

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



**FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN
NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO**

N 22 (2023) Editora: Teresa López-Pellisa

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO

Editora: Teresa López Pellisa

- Futurismo afrolatinoamericano y poshumanismo indigenista en la ciencia ficción latinoamericana** 5-30
Teresa López Pellisa
- CIENCIA FICCIÓN INDIGENISTA: POSTINDIGENISMO, NEOINDIGENISMO Y POSHUMANISMO INDIGENISTA**
- Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo** 33-49
Carmen Alemany Bay
- El porqué de una ciencia ficción neoindigenista** 53-64
Iván Prado Sejas
- Aparapitas del futuro: ciencia ficción andina de Miguel Esquirol** 65-80
Liliana Colanzi
- Indigenismo y neoindigenismo híbridos en Edmundo Paz Soldán: narrativa minera y ciencia ficción** 81-106
Jesús Montoya
- Tiempos mixtos y subjetividades migrantes en los relatos de ciencia ficción neoindigenista de Giovanna Rivero y Alicia Fenieux** 107-125
Macarena Cortés Correa
- Catástrofe ambiental, viaje en el tiempo y el ser mestizo en Juan Buscamares de Félix Vega** 127-151
Javiera Valentina Iribarren Ortíz
- 'El futuro llegó hace rato'. Comunidades en cuentos del presente** 153-171
Paula Daniela Bianchi

En torno a una narrativa argentina especulativa neoindigenista en el siglo XXI María Laura Pérez Gras	173-193
El imaginario apocalíptico sobre el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-200) en tres cuentos andinos Belinda Palacios	195-218-
FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO	
El Caribe que soñamos: un futuro culturalmente mestizo Erick Mota	221-235
Afrofuturismo y ficción especulativa en el Caribe: dos casos de estudio Maelis González Fernández	237- 261
Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: la Santería en <i>La mucama de Omicunlé</i> de Rita Indiana María Cristina Caruso	263-287
Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: <i>Tikal Futura</i> (2012) de Franz Galich, <i>El indio sin ombligo</i> (2007) de Rafael Pernet y Morales y <i>La mucama de Omicunlé</i> (2015) de Rita Indiana Margarita Remón-Raillard	289--327
Nelson Estupiñán Bass: reposicionando su obra desde el realismo fantástico al afrofuturismo en Ecuador Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal	329-358
Of Black Bodies and Celestial Bodies: Queer Afrofuturism and New Spatialities in Diego Paulino's <i>Negrum3</i> Ariela Parisi	359-378

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

CATÁSTROFE AMBIENTAL, VIAJE EN EL TIEMPO Y EL SER MESTIZO EN *JUAN BUSCAMARES* DE FÉLIX VEGA

Environmental Catastrophe, Time Travel, and the Mestizo-Being in Juan Buscamares by Félix Vega

JAVIERA VALENTINA IRRIBARREN ORTIZ

Columbia University (EEUU)

jvi2106@columbia.edu

Recibido: 23 de abril de 2022

Aceptado: 21 de febrero de 2023

<http://orcid.org/0000-0002-0640-4087>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.24320>

N. 22 (2023): 127-151. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: La historieta Juan Buscamares (1996-2003; 2017) de Félix Vega se centra en Juan, quien fue enviado por los Incas hacia el futuro a través del ritual de la Capacocha para restaurar el balance de los elementos naturales en mundo postapocalíptico. Este artículo analiza sus conexiones con el neindigenismo de ciencia ficción y la relevancia de la figura del mestizo para discutir la colonización de las Américas. Asimismo, examina la reinterpretación del ritual de la Capacocha y del estado de conservación del cuerpo infantil encontrado en el cerro El Plomo como aspectos claves en la articulación de un viaje en el tiempo. Ambos elementos contribuyen a la construcción de una narrativa gráfica extrapolativa, cuyo universo ficcional problematiza la catástrofe ambiental a nivel discursivo y material. Estos, además, la caracterizan como una apuesta estético-teórica, que reflexiona sobre los efectos de la exterminación de recursos y traza una propuesta de reparación en un escenario postapocalíptico.

PALABRAS CLAVE: Juan Buscamares, Félix Vega, Catástrofe ambiental, Neindigenismo, Mestizo, Historieta.

ABSTRACT: Juan Buscamares (1996-2003; 2017) by Félix Vega is a comics focused on Juan, who was sent by the Incas to the future through the Capacocha ritual to restore the balance of natural elements in a post-apocalyptic world. This article analyzes its connections with science fiction neindigenismo and the importance of the mestizo to discuss the colonization of the Americas. Besides, it examines the reinterpretation of the Capacocha ritual and the state of conservation of the child's body found in El Plomo mountain as key features in the articulation of time travel. Both contribute to an extrapolative graphic narrative, whose fictional universe problematizes the environmental catastrophe at a discursive and material level. These also characterize it as a aesthetic-theoretical proposal, which reflects on the effects of the extermination of resources and outlines a path for reparation in a post-apocalyptic setting.

KEYWORDS: Juan Buscamares, Félix Vega, Environmental catastrophe, Neindigenismo, Mestizo, Comics.

En 1954¹, a 5.400 metros de altura en el cerro El Plomo, ubicado en la zona sur de la Cordillera de los Andes y cerca de Santiago de Chile, tres arrieros encontraron el cuerpo casi intacto de un niño inca. Inesperadamente, la búsqueda de la legendaria mina de plata o ‘Tesoro del Inca’ se convirtió en un descubrimiento antropológico². Este hito, en conjunto con la réplica del cuerpo de este niño y el esqueleto de una ballena, ambos exhibidos en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN), son las imágenes que inspiraron al dibujante y guionista chileno Félix Vega (1971) para crear la tetralogía *Juan Buscamares*^{3 4}.

Esta historieta fue publicada en cuatro entregas: “El agua” (1996), “El aire” (2000) y “La tierra” (2002) y “El fuego” (2003)⁵. En 2017, Planeta Cómic lanzó una edición integral con material añadido, como las páginas que contextualizan los ya mencionados elementos que dieron origen al trabajo de Vega. A lo largo de los cuatro volúmenes de esta narrativa gráfica⁶, se nos presenta un escenario postapocalíptico en el que la Tierra se ha vuelto un

1 La primera versión de este artículo fue desarrollada como parte del proyecto final del seminario doctoral “Theory of Arts in The Iberian World” (Spring 2019), a cargo de la profesora Alessandra Russo (Latin American and Iberian Cultures Department, Columbia University). Una versión acotada del mismo también fue presentada como ponencia en el marco del III Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (Buenos Aires, 2019).

2 El ‘Tesoro del Inca’ es una historia popular que data del siglo XVI, tras la captura de Atahualpa en el palacio de Cajamarca por parte de los españoles comandados por Francisco Pizarro. A cambio de su liberación, Atahualpa ofreció un caudaloso botín de oro y plata equivalente a las dimensiones de su pieza en el palacio, a lo cual Pizarro accedió. Sin embargo, temeroso de que el ejército inca planeara un ataque sorpresa durante los dos meses que demoraría el traslado de las riquezas prometidas, Pizarro ordenó la ejecución de Atahualpa. El general inca Ruminahui, a cargo de la misión de transporte, murió sin revelar el lugar exacto de las montañas del Llanganatis, ubicadas en la actual zona andina del Ecuador, donde presuntamente habría escondido el botín.

3 En una entrevista personal —al igual que en otras ofrecidas para diferentes medios— el autor comentó que estas imágenes quedaron impregnadas en su memoria tras visitar el Museo Nacional de Historia Natural de Chile cuando era niño (Vega, 2021: 297). Aprovecho esta nota para agradecer a Félix Vega por la gentileza de conceder esta entrevista —que será citada en las páginas sucesivas— así como también por responder a mis inquietudes, compartir su trabajo con mis estudiantes y conceder permiso para utilizar sus imágenes.

4 La ballena se encuentra en el MNHN desde 1895 y la réplica del niño de El Plomo desde 1985.

5 El primer volumen en blanco y negro fue publicado en Chile en la revista de cómics *Bandido* bajo el sello editorial de Visual. Esta iniciativa de Javier Ferreras además coincide con el retorno del formato álbum y se suma a la tendencia de mediados de los 90’s en Chile de publicar trabajos de autor (Gutiérrez, 2002: 37). En 1997, Norma Editorial reeditó “El agua” para el mercado español y Casterman lanzó una versión en francés, “Les eaux mortes”. Esto se repitió con los siguientes tres volúmenes “L’air”, “Le feu” y “La terre”, los que además fueron publicados en color.

6 En este artículo se considera la reedición de 2017 y se utiliza el término de narrativa gráfica porque integra diversos tipos de narrativa secuencial en imágenes (Chute, 2017: 19) y además sintetiza diferentes términos atribuidos a este medio durante su historia, como tira cómica (1890), historieta (1930), comix o cómic alternativo (fines de 1960) y novela gráfica (fines de 1970) (Beauty y Hatfield 2021, 4).

desierto seco y estéril, producto de la sistemática acción destructiva del hombre blanco contra la Pachamama. Juan, el ‘Buscamares’ y personaje principal, representa una versión adulta del niño encontrado en El Plomo, quien creció en una tierra desértica tras ser enviado al futuro mediante la ceremonia inca conocida como la Capacocha. En esta propuesta gráfica, su figura encarna la promesa de devolver los mares al mundo, gracias a su poder para manipular o afectar los cuatro elementos.

Este artículo analiza críticamente las conexiones de *Juan Buscamares* con componentes de la narrativa neoindigenista de ciencia ficción y las implicancias del uso de la figura del mestizo para discutir el pasado, presente y futuro de las Américas. Del mismo modo, examina la reinterpretación del ritual de la Capacocha y la utilización del prístino estado de conservación del cuerpo infantil encontrado en El Plomo —dentro y fuera de la historieta— como elementos claves para la articulación de un viaje en el tiempo. Estos factores contribuyen a la construcción de una narrativa gráfica extrapolativa, cuyo universo ficcional problematiza la catástrofe ambiental a nivel discursivo y material. Estos aspectos, además, permiten caracterizar *Juan Buscamares* como una apuesta estética-teórica, que reflexiona sobre los efectos devastadores en los que pudiera derivar la indiscriminada exterminación de recursos y traza una propuesta de reparación en el marco de un escenario postapocalíptico.

INTRODUCCIÓN

Juan Buscamares es la primera historieta de un proyecto mayor que el artista denomina como ‘Trilogía chamánica precolombina’, compuesta por “tres relatos fantásticos anti colonialistas cuyo hilo conductor son mujeres indígenas chamanas: una Inca en *Juan Buscamares*, una machi mapuche en *Duam* y una nativa norteamericana iroquesa en *Thor y la mujer águila*. Tres cantos de amor al mestizaje de nuestro continente” (@felix-buscamares 2022)⁷. El trabajo de Vega es relevante en el campo de la historieta chilena, no sólo porque es un exponente consolidado en el rubro, sino también porque *Juan Buscamares* es pionera en establecer cruces especulativos de orden post apocalíptico y distópico desde un imaginario neoindigenista que redundaba en el campo de la ciencia

⁷ La reedición del primer volumen convirtió a Félix Vega en el primer historietista chileno en publicar trabajos de autor en solitario en el mercado europeo, lo que abrió paso a su consolidación internacional (Gutiérrez, 2002: 38). Tanto *Duam* (2018) como *Thor y la mujer Águila* (2022) fueron compiladas, reeditadas y traducidas al español por la editorial Planeta Cómic. Sin embargo, ambas fueron publicadas originalmente en dos entregas y en francés por la editorial Claire de Lune. Respectivamente, los títulos originales son: *Duam Tome 1: Le Dieu Prédateur* (2010), *Duam Tome 2: L'Hiver des Morts* (2011), *Vinland: La colère de Thor* (2017) y *Vinland Tome 2: Yggdrasil* (2021).

ficción⁸.

Desde su publicación a mediados de los noventa y particularmente desde su primera reedición en 2017, se ha inscrito como precedente de una genealogía de historietas chilenas de ficción y fantasía producidas durante el siglo XX, cuyas propuestas apelan a diferentes conciencias indígenas del territorio geográfico de lo que ahora es conocido como Chile. Por mencionar algunos casos, los más numerosos son aquellos que dialogan con elementos y temáticas relativas al pueblo mapuche, tales como *Mocha Dick* (Ortega y Martínez, 2012), la saga de Ñeke (Ferre y Dreg, 2014-2018), *Catrileo* (Castañeda y Fernández, 2014), *La noche de los invunches* (Benavides, González y Ferrada, 2018), la saga de los *Guardianes del sur* o *Mapuverso* (Castro y Salinas, 2017-2021) y *Witranantü: las guerras del sol muerto* (Carrizo-Ortiz y Zúñiga-Millán, 2020).

Entre otros referentes, *Chajnantor* (Monreal 2016) utiliza aspectos estético-culturales del altiplano y de las comunidades andinas. Respectivamente, *Rokunga* (Dreg, 2008) transpone la mitología Rapa Nui a la luz de la estética de los kaijus y la saga *Varua* (Ojeda, Hernández y Tapia, 2011) dialoga críticamente con hitos históricos ligados al proceso de construcción cultural de Rapa Nui. *Mecha Sorren Selk'nam* (Leal y Todorović, 2020-2022) construye una heterotopía futurista en torno al pueblo Selk'nam. De manera más tangencial, el *Mitómanoverso* (Amira et al., 2011) crea un universo de (super)héroes basados en historias populares de Sudamérica y la zona transpacífica, y *El despertar de los silentes* (Aedo, 2022) presenta una ficción eugénica sobre una comunidad indígena del sur del mundo⁹.

NEOINDIGENISMO DE CIENCIA FICCIÓN Y EL SER MESTIZO: UN RECORRIDO CRÍTICO

Cornejo Polar (1984) identifica en el neoindigenismo la articulación de transformaciones de problemáticas indígena en un marco referencial que corresponde a un tiempo otro. Se suele asociar al uso del realismo mágico como código representacional para desplazar condiciones que no necesariamente coinciden con el presente. Dicha particularidad, por lo demás, es coherente con la potencialidad crítica que ofrece como discurso.

A la luz de este marco de lectura, *Juan Buscamares* logra articular preguntas clave respecto a la legitimación o reivindicación de dimensiones míticas del universo indígena

8 La tradición canónica de la ciencia ficción se remonta a los *pulps* de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, así como a las narrativas de Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe. Dichas historias se caracterizan por utilizar la científiccción, definida por Hugo Gernsback como un romance encantador en el que se mezclan hechos científicos y visiones proféticas (Gernsback, 2017 [1926]: 11; Dollo; Morissette-Phan, 2020: 61).

9 En el campo de la narrativa también destacan las publicaciones de Áurea Ediciones y particularmente la colección Wanglen, dedicada a las novelas gráficas.

en un tiempo otro que, sin embargo, mantiene históricas disgregaciones socioculturales del mundo andino (557). Al mismo tiempo, ofrece una solución a la disyuntiva que el mismo Cornejo Polar propone en torno al objetivo —o resultado histórico— del neoindigenismo; esto es, perfilar la transformación orgánica de la tradición indígena o soportar su cancelación (549). Si el arco argumental neoindigenista es reconocido por encontrarse cada vez más alejado de una temporalidad histórica indígena, entonces, la localización futura del *Buscamares* es consistente con esta perspectiva. Más aún, el juego anacrónico que establece un puente entre el pasado y el futuro permite el encuentro de temporalidades extremas, en función de una figura común y de un problema compartido: el *Buscamares* y el progresivo agotamiento en un escenario de catástrofe ambiental.

Sin embargo, a pesar de que la historieta logra materializar la idea de transformación orgánica que Cornejo Polar buscaba en las obras neoindigenistas; es necesario también dirigir la atención a una particularidad clave que sustenta la propuesta de Vega: asumir el mestizaje como potencia transformadora del futuro. En su calidad de hijo del sol y de la cruz es el único capaz de ofrecer una solución que atienda a problemas transversales de su mundo que, en este caso, derivan del sostenido exterminio de los recursos naturales.

Teresa López-Pellisa, en el prólogo al segundo volumen de *Historia de la ciencia ficción Latinoamericana* (2021), señala que mientras en la ciencia ficción neoindigenista el imaginario especulativo posiciona al indígena como protagonista, la ciencia ficción andina refiere de modo general a trabajos producidos en países adyacentes a dicha zona geográfica (23-24). Siguiendo la línea de Marcelo Novoa (2018) y Rodrigo Mendizábal (2018), respectivamente, que la acción se desarrolle en los Andes o en territorios aledaños no siempre implica que exista una caracterización de la cultura y lengua de las comunidades indígenas de dicha zona. La misma López-Pellisa puntualiza que también deben considerarse como neoindigenista aquellos trabajos que “remiten a las voces, la lengua, la cultura, la tradición y los mitos de los pueblos originarios” (23). Jonatán Martín Gómez (2021) agrega a esta discusión que el neoindigenismo de ciencia ficción destaca particularmente por intervenir el desbalance histórico, con el objetivo de posicionar a la población indígena como sujeto político y reconectar con tradiciones orales no miméticas de las culturas andino-amazónicas (128).

Si bien *Juan Buscamares* representa la zona de los Andes y sus espacios aledaños y apela al contexto histórico-cultural incaico a través de la figura del Capacocha, el indígena no es el centro de la narrativa gráfica, sino el mestizo y, por sobre todo, las consecuencias histórico-políticas derivadas de la conquista. Por lo tanto, en palabras de Martín Gómez, en dicha ‘intervención’ y ‘reconexión’ es donde se posiciona el trabajo de Vega. Es más, el elemento indigenista de carácter político y casi reparatorio, señala el propio artista, fue deliberadamente incluido en una ficción gráfica que materializa la

influencia latinoamericana desde su contenido, pero que apela a las tradiciones europea y japonesa desde su forma (Vega, 2021: 302-303).

JUAN, VIAJERO DEL TIEMPO: SOBRE EL RITUAL DE LA CAPACOCCHA Y EL NIÑO DE EL PLOMO

Sumado a la relevancia del mestizo, es necesario también caracterizar el aporte especulativo de esta narrativa gráfica como forma de cuestionamiento a la hegemonía de la lógica moderna. *Juan Buscamares* es capaz de problematizar, en diferentes niveles, el anacronismo de separar discursos no occidentales de la tradición moderna occidental. De allí la relevancia de utilizar tanto la figura del mestizo como la acción de sus poderes. Tal como se evidencia en las secuencias finales, la regeneración del planeta o el alcance de un estado de desarrollo sustentable, que respete éticamente los límites derivados de las condiciones ecológicas (Gudynas, 2004), sólo se logra tras la intervención permanente de los poderes del mestizo.

La inclusión de un factor desconocido ha sido entendida en la ciencia ficción como parte de lo que Darko Suvin (1979) denomina como un distanciamiento cognitivo o *novum*, es decir, un extrañamiento derivado de las leyes de la lógica moderna. En la ciencia ficción andina, señala Iván Prado Sejas (2018), dicho *novum* opera al momento de proyectarse “hacia un lugar y tiempo distinto para advertir las contradicciones de la realidad con mirada nueva” (s/n). De manera similar, Giovana Rivero (2020) precisa que la ciencia ficción boliviana más bien logra articular un *novum* fenomenológico, puesto que se centra en la tierra misma y posiciona al sujeto como antagonista (153).

Sin embargo, los poderes elementales del mestizo en *Juan Buscamares* rompen con la realidad establecida desde una desconexión con el mundo conocido, a través de dos modificaciones de orden especulativo, las cuales además sustentan la propuesta de Vega: la reinterpretación del cometido ritual de la Capacocha como un viaje en el tiempo y la utilización del prístino estado de conservación del cuerpo de El Plomo para justificar dicho salto en el espacio-tiempo. No es sólo una mirada nueva, a la manera de Prado Sejas, o un *novum* fenomenológico, al modo de Rivero; es también un acto especulativo de resignificación de dichos factores desde una mirada no mimética, cuyo aporte epistemológico hace de *Juan Buscamares* una propuesta estética-teórica en torno a la colonización de América como germen de la catástrofe ambiental.

En *Juan Buscamares*, la figura del niño de El plomo mantiene la idea de que éste es una ofrenda para estrechar los lazos con Viracocha o para apaciguar las iras de los Apus y de la Pachamama (Martín, 2009: 190; Vega, 2017: 187). No obstante, el cometido de los niños congelados en los Andes es reinterpretado: los *Capac Cocha*¹⁰, como les identifica,

10 El término es escrito de esta manera en la historieta *Juan Buscamares*. Algunas otras variaciones son

son viajeros del tiempo. Asimismo, estos son identificados como la solución humana frente a los estragos ecológicos de la histórica lucha entre la visión extractivista del hombre blanco occidental y la del Inca, fundada en la conservación de la Pachamama.

Los niños elegidos como ofrenda para llevar a cabo el ritual de la Capacocha eran trasladados a Cuzco desde las cuatro partes del imperio incaico: Collasuyo, Chinchaysuyo, Antisuyo y Cuntisuyo.¹¹ Se caracterizaban por tener alrededor de 10 años y, según Poma de Ayala, se esperaba “que no tuviesen señal ni mancha lunar y fuesen hermosos” (1980: 183). Eran bien alimentados durante los últimos 12 meses que pasaban en Cuzco, antes de retornar al respectivo Apu o montaña en el que cada cual sería sacrificado.

Se presume que los niños recorrían de ida y vuelta la llamada ‘Red Caminera del Tiwantisuyo’, a través de la cual se traza una ruta directa entre Cuzco y sus respectivos *suyos*. Específicamente, el niño de El Plomo recorrió la red del Collasuyo, correspondiente a la actual zona norte y central de Chile, la cual popularmente se conoce bajo el nombre de ‘El camino del Inca’. Uno de los lugares en los que se llevaba a cabo el ritual de la Capacocha se encuentra ubicado en el valle de Aconcagua, cuyo punto máximo de altura precisamente coincide con el cerro El Plomo o *Apu Wamani*.

Los niños, luego de ser narcotizados, eran sacrificados en la montaña o Apu, puesto que allí se encontraban los protectores y señores del agua a quienes se interpellaba con dicha ofrenda. Además, eran vestidos con finas ropas, sombreros de plumas y su lecho se transformaba en un lujoso ajuar. Posteriormente, las montañas en las que estos eran enterrados se convertían en una huaca, un ser que interactúa con otros en una relación socio-natural con el colectivo (De la Cadena, 2017: 206)¹².

las transcripciones en quechua *qhapaq hucha* o *qhapaq ucha*, o bien, las españolizaciones Capacocha o Capacocha.

¹¹ Las informaciones mencionadas en adelante fueron extraídas y resumidas desde las siguientes fuentes: Guamán Poma de Ayala (1980), Durán (2004-5), Martín Rubio (2009), Molina (2011), MNHN (2019) y TVN (2009).

¹² También denominada *guaca* en el siglo XVI o *tirakuna* en la actualidad (De la Cadena, 2015: 106).



Imagen 1. “Narcotización del niño y entierro en la montaña”

© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 188).

Las secuencias de las *Imágenes 1 & 2* representan un ritual con las características descritas previamente. Sin embargo, la palabra ‘viajero’ en la segunda viñeta clarifica que el objetivo de la otrora ‘ofrenda’ y ‘rogativa’ a Viracocha es reinterpretado. Si bien se asume la imposibilidad de detener la crisis ecológica del futuro, el cometido del sacrificio es resignificado y postulado como una solución ante las inevitables consecuencias de una catástrofe ya iniciada. Al mismo tiempo, los cartuchos que acompañan la secuencia de la *Imagen 2* se encargan de manifestar explícitamente dicho cambio: Juan será el encargado de desplegar sus poderes para traer de vuelta los elementos que escasean en el futuro. El ritual, por lo tanto, es perfilado como un evento fijo en el tiempo, pero también como una promesa de reparación que sólo será viable una vez experimentado el apocalipsis.



Imagen 2. “Juan Buscamares en el ritual de la Capacocho”

© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 188).

El niño de El Plomo permaneció congelado por alrededor de 500 años en las alturas andinas. Es considerado uno de los cuerpos mejor preservados de los 27 que han sido encontrados en la zona de los Andes (Virty 2008: 58). Actualmente, se encuentra en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN), en una cámara de refrigeración que permanece a menos 5 grados Celsius y su acceso se encuentra restringido. Lo que se exhibe al público general del museo, desde 1982, es una réplica del cuerpo hallado por los arrieros en 1954.

En las fuentes arqueológicas y científicas, el niño de El Plomo es a menudo identificado como una momia, porque cumple con la máxima de ser un cuerpo que conserva piel (Castro et al., 2017: 898). Ahora bien, cabe destacar que existen dos procesos a través de los cuales se logra un similar resultado. El primero es de orden natural y se produce porque las condiciones ambientales permiten que el cuerpo alcance un grado de preservación en el sitio donde fue depositado. El segundo es resultado del embalsamamiento, un proceso artificial tanatopráctico como el realizado, por ejemplo, por los antiguos egipcios.

La fuerte carga simbólica del proceso artificial de momificación podría llevarnos a relacionar el niño de El plomo con un tiempo-espacio diferente al cual pertenece. Por lo tanto, es importante enfatizar que el estado de conservación de su cuerpo es resultado

de un proceso de preservación natural derivado estrictamente de las condiciones orgánicas del Apu o montaña en el que fue sacrificado. Félix Vega aprovecha este dato y la creencia popular de que el niño no se encontraba muerto sino congelado para abrir paso a su arco ficcional. Además, en el glosario incluido al volumen integral, se asegura de reinterpretar la huaca como un lugar mágico (Vega 2017: 4), con la finalidad de reforzar la idea de que Juan es un viajero que atraviesa una brecha en el espacio-tiempo.

Ahora bien, cabe precisar que el desplazamiento en el tiempo no resulta de haber permanecido congelado en un mismo lugar durante cientos de años. Juan salta al futuro energizado por un rayo, el cual emerge desde los cielos a la tierra y abre una suerte de agujero de gusano luego de finalizar el ritual de la Capacocha, tal como se observa en la última viñeta de la *Imagen 2*. Esta premisa, por lo demás, cobra especial relevancia si consideramos el hallazgo de 1999 en el volcán Llullaillaco, ubicado en Salta, Argentina: de los tres Capacochas encontrados allí, el cuerpo de una de las niñas mostraba signos de haber sido alcanzado por un rayo (Vitry, 2008: 196).

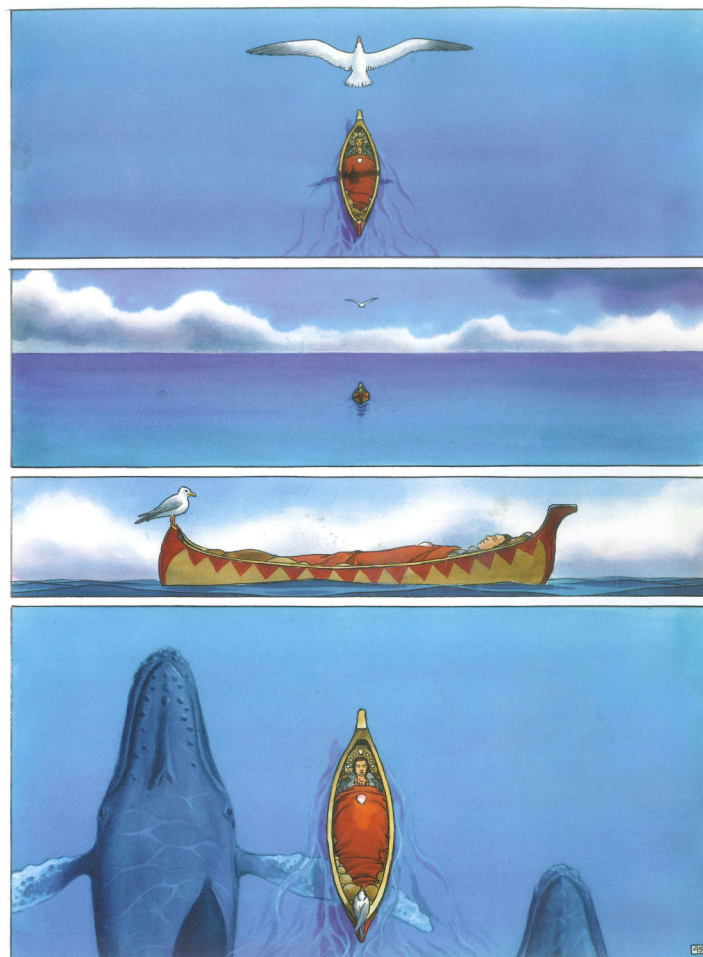


Imagen 3. “Secuencia del Buscamares navegando en el mar”

© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 201).

Hacia el final de la tetralogía, la dinámica de conservación corporal también es reproducida (ver *Imagen 3*). Con el objeto de mantener el estado de regeneración de los recursos naturales, alcanzado tras la intervención del Buscamares, éste debe permanecer en un sueño eterno. Sólo tras llegar a un estado de preservación psíquica es posible que su poder mantenga el efecto regenerativo del planeta, pues el mundo es un espejo de sus propios sueños, de esos en los que sueña con un mundo nuevo. Como si de nuevo fuera una ofrenda para un Apu, Juan es enviado al mar, donde se convierte en un navegante eterno. Su cuerpo intacto —ahora adulto— será el que garantizará la preservación de un estado sustentable en el mundo.

LA COLONIZACIÓN DE AMÉRICA COMO GERMEN DE LA CATÁSTROFE AMBIENTAL: UNA

PROPUESTA ESTÉTICO-TEÓRICA

Ursula K. Heise en su libro *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species* (2016) considera que referir a la época actual como la era del Antropoceno es sólo una nueva terminología para marcar el punto de término de una narrativa ambientalista del declive de larga data (207). En acuerdo con Dipesh Chakrabarty, la autora señala que para extender una nueva dirección ambientalista y redefinir nuestro propio futuro, es necesario discutir sobre la falsa presunción del Antropoceno, de que afectamos el medio ambiente como una sola especie humana homogénea, sin diferencias de clase, raza o género. Además, agrega dos puntos fundamentales al debate: es necesario posicionar lo no-humano en el esquema global y entender el impacto ambiental como un evento geológico progresivo y sistemático, cuyo cambio solo ocurriría en la medida que se modifiquen los modos capitalistas de producción.

De manera más específica, Jason Moore (2015) señala que el pensamiento verde, el cual caracteriza al Antropoceno, pasa por alto las diferentes transformaciones de la tierra y la fuerza de trabajo que, desde la temprana modernidad, han determinado el desarrollo y asentamiento de lo que él denomina como Capitaloceno, una “(...) era histórica definida por relaciones que privilegian la infinita acumulación de capital” (173).¹³ Al mismo tiempo, el autor explica que esto se origina porque el capitalismo caracteriza a la Naturaleza con mayúscula para hacerla externa, controlable y reducible, en lugar de entender que es parte de nosotros, de lo mismo. El capitalismo es para Moore una forma de organizar la naturaleza, un sistema fundado en el dualismo Naturaleza/Sociedad, del cual deriva la violencia, desigualdad y opresión que promueve el discurso moderno (2).

¹³ La traducción es mía, en base a la cita original: “(...) the historical era shaped by relations privileging the endless accumulation of capital” (Moore 2015, 173).

Las narrativas de orden especulativo con alcances a estas discusiones actúan precisamente como un eco de estos debates teóricos. La misma Ursula K. Heise (2016) y autoras como Shelley Streeby (2018) abogan por la recursividad de lo especulativo para articular mucho más que meras ficciones proféticas en torno a problemáticas ambientales que acontecen en un futuro incierto. Es más, Streeby sugiere que la discusión esgrimida por las ficciones climáticas se encuentra estrictamente arraigada a los procesos históricos que han determinado el desarrollo de problemas sistémicos.

El escenario post apocalíptico extrapolado en el futuro distópico de *Juan Buscamares* posee un carácter anticipatorio en torno a las posibles consecuencias derivadas de una serie de eventos originados tras la intervención del hombre blanco. La catástrofe climática habría sido propiciada producto del afán capitalista moderno, iniciado durante la ocupación de América a fines del siglo XV. El despliegue de la pulsión extractivista y la apropiación de recursos por parte del colonizador fijaron un hito en el tiempo, cuyas consecuencias afectaron directamente el destino del planeta y de sus seres. Es aquí entonces cuando la decisión de Vega, de reinterpretar el propósito ritual de la Capacocha y del cuerpo del niño de El Plomo, cobra mayor valor narrativo.

A nivel discursivo, los inevitables estragos generados en los albores de lo que Moore denomina como Capitaloceno serán subsanados por el viajero del tiempo. Esta promesa de cambio arroja una luz frente a la persistente dinámica catastrofista de ficciones climáticas en escenarios distópicos. Por el contrario, el personaje del Buscamares encarna la posibilidad de superar los efectos climáticos nocivos para el planeta y, con ello, dar por terminado el ciclo de la colonización.

En concreto, en una *splash page* o viñeta a página completa con matices amarillos, el plano de establecimiento del primer capítulo nos muestra una caracola en el inmenso y árido desierto (ver *Imagen 4*). En el cartucho se lee: “Los hombres blancos jamás se tendrían. Arrasarían la tierra, las selvas, los cielos y los mares hasta convertir a la ‘Pachamama’, la madre tierra, en un desierto seco y estéril. A ese infierno, a ese mundo muerto del futuro, te enviarían a ti, hijo del sol y de la cruz” (Vega, 2017: 8). La violencia contra la Tierra, además de los actos de desposesión ocurridos desde los albores de la expansión imperial de la temprana modernidad son perfilados aquí como el germen que dio inicio al declive, ese mismo que desencadenaría el ‘mundo muerto del futuro’.

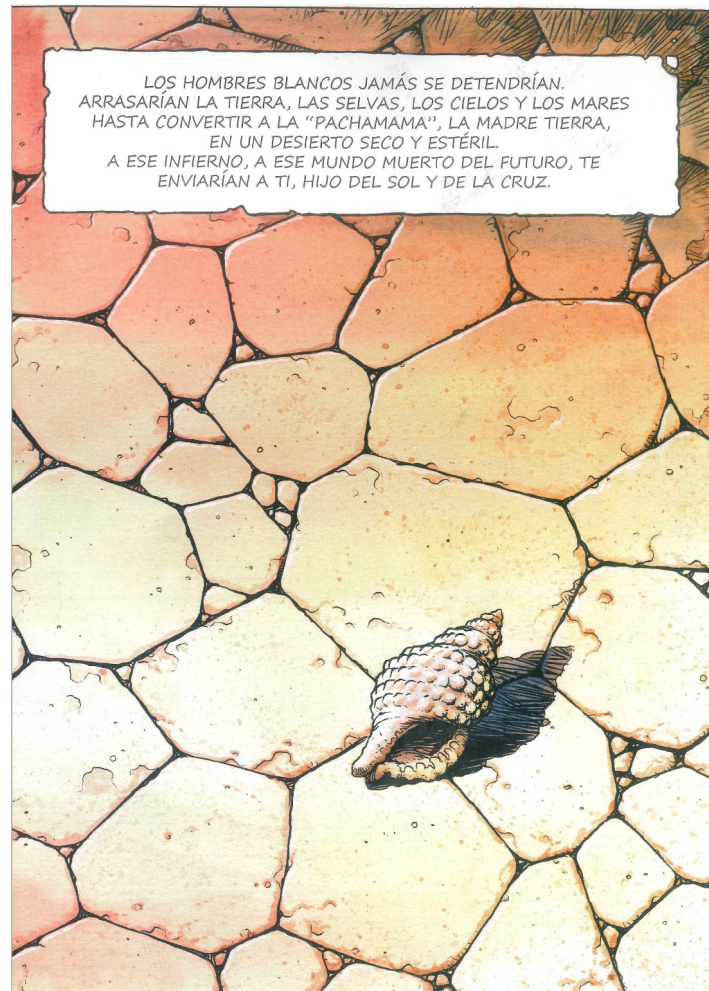


Imagen 4. "Plano de establecimiento del capítulo 1 'El agua'"

© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 8).

Dicho cartucho es también la tesis que da forma al resto de las secuencias gráficas, las cuales refuerzan el argumento de la propia historieta: "... es una distopía post apocalíptica que plantea en el fondo que el apocalipsis comienza con la expansión del mundo por parte de los europeos" (Vega, 2021: 302). Es más, en la entrega del cuarto capítulo, tras una secuencia de tres páginas en la que se representan escenas de enfrentamientos bélicos entre colonizadores e indígenas, así como prácticas de evangelización (Vega, 2017: 179-182), a las palabras de la *Imagen 4* se agrega: "los esclavizarían, robarían su oro, su sangre e incluso sus almas" (187). Esta imagen logra enfatizar no sólo las tácticas y consecuencias de la indiscriminada explotación de recursos en el ambiente, sino también los diferentes niveles histórico-políticos afectados por un proceso eminentemente antrópico.

A nivel formal, el estilo de una secuencia gráfica es determinante para comprender los efectos narrativos derivados del uso de líneas, contornos, color, luz y sombra, ángulos, perspectivas, distancia, movimiento, entre otros aspectos (Gavaler, 2022: 37). En

Juan Buscamares, el manejo de calles, el uso del color y la técnica de la acuarela contribuyen directamente a la progresión narrativa, la identificación de la temporalidad de las acciones y espacios, y los respectivos cuatro elementos discutidos a lo largo de sus volúmenes. De esta manera, la materialidad de esa narrativa gráfica es deliberadamente utilizada para acentuar el análisis reflexivo y reforzar la crítica a nivel discursivo abordada previamente.

La secuenciación temporal que construye Vega, específicamente, utiliza fondos negros y biseles negros en fondos blancos para representar el pasado de otros personajes, o bien, para introducir acciones pasadas, como los eventos ocurridos en el periodo del imperio Inca o aquellas secuencias que reconstruyen lo experimentado por el niño Juan tras llegar al futuro. Asimismo, estos caracterizan estados liminales, como sueños, delirios o momentos de inconsciencia. En este sentido, dichas estrategias materiales alertan al receptor sobre el distanciamiento que debe tomar con respecto a la temporalidad presente de la historia, cuyas secuencias son organizadas exclusivamente sobre fondos y biseles blancos.

Como acuarelista y colorista, Vega construye una narrativa tonal que se corresponde con el elemento en discordia de cada uno de sus volúmenes: “La tierra”, “El agua”, “El aire” y “El fuego”¹⁴. Cuando se construye una historieta, declara: “(...) uno termina de escribir y de contar la historia no con lo que los personajes hablan, con lo que los cartuchos narren, ya que tú puedes seguir contando la historia con las imágenes e incluso con los colores y las texturas” (Vega, 2021: 299). A través de los matices que permiten el uso de acuarela, el artista representa formalmente los impactos de la apropiación, sobreconsumo y/o desgaste de los recursos elementales: la paleta roja opaca captura el desierto en el que la Tierra se ha convertido, mientras que el uso progresivo de azules y blancos brillantes inunda las últimas secuencias, en las cuales los elementos han sido restaurados.

En el primer capítulo llamado “El agua”, los colores cafecinos y rojizos se entremezclan con matices azulinos sobre un papel rugoso (Vega, 2021: 302). Es un intento por transponer materialmente la progresiva transformación del espacio desértico después del efecto de la lluvia que tiene lugar hacia el final del volumen. En el segundo tomo, “El aire”, Vega utiliza un papel que resiste gran cantidad de agua (302), con el objetivo de retratar el predominio de tonos azulinos, ya que el mar ha comenzado a extenderse a lo largo del mundo. Paulatinamente, los sobrevivientes se ven obligados a dejar atrás la tierra y a transportarse a un lugar seguro a través del aire, ambiente en el cual se mantiene la paleta azulina.

¹⁴ Su padre, Óskar Vega (1945-2007), también historietista y colorista, figura en los créditos de la edición de 2017 como colorista; mientras que su esposa, Mónica Gutierrez Pacheco, figura como rotuladora.

En el tercer capítulo, “La tierra”, el retorno a los tonos caecinos y rojizos se explica, por una parte, porque la acción ocurre en el desierto seco al cual el niño Juan arribó tras el ritual. Además, es relevante mencionar que el autor utiliza un papel más fino, para lograr la atmósfera ionizada que precede a la tormenta futura (302). Por otra parte, las escenas se desarrollan al interior de un bus-zepelín que navega en el aire, cuyas superficies de metal oxidado son coherentes con esas tonalidades¹⁵. No obstante, los colores caecinos y azulinos entran en pugna hacia el final de la tercera parte, debido a la inminente necesidad de encontrar tierra. A nivel narrativo, esta disyuntiva es consecuente con el estado inconsciente del Buscamares, el cual impide alcanzar un equilibrio entre los elementos y paradójicamente causa una inundación en el mundo.

Por último, “El fuego” inicia con colores blanquecinos y parcialmente azulinos, puesto que se ha alcanzado un estado de congelación extrema, que sólo puede romperse tras la intervención del fuego, representado por tonos rojizos. Este es dominado por una segunda viajera que aparece en la acción, Killa, quien es enviada por los Incas al futuro para resguardar que los poderes de Juan se activen y alcancen el equilibrio. El balance es materializado mediante la mezcla de tonalidades azules, verdes y caecinos, que a su vez remiten directamente al imaginario de un ecosistema diverso y regenerado. Dichas tonalidades se mantienen en las cuatro páginas finales agregadas a la reedición de 2017¹⁶. En estas secuencias, advertimos una serie de planos generales que destacan el mar, donde grandes ballenas acompañan tanto la navegación del viajero como el retorno de Juan y Killa a Machu Picchu, cuna del pueblo Inca.

En definitiva, la narrativa tonal y las reflexiones que acompañan las secuencias de *Juan Buscamares* contribuyen a la construcción de una propuesta estético-teórica en torno a una crisis sistémica de larga data. El arte secuencial opera como soporte para articular una aproximación crítica en torno a los efectos del proceso de colonización, cuyas consecuencias han afectado y persistido tanto a nivel económico, ideológico como ambiental. Asimismo, es relevante que el mestizaje sea un elemento determinante en el proceso de reparación futura, ya que con esto también se asume la inevitabilidad de la colonización de América.

SOBRE ALGUNAS FORMULACIONES PROBLEMÁTICAS EN TORNO A LA IDENTIDAD MESTIZA DE JUAN

¹⁵ Este imaginario es caracterizado por Vega con una especie de windpunk o wingpunk: “ya que las naves que aparecen son dirigibles movidos por la fuerza del viento, con velas como las de los barcos. Es una tecnología muy ecológica” (Rojas, 2019).

¹⁶ Tal como lo declara para el caso de su historieta *Duam. La piedra de la luz* (2010-2011; 2018), las ediciones completas de Planeta Cómic son versiones aumentadas. Según Vega, debido a que el formato europeo y norteamericano suelen tener una cantidad determinada de páginas, en los volúmenes originales por entregas no tuvo la oportunidad de desarrollar completamente varios aspectos (Quinteros, 2019).

Como se indica previamente, tanto la causa de la catástrofe como la promesa de salvación son procesos fijos en el tiempo en la propuesta de Vega. Flavio Cruz (2022) entiende la condición mestiza de Juan como un tercer espacio transfronterizo: “no hay una salvación a manera de reconciliación entre las contradicciones del viejo mundo, sino que la contradicción permanece como parte inherente de la experiencia humana en un escenario marcado por la catástrofe o en el germen de un mundo por venir” (12). En este sentido, a pesar del intento conciliador en torno a la figura mestiza de *Juan Buscamares*, dicho planteamiento no se encuentra exento de formulaciones problemáticas.

La violencia ideológica y física perpetrada por los colonizadores —antes y después de que Juan fuera enviado al futuro— son delineadas críticamente en la historieta tanto por la representación de las numerosas batallas libradas, como a través de episodios de adoctrinamiento religioso a los que fueron sometidos los nativos amerindios y sus descendientes. Esto además es caracterizado a través de la violencia sexual y de género ejercidas contra las indígenas. En particular, mediante el acto de violación perpetrado por un sacerdote católico español en contra de una joven Inca, quien es también la madre de Juan (ver *Imagen 5. Advertencia de contenido explícito*).

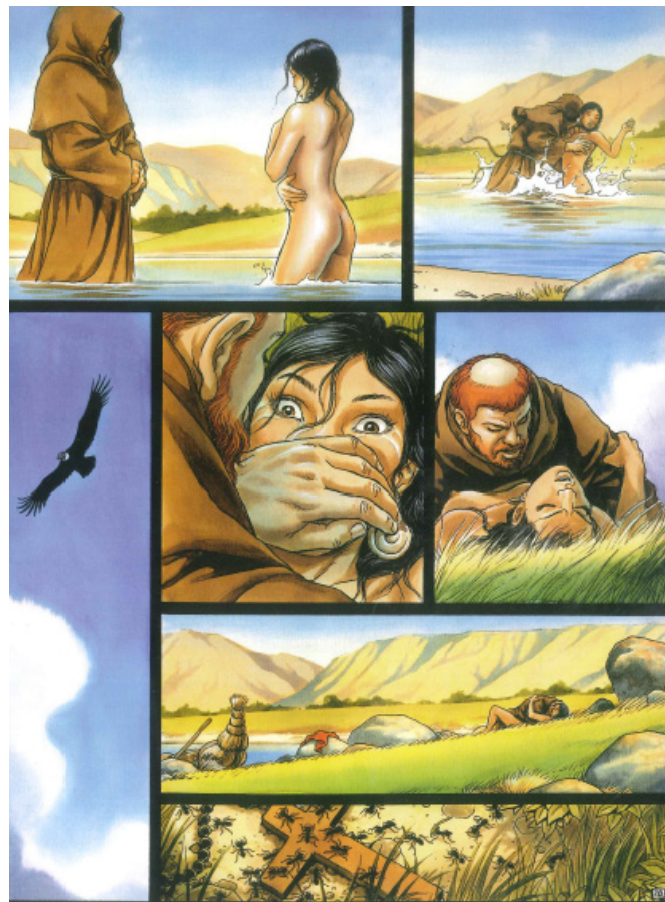


Imagen 5. “Joven inca es violada sexualmente por un sacerdote”

© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 184).

El Refaie (2019) analiza el uso de metáforas visuales en el área de la medicina gráfica a partir de elementos formales y materiales propios del medio secuencial gráfico, como el uso de formas y sombras, organización de viñetas, encuadernación, texturas, ángulos y perspectivas, entre otros (60). Su utilización tiene como objetivo producir experiencias sensorio-motoras específicas, que permitan un mayor grado de identificación con las situaciones materializadas en las secuencias verbo-visuales (3). A la luz de este marco, es posible reflexionar críticamente en torno a la efectividad de la metáfora articulada en la secuencia de la *Imagen 5*.

En primer lugar, es posible conjeturar que el impulso extractivista perpetrado en contra de la Pachamama, la madre Tierra, es homologado al acto de violación. En la viñeta final de la *Imagen 5*, el uso del símbolo de la cruz reemplaza la consumación de esta acción. El gesto crítico emerge a partir de las hormigas que invaden la cruz y lo cual representa la podredumbre arraigada en la ideología espiritual del ejército colonizador. Sin embargo, la disyuntiva de esta metáfora radica en extrapolar la figura de la madre de Juan como símil de una Tierra caracterizada como femenina. Según Alicia Puleo (2017), lo anterior reproduce la bipolarización histórica de las identidades de género-sexo y apela a un discurso ecofeminista que desvía la atención de su posicionamiento como sujeto de derecho, ya que la identidad femenina es asociada con la de una madre conectada a la naturaleza (213-214).

En segundo lugar, en la representación de la viñeta del centro a la derecha es posible advertir un abrupto cambio de perspectiva en la gestualidad del personaje femenino: desde un rostro asustado a uno de gozo, el cual no hace justicia a la descarnada violencia que se está ejerciendo contra la joven inca (ver *Imagen 5*)¹⁷. Pese al sentido crítico latente en torno a la pulsión extractivista, el sesgo de género y la mirada masculina perduran en esta escena —al igual que en la continua representación de cuerpos femeninos desnudos— lo que afecta directamente la posibilidad de una identificación sensorio-motora efectiva con la situación que se intenta representar. Asimismo, el uso de luz y de colores vibrantes perfila un ambiente contradictorio, lo cual interfiere en la construcción de una experiencia de recepción empática frente a lo representado.

Sumado a la discusión anterior, en páginas posteriores, se indica que los hijos del sol, los Incas, advirtieron el inicio del fin con la llegada del hombre blanco y que la concepción de Juan estaba escrita en las estrellas: el Buscamares es la ofrenda que los Incas

¹⁷ En una historieta posterior del mismo artista, *Vinland* (2017) o *Thor y la mujer águila* (2022), se muestra una escena similar de violación a una nativa americana por parte de los vikingos, quienes habrían arribado a territorio americano antes de Colón. No obstante, en esta propuesta, la violación no se consuma y, por el contrario, desde el interior de la nativa americana emerge la fuerza suficiente para derrotar al ejército completo de violadores e impedir su vejación. Asimismo, la expresión de temor y dolor son invariables en la gestualidad de la mujer ultrajada.

estaban esperando, el niño de dos sangres, el hijo del sol y de la cruz. Esta precisión refuerza la articulación de una visión romantizada en torno a la herencia mestiza de Juan. Por una parte, invisibiliza las circunstancias de violencia sexual en las que Juan fue concebido y, por otra parte, contribuye a naturalizar dicho acto como parte del proceso de mestizaje.

Ahora bien, cabe destacar que el origen de las dos sangres es problematizado desde otra perspectiva. Específicamente, la misión del viajero en el tiempo se ve afectada por dos agentes: la huaca que lo parasita durante el sacrificio y el sacerdote que violó a su madre, quien se escabulle en la ventana temporal hacia el futuro. La huaca es caracterizada como ‘un ente que habitaba en la montaña’ donde fue realizado el ritual y el cual habría hecho de Juan su anfitrión al momento de viajar en el tiempo. Si bien permaneció dormida en su interior, le robó la memoria durante el salto e impidió que Juan cumpliera inmediatamente su destino (Vega, 2017: 190).

Este perfil de la huaca, no obstante, alude al debate de Marisol de la Cadena (2015) en torno a la reproducción de la lógica de exploradores, políticos y sacerdotes que caracterizaron a las ‘guacas’ como supersticiones inspiradas por el diablo, espíritus de la montaña o parte de una ‘religión’ indígena (206). La autora enfatiza que los problemas de interpretación derivan de la imprecisión de utilizar la idea de dios y de la religión en un contexto ajeno a dicho aparato conceptual, tal como ocurrió con los misioneros que interpretaron algunas montañas como santuarios habitados por espíritus malignos, usualmente demonios, adorados por los indios (105)¹⁸. Al usar este campo semántico de traducción, la montaña se convierte en un ser espiritual o divinidad¹⁹. Por lo tanto, lo que se reproduce es la aplicación de un entendimiento occidental europeo de la guaca o *tirakuna*, a través del cual las prácticas andinas se homologan a una forma de religiosidad, en lugar de ser entendidas como una práctica de orden social (25).

La manera en que Vega caracteriza a la huaca coincide además con la descrita en los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso. En esta fuente se perfila a las huacas

18 De la cita original: “(...) it also bequeathed to posterity the legacy of God and religion as a language of translation: using it missionaries interpreted some mountains (called guacas in the sixteenth century) as ‘shrines’ inhabited by “evil spirits” (usually demons) and “worshipped by Indians” (De la Cadena 2015: 106). Entre otras referencias, la autora debate particularmente los comentarios del explorador Cristóbal De Albornoz en “La Instrucción para Descubrir Todas las Guacas de Pirú y sus Camayos y Haziendas” (1584). Para mayor información, recomiendo revisar críticamente la reproducción de dicho paradigma en la edición compilatoria de Marco Curatola y Jan Szemiński, *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo* (2016).

19 Vega también reproduce esta imprecisión, al describir el concepto de huaca como “Espíritu que habita en ese lugar” (Vega 2017: 4). No obstante, cabe mencionar que, a diferencia de los casos citados por De la Cadena, esta perspectiva no necesariamente caracteriza a la montaña como una divinidad, sino que más bien como una portadora.

como una divinidad gentilica (entendida como un dios, santuario natural o edificado), una ofrenda votiva o un excelso/horripilante. Hacia el final del cuarto volumen, la huaca que parasita a Juan adopta una forma monstruosa, se esconde por entre las sombras y amenaza a quienes intentan despertarlo. Pese a las imprecisiones interpretativas, sin embargo, es relevante agregar que esta representación sirve para enfatizar que los dos agentes parásitos —uno del Inca y otro del blanco colonizador— constituyen ‘interferencias’ en su cometido viajero.

En primera instancia, cuando la huaca despierta, ésta es representada por la figura del “El Principito” (ver *Imagen 6*)²⁰. El inconsciente de Juan le otorga esta forma luego de que su primera interacción con el mundo futuro fuera una edición de *Le Petit Prince* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry. El ente vil, en la mayor parte de la historieta, toma la forma de un elemento cronológicamente divergente a su lado inca. De esta manera, ya que su memoria ha sido borrada durante el viaje, se dificulta la posibilidad de que Juan encuentre en la huaca un referente que gatille sus recuerdos.

²⁰ Para más información sobre las referencias intertextuales utilizadas a nivel formal y discursivo en la historieta, recomiendo revisar el siguiente artículo: García-Reyes, David y Marta Fernández Ruiz. “Más allá del agua y del fuego. Distopías y referencias intertextuales en *Juan Buscamares* de Félix Vega”. *Mitologías hoy*, 22 (2020): 29-46.



Imagen 6. “La huaca toma la forma de ‘El Principito’”

© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 193).

Esta misma personificación de la huaca sume a Juan en estado de delirio intermitente, durante el cual es incapaz de tomar las riendas de su poder para controlar los elementos. Por esta razón, la llegada de la lluvia rápidamente se transforma en un diluvio, que amenaza a los escasos sobrevivientes de la catástrofe ambiental. Progresivamente, el mundo transita hacia un peligroso estado de congelamiento, debido a que su mente se encuentra atrapada de manera permanente por la huaca. En este punto, Killa, una segunda Capacocha con el poder del fuego, interviene para reactivar las habilidades de Juan y facilitar la resolución de la disputa interna entre su herencia indígena y la del colonizador (ver *Imagen 7*).²¹

²¹ Es pertinente señalar que, pese a la relevancia de Killa para completar la misión del viajero, su protagonismo se desvanece en la historieta original. Sólo en las páginas agregadas a la edición de 2017, sus acciones cobran fuerza y se evidencia de manera más efectiva la importancia de su rol en la denominada ‘trilogía de mujeres indígenas chamanas’, como indica Vega (@felixbuscamares 2022).



Imagen 7. “Killa reactiva los poderes de Juan”
© Félix Vega. Planeta Cómic (2017: 196).

El segundo agente parásito, el sacerdote católico, establece un relevante punto crítico si consideramos que las culturas amerindias fueron condenadas por parte de los colonizadores por ejercer prácticas idolátricas que traicionaban al legítimo dios. Dicho personaje, conocido en el futuro como El Bautista, es el evangelizador y líder de un culto que reinterpreta bíblicamente el rol profético del Buscamares. Esta visión, además, es erigida desde un entendimiento idolátrico del mismo, debido a que el Bautista perdió la cordura tras no haber podido cargar consigo su libro sagrado.

El Buscamares no es un dios ni el salvador bíblico que el Bautista espera, sino una herramienta humana con un destino. Por esta razón, la devoción del sacerdote eventualmente cesa cuando Juan reniega de su destino y prefiere salvar a Aleluya, una mujer que se ha visto forzada a prostituirse por agua en el desierto y de la cual Juan se ha enamorado. Para el Bautista, esta traición al pueblo es motivada por la tentación de la carne; y sin memoria crítica de sus propios pecados y crímenes pasados, la desesperanza lo lleva al suicidio. Como efecto colateral, el culto también deja de creer en la promesa del mar, por lo que su devoción rápidamente se transforma en una ira desenfrenada contra el Buscamares. Este cambio resulta particularmente paradójico en la progresión narrativa

de los siguientes volúmenes, ya que tras ser torturado por el séquito se desencadena la primera gran lluvia después de la catástrofe.

REFLEXIONES FINALES

El futuro distópico de *Juan Buscamares* articula una propuesta que evade el tono pesimista inherente a estas narrativas, gracias a una práctica ritual inca performada siglos atrás y la cual relativiza los límites entre el tiempo y el espacio. El planteamiento de Vega reinterpreta un elemento cultural incaico al servicio de la problematización epistemológica de un mundo futuro subsumido en los estragos de un post apocalipsis ecológico.

El impulso especulativo en torno a detalles difusos de eventos pasados logra extender aproximaciones críticas en torno a la catástrofe ambiental a nivel discursivo y estético. Al mismo tiempo, la propuesta estético-teórica de Vega logra desestabilizar nuestros propios aparatos epistemológicos de entendimiento mediante la combinación de factores como el ritual de la Capacocha, los poderes elementales de Juan, la energía de un rayo y el viaje en el tiempo. El uso de la figura del mestizo, por lo demás, refuerza la acción de relativizar jerarquizaciones y desencuentros culturales anquilosados por la lógica moderna.

Hacia el final de la tetralogía, el Buscamares debe vivir en un sueño eterno dentro de una canoa que flota en medio de las restauradas aguas del mundo. Sólo después de sumergirse en este estado de preservación psíquica, sus poderes elementales mantendrán el efecto en todo el planeta: el nuevo mundo es un espejo de sus sueños. Mario Castro, médico encargado del equipo que en 2003 ejecutó los más recientes exámenes forenses al niño de El Plomo, confirmó que su cuerpo sigue perdiendo agua (cit. en TVN 2009, 3:28). Coincidentemente, este descubrimiento refuerza el potencial especulativo de los misteriosos Capacochas y el arco narrativo construido por Félix Vega.

BIBLIOGRAFÍA

- Beaty, Bart y Charles Hatfield (eds.) (2020). *Comics Studies: A Guidebook*. Rutgers University Press.
- Castro, Mario; Espinoza-Navarro, Omar; González, Mercedes; y Rodríguez, Héctor. "Ultrastructural Preservation of Tissues and their Reaction to the Infection with *Trichinella* in the El Plomo Mummy". *Microscopy Research and Technique*, 80 (2017): 898–903.
- Chute, Hillary (2017). *Why Comics? From Underground to Everywhere*. New York: Harper Collins Publishers, 2017.
- Cornejo Polar, Antonio. "Sobre el «Neoindigenismo» y las novelas de Manuel Scorza". *Revista Iberoamericana*, 50/127 (1984): 549-577.

- Curatola, Marco y Szemiński, Jan (eds.) (2016). *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De la Cadena, Marisol (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.
- De la Vega, Inca Garcilaso (2016). *Comentarios reales de los Incas. Textos seleccionados*. “De otras muchas cosas que el nombre Huaca significa”. Lima: Fondo Editorial UIGV: 65-68.
- Dollo, Xavier y Djibril Morissette-Phan (2020). *Histoire de la Science Fiction*. Los Angeles: Les Humanoïdes Associés.
- Durán, Eliana. “El niño del cerro El Plomo: a 50 años de su hallazgo”. *Revista de Arqueología Americana*, 23 (2004-5): 337-348.
- El Refaie, Elisabeth (2019). *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*. Oxford University Press.
- García-Reyes, David y Fernández Ruiz, Marta. “Más allá del agua y del fuego. Distopías y referencias intertextuales en *Juan Buscamares* de Félix Vega”. *Mitologías hoy*, 22 (2020): 29-46.
- Gavaler, Chris (2022). *The Comics Form: The Art of Sequenced Images*. London: Bloomsbury Academic.
- Gernsback, Hugo (2017). “Editorial: A New Sort of Magazine” [1926]. *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings* Rob Latham (ed.). Londres, NY: Bloomsbury Academic: II-12.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980). “Ídolos, Uacas del Inga” en *Nueva cronica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho: 183-205.
- Gudynas, Eduardo (2004). *Ecología, economía y ética del desarrollo sostenible*. Montevideo: Coscoroba.
- Gutiérrez, Christian. “Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta”. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre la Historieta*, 2 (2002): 33-42.
- Heise, Ursula K. (2016). *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. London: The University of Chicago Press.
- López-Pellisa, Teresa (2021). “Prólogo: recorridos, líneas de fuga y reflexión crítica del porvenir”. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II: desde la modernidad hasta la posmodernidad* (Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat, eds). Madrid: Iberoamericana Vervuert: 9-32.
- Martín Gómez, Jonatán (2021). “Ciencia ficción boliviana (1969-2019)”. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II: desde la modernidad hasta la posmodernidad*. (Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat, eds). Madrid: Iberoamericana Vervuert: 127-160.
- Martín Rubio, María del Carmen. “La cosmovisión religiosa andina y el rito de la Capacocha”. *Investigaciones sociales*, 13/ 23 (2009): 187-201.

- MNHN. *Museo Nacional de Historia Natural* (2019). "Colecciones digitales. Niño del cerro El Plomo: una valiosa pieza antropológica". Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019.
- Molina, Cristóbal de (2011). "The Capacocha". *Account of the Fables and Rites of the Incas*. Austin: University of Texas Press: 77-83.
- Moore, Jason W. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London; NY: Verso.
- Novoa, Marcelo. "Ciencia Ficción Andina: Si todo nos une... ¿la nada nos separa?". *Literatura Latino American Hoy*, 1/7 (2018)
- Paredes Cruz, Flavio. "Juan Buscamares: ficción de apocalipsis, mito y mestizaje". *ILCEA*, 48 (2022): 1-17.
- Prado Sejas, Iván. "Ciencia ficción neindigenista en Bolivia". *Ciencia ficción en Ecuador*. (18 12/2018).
- Puleo, Alicia. "¿Qué es el ecofeminismo?". *Quaderns de la Mediterrània*, 25 (2017): 210-215.
- Quinteros, Paulo. "Félix Vega y el 'kaiju mapuche' de Duam. La piedra de luz". *La Tercera*, (20/6/2019).
- Rivero, Giovanna (2020). "Ciencia ficción boliviana (1864-1967)". *Historia de la ciencia ficción Latinoamericana: Desde los orígenes hasta la modernidad*. (Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat, edas.) Madrid: Iberoamericana Vervuert: 131-156
- Rodrigo Mendizábal, Iván. "Distopías andinas: cuando el futuro no se asemeja a los deseos". *Literatura Latino American Hoy*, 1/7 (2018).
- Rojas, Alberto. "Félix Vega, autor de la novela gráfica Duam. La piedra de luz: 'En el fondo, es una fábula sobre la aceptación de la muerte'". *EMOL* (15/6/2019).
- Streeby, Shelley (2018). *Imagining the Future of Climate Change: World-Making through Science Fiction and Activism*. Oakland: University of California Press.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press.
- TVN (2009). "El niño de El Plomo". *La cultura entretenida*. Santiago: Televisión Nacional de Chile
- Vega, Félix (2021). "A propósito de tres imágenes: una entrevista a Félix Vega." Entrs. Hugo Hinojosa y Javiera Irribarren. *Non Sequitur. Variaciones de las historietas en Chile*. (Domínguez, Hinojosa y Sánchez, edss.) Santiago: Editorial Universidad de Chile: 295-307.
- Vega, Félix (2019). *Duam. La piedra de la luz*. Santiago: Planeta Cómic.
- Vega, Félix (2017). *Juan Buscamares*. Santiago: Planeta Cómic.
- Vega, Félix (2022). *Thor y la mujer águila*. Santiago: Planeta Cómic.
- Vega, Félix [@felixbuscamares]. "Se cierra mi "Trilogía chamánica precolombina [...]". *Instagram*, (06/08/2022).

Vitry, Christian (2008). “Los espacios rituales en las montañas donde los inkas practicaron sacrificios humanos”. *Paisagens Culturais. Contrastes sul-americanos*. (Carlos Terra y Rubens Andrade, eds.). Río de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: 47-65.