas son muy significativos, pues bajo lemas eufemísticos que subrayan el apoyo económico («dinamizar las zonas urbanas en crisis», «gracias a la iniciativa comunitaria»), la autora evidencia también la voracidad de las instituciones en el desarrollo urbanístico al margen de la conciencia medioambiental.

Con esta presentación secuencial o en trenzado de carteles publicitarios, Penyas consigue un efecto de gran fuerza expresiva. Su crítica muestra que, en cierta medida, el trasfondo dictatorial del franquismo permanece vigente, aunque metamorfoseado. Al igual que durante la dictadura franquista, detrás de los eslóganes publicitarios marcadamente manipulativos, se esconde un poder totalitario que dirige coactivamente las relaciones sociales, solo que en la actualidad la falta de libertad individual y colectiva aparece desdibujada por el carácter supuestamente natural del deseo de consumo y de cumplir sueños inagotables que, por otro lado, resultan inalcanzables para la mayoría. A través del dispositivo iconotextual, Penyas critica esta nueva ética de tipo hedonístico en la que se vende que hay que aprovechar la vida, viajar y divertirse frenéticamente, según sintetiza el sociólogo Lipovetsky:

Dans un monde qui voue un culte au marché, à l'argent, à l'efficacité, nous ne connaissons plus que l'immédiateté du désir, le jetable, la précipitation en toutes choses [...] le capitalisme a fait éclore une culture "néo-barbare" nous entraînant sur la pente de la dé-civilisation détruisant la grâce des belles formes, le savoir-vivre et le savoir-contempler dans la lenteur.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> LIPOVETSKY, G. *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*. Paris, Gallimard, 2017, p. 20. «En un mundo que rinde culto al mercado, al dinero, a la eficacia, ya solo conocemos la inmediatez

La secuencialidad de carteles publicitarios propone una crítica diacrónica de la sociedad hipermoderna que renuncia a su singularidad y a su naturaleza intrínseca en aras de satisfacer las ansias de consumo, lo que supone un yugo para la sostenibilidad medioambiental. Aunque el evento que Chantal Montellier denuncia no se forja progresivamente a lo largo de décadas, sino súbitamente en un momento concreto, el carácter diacrónico en la crítica es evidente pues en su tarea de investigación como periodista encargada de recordar la catástrofe veinte años después, Chris Winckler recrea testimonios, vivencias y datos que a lo largo de los años han permanecido a la sombra de la versión oficial. El espíritu crítico e inconformista de la periodista permite ir desvelando los hechos de manera progresiva.

En cualquier caso, la introducción de recursos hipericónicos e hipertextuales, que fundamentan la técnica narrativa de las autoras, refuerza la «literariedad iconotextual» de la obra según la denominación propuesta por Alary, pues ponen de realce la especificidad intersemiótica del cómic y, en definitiva, una literariedad que además del texto, da cabida a la imagen. La hipericonotextualidad materializada en la técnica del *collage* se reviste de gran interés, pues tal y como asegura Alary, «de este modo, se solicita al lector, obligándole a emprender otras lecturas y pesquisas fuera del relato [...] una función formativa que nos incita a ampliar nuestros conocimientos, nuestro bagaje cultural y a ejercitar nuestras facultades críticas».<sup>20</sup> A través de estas técnicas de la narrativa visual, las autoras solicitan una implicación histórica y social por parte de los lectores que fundamenta el sentido de la historieta eco-crítica. Por otro lado, a pesar de recurrir a la fotografía, el efecto de trazo del que habla Marion termina haciéndose palpable, y por consiguiente, «l'imitation photographique est donc indirectement porteuse de réflexivité».<sup>21</sup> La reflexividad derivada de la demostración figurativa se inscribe en la introspección de las autoras y en su original apuesta narrativa.

### Autobiografía subterránea

La lectura de las obras de Ana Penyas y Chantal Montellier da muestra de un elevado grado de compromiso personal que lleva a estas autoras a reivindicar en primera persona —abierta, pero implícitamente— la función del arte como herramienta de concienciación sociopolítica, además de meramente estética. En los dos álbumes estudiados, Montellier y Penyas escriben en tercera persona experiencias de vida pro-

---

del deseo, lo desechable, la precipitación en todo [...] el capitalismo ha hecho surgir una cultura “neo-bárbara” que nos conduce empicados a la des-civilización que destruye el encanto de los buenos modales, la educación y la capacidad de observar desde la calma».

<sup>20</sup> ALARY, V. «La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos», en *Caracol*, n.º 15 (2018), pp. 26-51. Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i15p26-51>

<sup>21</sup> MARION, P. *Op. cit.*, p. 139. «La imitación fotográfica es entonces portadora de reflexividad indirectamente».

pías. Sus autobiografías subterráneas se inscriben en un punto entre lo novelístico y lo experiencial que implica singulares efectos narrativos. En palabras de Lejeune, «cette zone “mixte” est très fréquentée, très vivante, et sans doute, comme tous les lieux de métissage, très propice à la création».<sup>22</sup>

Al igual que la protagonista de *Tchernobyl mon amour*, su autora, Chantal Montellier, con motivo del vigésimo aniversario de la catástrofe nuclear, recibe el encargo editorial de redactar un trabajo sobre el acontecimiento y se debate en la manera de afrontarlo. Ambas, autora y personaje, ponen de manifiesto que gran parte de la información relevante referente al suceso se encuentra sujeta a la *omertà* o ley del silencio que, como en la mafia italiana, impera en el discurso oficial, y va a suponer un escollo en la labor de las autoras. Por otro lado, en esta obra, la crítica social no permanece en los confines de la catástrofe, sino que se extiende a otros casos de dominación injustificada. Además de la manipulación de los datos por parte de las autoridades o la falta de libertad de prensa, se reprueban temas como la supremacía machista y la vulnerabilidad de la mujer en el ámbito privado y profesional. El álbum, que se articula en torno a los pensamientos de la heroína en la elaboración de su artículo, se posiciona como abanderado de la verdad. Aunque la referencia a hechos reales se alterna, de manera continua, con los episodios de ficción, los hechos en torno a personajes inventados están fuertemente impregnados de la ideología de la autora que critica la instrumentalización de la catástrofe a través del bloguero Bill Tcheniau o del artista Nikolai Bielski, que expone en la Place des Vosges, símbolo del lujo y del poder. Las idas y venidas entre realidad y ficción contribuyen a anclar el relato a un acontecimiento capital en la historia del siglo xx y a crear cierta confusión entre lo verdadero y lo falso. Esta ambigüedad establece un paralelismo con la atmósfera de desinformación que rodea la catástrofe de Chernóbil y, a la vez, sitúa a la autora como personaje latente dentro de la ficción.

La vida y obra de Chantal Montellier están fuertemente ligadas a la denuncia de la injusticia social en el mundo contemporáneo. Montellier pertenece a la generación de autoras de cómic de ideología feminista, aunque muchas renieguen de la etiqueta, que formaron parte de la revolución de Mayo del 68 y que detentaron un discreto éxito en el panorama artístico y cultural del momento, a la sombra de la popular y aparentemente única mujer en la esfera de la BD franco-belga, Claire Bretécher. En una entrevista telefónica reciente,<sup>23</sup> al preguntarle por su trayectoria como autora de cómic, comprobamos su marcada actitud de combate y la mordacidad de su discurso. La autora critica con vehemencia temas como el sexismo en el mundo del cómic, que acusa de ser un medio de expresión poco intelectual, dominado en su mayoría por la derecha católica. Desaprueba un inquietante adormecimiento de la población ante las

<sup>22</sup> LEJEUNE, P. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil, 2005, p. 44. «Esta zona “mixta” es muy frecuentada, muy viva y, sin duda, como cualquier entorno de mestizaje, muy propicia a la creación».

<sup>23</sup> C. Montellier, comunicación personal, 30 de septiembre de 2021.

numerosas injusticias sociales y políticas. Reconoce que Mayo del 68 le permitió hacerse adulta políticamente, sin embargo, se siente decepcionada porque las libertades conseguidas no han dado los frutos esperados. La autora no se explica el inmovilismo y la falta de reactividad de la población en la actualidad, a pesar de que los niveles de control y de injusticia sociales han incrementado con respecto al Mayo francés. Asegura que tanto su discurso como su obra son a menudo acallados y censurados, por ser considerada «la estalinista de turno». Aún sigue mostrando su indignación ante el cierre de la revista *Ah! Nana...* —de la que sólo se publicaron nueve números entre 1976 y 1978— «por una ley de la comisión de vigilancia y control de publicaciones destinadas a los jóvenes —una ley aprobada el 16 de julio de 1949 que se aplicaba a una revista de 1978 hecha para adultos».<sup>24</sup>

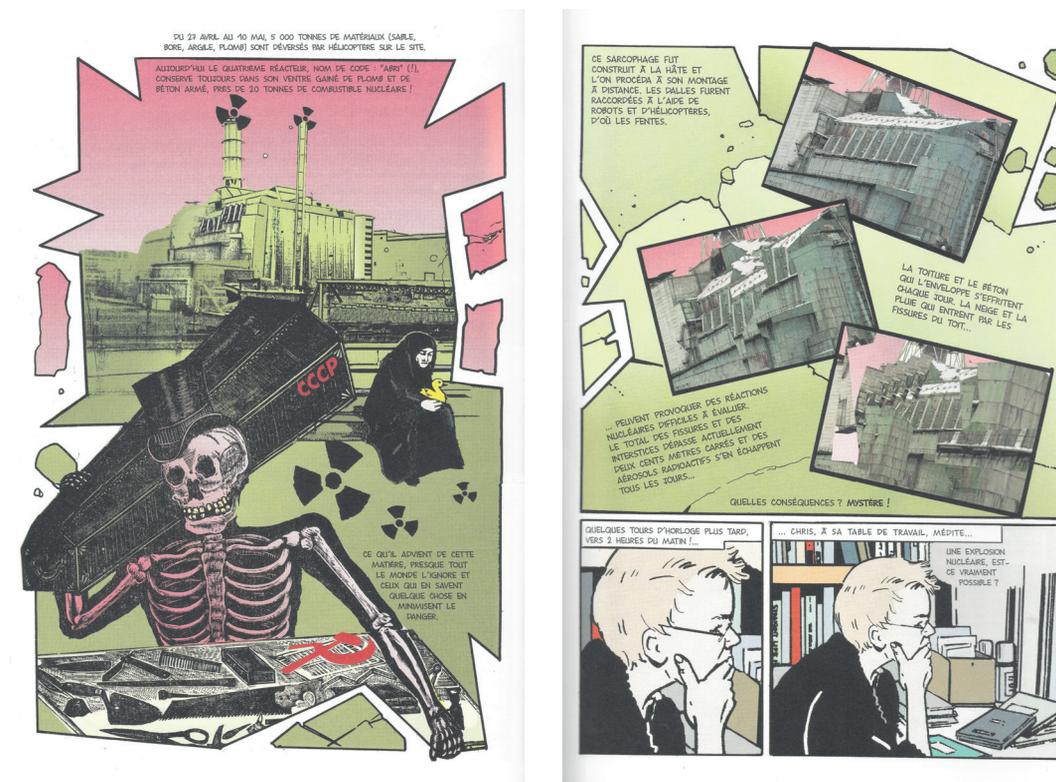


FIG. 6. Doble página de *Tchernobyl mon amour*. © Montellier & Actes Sud BD, 2006, pp. 26, 27.

En sus entrevistas publicadas, así como en el primer tomo de su autobiografía dibujada, *La reconstitution*,<sup>25</sup> Chantal Montellier sigue reiterando su posicionamiento y

<sup>24</sup> CORTIJO TALAVERA, A. «Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de «Ah! Nana»», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 139-167. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8859>

<sup>25</sup> MONTELLIER, C. *La Reconstitution. Livre 1*. Paris, Actes Sud. L'An 2, 2015.

su carácter combativo en todo momento lo que le ha valido, tal y como ella misma reconoce, la marginalización de su obra: «autora *engagée*, en el sentido más literal del término, ha pagado el precio de su compromiso por convertirse en una autora con un discurso incómodo y también el de la despolitización de la sociedad».<sup>26</sup>

En esta doble página (FIG. 6), los tintes surrealistas y el quebrantamiento del contorno de las viñetas del hipermarco traducen la indignación de la autora ante el imperio de la ley del silencio acerca del mal estado de las instalaciones de la central nuclear y de la realidad de las posibles consecuencias en la población. La mención al nombre de uno de los reactores «Abri (!)» —que significa «refugio»— junto al signo de exclamación entre paréntesis evidencia la crítica implícita de la autora ante la paradoja del nombre. En este caso, el potencial de la tipografía en la historieta se pone al servicio de la economía y la fuerza expresiva del relato. Las voces de la autora y la protagonista se funden en un grito común de indignación y protesta.

Como hemos visto al hablar de la hipericonicidad, las fotografías integradas en el conjunto dibujado desempeñan una función de anclaje a la realidad. La secuencia final de viñetas con el primer plano y plano medio corto de perfil de la protagonista (FIG. 6), que con la mano en la boca subraya la profundidad de su pensamiento, trae a la memoria la imagen de la autora Montellier absorta en su mesa de trabajo por el escepticismo experimentado ante las circunstancias que rodean uno de los desastres medioambientales más graves de la historia. Igual que la protagonista de *Tchernobyl mon amour*, Montellier también ha recibido ataques por su determinación ideológica. Un caso reciente serían las amenazas recibidas por su orientación pro-palestina en la obra *Je suis Razan: Un visage pour la Palestine*.<sup>27</sup> En cualquier caso, a sus 74 años, Montellier, activista plenamente activa, no cesa en su denuncia de cualquier forma de opresión del hombre sobre el hombre.

Esta intención se revela similar en la otra obra que nos ocupa. Y de la misma manera, en *Todo bajo el sol* no hay que profundizar mucho para comprobar que la memoria de la autora tiene un peso determinante en el relato. El álbum plantea la historia de una familia valenciana anónima a través de tres generaciones desde las que se puede ver la evolución de toda una sociedad. Los miembros de esta familia dan vida a los recuerdos y vivencias de la propia autora, a través de tres dimensiones fundamentales que justifican la existencia de la noción denominada «autobiografía subterránea»: la biografía de la autora, la huella de los objetos de consumo en la memoria personal y las referencias hipericonotextuales de la obra de la propia autora. Ana Penyas nació y creció en Valencia, donde transcurre la historia. Por razones académicas y laborales,

<sup>26</sup> MONTELLIER, C. «Chantal Montellier, la insobornable outsider» [Entrevista], en *Mujeres entre viñetas. Cómic y novelas gráficas creadas por mujeres*, 23 de marzo de 2020. Disponible en: <https://mujeresentrevinetas.com/2020/03/23/chantal-montellier-la-insobornable-outsider/>

<sup>27</sup> MONTELLIER, C. *Je suis Razan: Un visage pour la Palestine*. Paris, Arcane 17, 2021.

ha vivido estancias en otras ciudades y en países extranjeros, lo que le ha permitido tomar distancia para observar otras culturas. El enfoque intercultural enriquecido por el cruce de culturas es central en la obra. La experiencia profesional en Alemania de la nieta de la familia de *Todo bajo el sol* recuerda a la de la propia Penyas. Por su fecha de nacimiento, 1987, sabemos que ha vivido en primera persona más de la mitad del periodo abarcado en la diégesis. El bagaje de referencias correspondiente a las dos décadas previas a su nacimiento le ha sido transmitido por sus antecesores que sí vivieron aquella época. En el paratexto al final del álbum, la propia autora confiesa la importancia de sus propias vivencias a la vez que agradece a personas de su entorno la labor de documentación en la realización de la obra. En una entrevista para el Museu d'història de la immigració de Catalunya, Penyas hace referencia al gran interés por la historia reciente de España de sus padres, militantes antifranquistas durante la transición. La autora reconoce, además, ser activista y estar muy vinculada a gente comprometida social o políticamente, y confiesa: «en ese sentido estoy más conectada con el mundo de las ciencias sociales que con el mundo artístico».<sup>28</sup> Esta influencia y espíritu de compromiso político e histórico se deja ver en el álbum que nos ocupa, así como en el resto de su obra.<sup>29</sup>



FIG. 7. Doble página de *Todo bajo el sol*.  
© Penyas & Salamandra Graphic, 2021,  
pp. 152, 153.

En el lenguaje de Penyas en *Todo bajo el sol*, los objetos se revisten de gran valor narrativo, pues además de ser testigos de una época en la que la sociedad de consumo está cada vez más consolidada, ayudan a recrear la memoria individual y colectiva evidenciando el trasfondo autobiográfico de la obra. Además de los objetos repartidos por todo el álbum, la galería de *souvenirs* en la doble página propuesta (FIG. 7) acumula referencias visuales a objetos que rescatan aspectos afectivos y generacionales,

<sup>28</sup> MHIC. «Entrevista a Ana Penyas». 16 de abril de 2021. Museu d'història de la immigració de Catalunya. Disponible en: <http://www.mhic.net/es/entrevista-ana-penyas/>

<sup>29</sup> PENYAS, A. (2021). *Op. cit.*; PENYAS, A. *Estamos todas bien*. Barcelona, Salamandra Graphic, 2017; PENYAS, A. y FERRANDA J. *Mexique: el nombre del barco*. Barcelona, El zorro rojo, 2017; PENYAS, A. y HALLER, A. *Transición*. Valencia, Barlin libros, 2017.

todo un legado memorístico que recrea una atmósfera muy particular y testimonial de la mezcla de culturas e influencia de los diferentes pueblos. La crítica al consumismo desmesurado en la actualidad no impide, sin embargo, revestir de un componente nostálgico a los objetos. Las pelotas azules de plástico hinchable de la marca de crema Nivea lanzadas desde las avionetas publicitarias que sobrevolaban la costa mediterránea en temporada alta son un clásico que ha marcado una época.<sup>30</sup> Además de productos de consumo y marcas, a lo largo de la obra, encontramos un decorado doméstico y urbano que, más allá de la mera ambientación, aporta profundidad y colorido al relato histórico. Entre los recursos de contextualización visual, destacan los lemas murales o carteles callejeros que subrayan el compromiso político de la sociedad hacia acontecimientos de la época.<sup>31</sup> Asimismo, la inserción en la diégesis de viñetas con planos detalle ajenos a la trama dan clara muestra de instantáneas de recuerdos inconscientes. Un ejemplo sería la viñeta inferior izquierda del fragmento propuesto (FIG. 8), en la que vemos la mano de una niña colocando una pulsera con los chinitos de la suerte en la muñeca de la abuela. La imagen de este objeto tan popular entre los niños a finales de los ochenta, que contribuye a crear una atmósfera muy familiar, se presenta como una imagen fugaz de la memoria visual de la autora cuando era niña que, en una viñeta relativamente independiente del resto, rememora la complicidad en la relación de Ana Penyas con su abuela.



FIG. 8. Página de *Todo bajo el sol*. © Penyas & Salamandra Graphic, 2021, p. 42.

<sup>30</sup> PENYAS, A. (2021). *Op. cit.*, p. 47.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 119.

En efecto, los intercambios con las mayores de la familia nos remiten a la primera novela gráfica de Ana Penyas, *Estamos todas bien*,<sup>32</sup> en la que la autora rinde homenaje a sus abuelas en un retrato lleno de ternura y realismo. Las abuelas de la ficción *Todo bajo el sol* llevan indudablemente mucho de Maruja y de Herminia, por su resignación y capacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, por la autenticidad y belleza imperfecta, y por ser la pieza clave en la transmisión cultural y en la base de la familia.

A pesar de tratarse de una ecoficción, el papel de la autobiografía subterránea en la historieta ecocrítica imprime una fuerza narrativa innegable. Por un lado, la densidad memorística y experiencial propuesta por la autora ejerce una incidencia en la intención crítica de la obra, pues la narración de los hechos se acompaña de un componente afectivo y vivencial que intensifica implícitamente la intención de concienciación. Pero al mismo tiempo, la autobiografía subterránea en forma de ficción es un registro poderoso para vehicular una crítica contundente, pues escapa de una identidad predefinida que le restaría universalidad, y le infiere un alcance colectivo que amplía su impacto. De manera paradójica, lo anónimo de la ficción permite abarcar a un mayor número de personas y, por consiguiente, intensificar la trascendencia de la reflexión y de la lectura ecocrítica.

## Conclusiones

Las lecturas propuestas revelan que el grado de compromiso social de la novela gráfica no está reñido con la función estética, recreativa y de contemplación artística, lo que subraya la idoneidad de la historieta para activar la conciencia medioambiental. El dispositivo iconotextual de este medio de expresión desempeña un papel primordial para suscitar la reflexión crítica sobre el medio ambiente desde una perspectiva intercultural, que invita, además, a profundizar en el valor de mecanismos narrativos, como la autobiografía, determinantes en la densidad y alcance del mensaje.

Como hemos visto, la ficción permite aportar un carácter universal a la obra, lo que tiene una repercusión directa en su alcance. Al no existir una personalidad conocida que delimite la identidad del personaje, sus vivencias y hazañas pueden proyectarse en el lector con más veracidad y autenticidad que si se tratara de alguien conocido. Pero a su vez, la carga autobiográfica de las obras, con la densidad humana que conlleva, contribuye a intensificar la empatía hacia el relato de los sucesos narrados. Este punto intermedio entre realidad y ficción se presenta, en definitiva, como un resorte narrativo muy eficaz en la transmisión de la conciencia medioambiental.

Nuestro estudio da testimonio del compromiso ecológico de la historieta hispano-francesa a través de dos experiencias gráficas marcadas por un sentido evidente de

---

<sup>32</sup> PENYAS, A. (2017). *Op. cit.*

responsabilidad humana, personificado en autoras que imprimen su legado de vida en historias de corte ficcional, pero sensiblemente vitales, en el doble sentido del término. Sin embargo, la prevalencia del individuo se proyecta en una línea centrada en la madre naturaleza como hogar común que debemos preservar y de manera inminente: «asumir el “relato de la naturaleza” supone un esfuerzo por huir del antropocentrismo y por narrativizar las experiencias».<sup>33</sup>

Conviene destacar que la crítica que invita a la toma de conciencia se lleva a cabo a través de una perspectiva diacrónica que permite al lector comprender el presente y proyectarse en el futuro, gracias a la asimilación del origen y la evolución en el pasado. Este estudio desentraña nuevas formas de percibir y sentir el medio ambiente en un medio de expresión cultural, con el objetivo de enseñar y educar a través de la emoción. Sin embargo, en las obras estudiadas, la contundencia en el mensaje ecocrítico no se consigue con la mera presentación del panorama actual o de las consecuencias en el presente desde un enfoque ciertamente sensacionalista limitado a lo emocional, sino revelando de una manera objetiva y racional las causas históricas y políticas que han derivado en la situación actual. En otros momentos, como hemos visto, lo irracional y lo subjetivo se suman a la apuesta narrativa para generar significados y reflexiones desde el subconsciente. En cualquier caso, las autoras proponen un replanteamiento de la acepción del concepto de memoria histórica, comúnmente asociado a los acontecimientos sociopolíticos, para hacerla extensiva a problemáticas de índole medioambiental con el mismo objetivo de condenar los errores cometidos y de evitar que se repitan. De esta manera, se incrementan las posibilidades de despertar la deseada y urgente conciencia de responsabilidad sociocultural y medioambiental. En este sentido, la fotografía constituye una herramienta de gran fuerza testimonial y expresiva que consigue armonizarse con el dispositivo dibujado de la historieta.

Las lecturas propuestas hacen emerger la importancia de la naturaleza mediática de los relatos. En efecto, la mediatividad<sup>34</sup> del soporte, según la cual la narratividad de las obras se pone al servicio de la especificidad del medio, desempeña un papel expresivo y comunicacional esencial en la eficacia del mensaje que se quiere transmitir. Los resultados obtenidos ponen de manifiesto la existencia de una gran riqueza de recursos visuales y textuales, entre los que destacan las relaciones de intertextualidad e intericonicidad en la crónica de una sociedad. En la descripción de los paisajes, así como en el retrato de las identidades individuales y colectivas, la representación realista se alterna con apuestas menos convencionales que conforman relatos de gran fuerza expresiva, en los que el gusto por el detalle de las autoras consigue dibujar el alma de los

<sup>33</sup> CAMPOS FÍGARES, M. y GARCÍA-RIVERA, G. «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua», en *Ocnos*, n.º 16 (2), (2017), pp. 95-106. Disponible en: [http://dx.doi.org/10.18239/ocnos\\_2017.16.2.1511](http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2017.16.2.1511)

<sup>34</sup> MARION, P. «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», en *Recherches en communication*, n.º 7 (1997) pp. 61-68.

sujetos y de los objetos. El estudio propuesto evidencia la maduración de la historieta, no sólo a nivel estético y narrativo, sino en cuanto al grado de compromiso social. En este sentido, confiamos en la progresiva proliferación de trabajos que, como este, pongan de realce el papel protagonista del medio ambiente en el cómic, como muestra de una emergencia intelectual en la línea de la evolución y las necesidades sociales.

## Bibliografía

ALARY, V. «La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos», en *Caracol*, n.º 15 (2018), pp. 26-51. Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i15p26-51>

ALEXIÉVITCH, S. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*. Paris, J'ai lu, 2004.

BAETENS, J. «Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples», en *Belphégor*, vol. 04, n.º 1 (2004). Disponible en: <https://tinyurl.com/Baetens-autobioBD>

CAMPOS FÍGARES, M. y GARCÍA-RIVERA, G. «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua», en *Ocnos*, n.º 16 (2), (2017), pp. 95-106. Disponible en: [https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos\\_2017.16.2.1511](https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2017.16.2.1511)

CORTIJO TALAVERA, A. «Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de “Ah! Nana”», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 139-167. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8859>

GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (ed.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia, University of Georgia Press, 1996.

GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999.

LEJEUNE, P. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil, 2005.

LIPOVETSKY, G. *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*. Paris, Gallimard, 2017.

MARION, P. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve, Académia, 1993.

—«Narratologie médiatique et médiagenie des récits», en *Recherches en communication*, n.º 7 (1997) pp. 61-68.

MHIC. «Entrevista a Ana Penyas». 16 de abril de 2021. Museu d'història de la immigració de Catalunya. Disponible en: <http://www.mhic.net/es/entrevista-ana-penyas/>

MONTELLIER, C. *Tchernobyl mon amour*. Paris, Actes Sud BD, 2006.

—*La Reconstitution. Livre 1*. Paris, Actes Sud. L'An 2, 2015.

—«Chantal Montellier, la insobornable outsider» [Entrevista], en *Mujeres entre viñetas. Cómic y novelas gráficas creadas por mujeres*, 23 de marzo de 2020. Disponible en: <https://mujeresentrevinetas.com/2020/03/23/chantal-montellier-la-insobornable-outsider/>

—*Je suis Razan: Un visage pour la Palestine*. Paris, Arcane 17, 2021.

PENYAS, A. *Estamos todas bien*. Barcelona, Salamadra graphics, 2017.

—*Todo bajo el sol*. Barcelona, Salamadra graphics, 2021.

PENYAS, A. y FERRANDA J. *Mexique: el nombre del barco*. Barcelona, El Zorro Rojo, 2017.

PENYAS, A. y HALLER, A. *Transición*. Valencia, Barlin libros, 2017.

TCHERTKOFF, W. *Le crime de Tchernobyl. Le goulag nucléaire*, Paris, Actes Sud, 2006.