DOI: 10.18441/ibam.26.2026.93.71-98

CC BY SA

Cuerpo-continente y memorias eco-ancestrales en el cómic latinoamericano

Body-Continent and Eco-Ancestral Memories in Latin American Comics

Jasmin Wrobel
Freie Universität Berlin, Alemania
jasmin.wrobel@fu-berlin.de
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1099-2408

| **Abstract**: The article examines, from an ecofeminist perspective, comics as a medium with decolonial and archival potential, capable of preserving and transmitting ancestral memories. Through the analysis of the graphic narratives "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado" and "Mama Dulu" (2022), it explores how both comics interweave body, territory, and spirituality around Mapuche and Kichwa memories. In these stories, the more-than-human dimension of ecosystems is articulated with the political action of Indigenous women who embody genealogies of resistance. The article analyzes them as narratives that challenge colonial and extractivist logics while simultaneously reimagining collective futures through a cyclical, intergenerational, and eco-ancestral temporality.

Keywords: Comics; Ecofeminism; Territory; Millaray Huichalaf; Dolores Cacuango

| **Resumen**: El artículo examina, desde un enfoque ecofeminista, el cómic como un medio con potencial decolonial y archivístico, capaz de preservar y transmitir memorias ancestrales. A partir del análisis de las historietas "Millaray Huichalaf: la protectora del río sagrado" y "Mama Dulu" (2022), se explora cómo ambas obras entrelazan cuerpo, territorio y espiritualidad en torno a las memorias Mapuche y Kichwa. En estos relatos, la dimensión más-que-humana de los ecosistemas se articula con la acción política de mujeres indígenas que encarnan genealogías de resistencia. El artículo los analiza como narrativas que desafían las lógicas coloniales y extractivistas y que, al mismo tiempo, reimaginan futuros colectivos desde una temporalidad cíclica, intergeneracional y eco-ancestral.

Palabras clave: Historietas; Ecofeminismo; Territorio; Millaray Huichalaf; Dolores Cacuango

DE MODO INTRODUCTORIO: LAS ESCALAS DE LA VIOLENCIA COLONIAL Y EL CUERPO-CONTINENTE AMÉRICA

En los últimos años, la producción de cómic en América Latina ha experimentado un giro significativo hacia la articulación de inquietudes feministas (Acevedo 2019; Acevedo *et al*. 2023), ecocríticas (King y Page 2017, 163-181; Scorer 2024, 99-126), memorísticas (Catalá Carrasco *et al*. 2017; Carrillo Zeiter y Müller 2018) e indígenas (Aldama 2020).[1] Estas obras no solo visibilizan las consecuencias históricas entrelazadas del colonialismo, del extractivismo y de las estructuras patriarcales, sino que también lo hacen desde y sobre territorios profundamente marcados por una toponimia y una historia "feminizadas" de manera alegórica (Wrobel 2023, 166). Este gesto artístico de reimaginación y recuperación simbólica y política del cuerpo-territorio se manifiesta decididamente en la manera en que los cómics trabajan con lo icónico y lo textual para confrontar las distintas escalas de violencia.

El concepto de cuerpo-territorio fue acuñado por la lideresa Maya-Xinca Lorena Cabnal, desde el feminismo comunitario territorial (Cabnal 2010; 2013). Plantea que el cuerpo de las mujeres indígenas es el primer territorio colonizado y violentado, por lo que su defensa está íntimamente ligada a la defensa del territorio ancestral. La noción propone una visión integral –espiritual y política– donde cuerpo y tierra son espacios de memoria, resistencia y sanación frente al patriarcado, al racismo y al extractivismo. Siguiendo la línea de Cabnal, Astrid Ulloa (2016) y Verónica Gago (2019), entre otras, han retomado y redefinido el concepto como herramienta clave del feminismo comunitario que conecta las luchas contra el extractivismo y las violencias estructurales. Expresa la inseparabilidad entre la soberanía sobre el cuerpo y la defensa del territorio, entendidos ambos como espacios de vida, producción y disputa política. Esta articulación permite entender las múltiples violencias (coloniales, sexualizadas, ecológicas y epistémicas) como fenómenos entrelazados y denunciar cómo el capital coloniza tanto los cuerpos como la tierra y el territorio.[2]

Una entrada productiva para pensar las violencias cruzadas y la razón por la cual aquí optamos por el término "cuerpo-continente" la ofrece la imagen *América* (aprox. 1600; fig. 1), grabado realizado por el flamenco Theodoor Galle a partir de un dibujo del también flamenco Jan van der Straet (aprox. 1587-1589). Esta imagen, una de las más conocidas del "encuentro" entre el supuesto "mundo viejo" y el "mundo nuevo", opera como condensador visual de diversas formas de violencia colonial: la cosificación del territorio, la feminización de la alteridad y la legitimación imperialista del saqueo extractivo. Detenerse en esta imagen, como ya lo hicieron –entre otrxs– Michel

[1] Para una revisión de las tendencias más recientes en la producción de cómic en América Latina, así como de las principales líneas de investigación académica sobre el tema véanse Fernández *et al*. (2023) y Scorer (2024).

[2] Véase también la antología crítica *Mulheres em defesa do território-corpo-terra-águas* (Paim y Furtado 2024).

de Certeau (1993 [1975]), José Rabasa (1993, 23-48), Viktoria Schmidt-Linsenhoff (1998), Carlos A. Jáuregui (2008 [2005], 59-60), o, más recientemente, Lilia Moritz Schwarcz (2024, 77-80), puede guiarnos a comprender cómo el régimen visual colonial ha operado históricamente en la construcción de imaginarios y cómo estos pueden ser desmontados o resignificados en medios visuales contemporáneos como el cómic.



Fig. 1. Jan van der Straet y Theodoor Galle: *América* (aprox. 1600). En: *Wikimedia Commons*[3]

En la escena alegórica, se cristaliza la lógica patriarcal y colonial que asocia al Occidente –encarnado por Américo Vespucio, conquistador blanco florentino, vestido

[3] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodor_Galle_after_Jan_van_der_Straet,_America_-_pl.1,_c._1580-1590,_NGA_48742.jpg [18.02.2026].

en atuendo elaborado, armado con instrumentos científicos y religiosos– con la razón, la civilización, la cultura, la religión cristiana y el dominio; mientras que el continente "americano" –representado como una mujer indígena semidesnuda[4]– es figurado como naturaleza salvaje, disponible, deseable, y subordinada. Este montaje visual instituye una "línea colonial" que coincide con el contorno del tronco del árbol detrás de Vespucio. Dicha línea no solo separa cuerpos, géneros, geografías y especies –los animales se sitúan exclusivamente del lado de "América"–, sino que impone una jerarquía ontológica que opone cultura y naturaleza, civilización y barbarie, hombre y mujer, mente y cuerpo, etc. Como señaló Michel de Certeau, el cuerpo de "América" funciona como "página en blanco" sobre la cual se inscribe la voluntad occidental (de Certeau 1993 [1975], 3). A su vez, esta asociación entre cuerpo femenino y territorio ha sido clave para las acumulaciones capitalistas originarias (Federici 2004, 234-262; Gago 2019, 89-118), estableciendo una matriz de explotación sobre mujeres, territorios y naturalezas subalternizadas. El término compuesto "América Latina" impone no solo el nombre feminizado de un conquistador[5] a un continente entero con sus innumerables toponimias propias, sino que además invisibiliza la presencia histórica y contemporánea de lenguas indígenas y africanas a favor de una rama de la familia lingüística indoeuropea, las lenguas romances.[6] Un acto continuo de violencia epistémica que ha sido cuestionado por propuestas de conceptos como el de "Améfrica Ladina", de Lélia Gonzalez, acuñado en su ensayo de 1988 "A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade",[7] o "Abiayala" / "Abya Yala", un concepto Guna cada vez más utilizado, especialmente por movimientos y pensadorxs indígenas, y que significa "tierra en plena madurez" o "territorio salvado" (Keme 2018, 21).[8]

---

4 La figura de "América" se hace legible como indígena principalmente a través de marcadores visuales culturalizados como el tocado de plumas y la prenda lumbar. No obstante, como observa Lilia Moritz Schwarcz, la representación presenta una ambivalencia racial significativa: "América parece ser branca, e lembra as imagens da Renascença […]. Seus traços físicos também evocam as madonas representadas por artistas europeus [...]" (Schwarcz 2024, 78). Este blanqueamiento parcial refuerza la fantasía colonial al construir un cuerpo femenino simultáneamente exótico y familiar, disponible y dominable.

5 En su mapa del mundo de 1507, el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller asignó el nombre latinizado de "América" a las masas de tierra que habían sido "descubiertas" en el occidente, en honor a Américo Vespucio. En su carta *Mundus Novus* (1502/1503), Vespucio había sido el primero en señalar que el "Nuevo Mundo" probablemente era un continente separado.

6 El término "América Latina" comenzó a circular en la primera mitad del siglo XIX en el pensamiento europeo, especialmente en los escritos del economista y pensador panlatinista francés Michel Chevalier (*Lettres sur l'Amérique du* Nord, 1836). A partir de la década de 1850, el término fue reapropiado por intelectuales como el filósofo chileno Francisco Bilbao (1856) y el escritor y periodista colombiano José María Torres Caicedo, quien lo empleó en su poema "Las dos Américas" (1857). Resignificaron el término como un proyecto político-cultural orientado a la solidaridad entre los pueblos del sur del continente frente a la expansión imperial y la hegemonía anglosajona del norte.

7 El término fusiona "América", "África" y "Ladina", destacando la presencia africana e indígena en el continente y desarmando la blancura implícita en la categoría de "Latina" (González 2021 [1988], 68).

8 Introducido por el líder Aymara Takir Mamani en 1975 y propuesto por el *Consejo Mundial de los Pueblos Indígenas* para referirse al continente en 1977, se adopta oficialmente como denominación

Como se ha insinuado en las observaciones anteriores, la representación del cuerpo-continente de América no solo reproduce una visión androcéntrica, sino también profundamente antropocéntrica. La flora y la fauna son reducidas a un decorado exotizante, privado de agencia, mientras que el territorio –encarnado en un cuerpo femenino– es presentado como un recurso disponible y apropiable. Una mirada y un gesto patriarcal se imponen: Américo Vespucio sostiene en alto el estandarte de la cruz y lo clava en el suelo, en un acto simbólico de posesión (penetración) y dominación. El gesto visual de nombramiento en el dibujo original de van der Straet, donde la palabra "América" aparece invertida, como si fuera pronunciada por Vespucio (Rabasa 1993, 23), inaugura y legitima una lógica de violencias entrelazadas: sexualizadas, coloniales, extractivistas y epistémicas.

A partir de este marco, exploraremos cómo el cómic, como medio artístico híbrido, puede configurar memorias eco-ancestrales mediante estrategias gráfico-narrativas que articulan cuerpo, territorio y agencias más-que-humanas entre texto e imagen. En un primer paso, discutiremos su potencial como herramienta decolonial y archivo memorial, capaz de inscribir experiencias, luchas y memorias que exceden lo estrictamente humano. En un segundo paso, nos centraremos en dos cómics del proyecto transnacional *Movements and Moments* (Eismann *et al*. 2022), que aborda activismos feministas indígenas: "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado", de Greta di Girolamo y Consuelo Terra, y "Mama Dulu", de Citlalli Andrango Cadena y Cecilia Larrea.

Nuestro análisis prestará atención a cómo estas historietas construyen sentidos a partir de la paleta cromática, la secuenciación y la representación de cuerpos, territorios, ríos, plantas, animales, espíritus y rituales, funcionando como un archivo visual de memorias más-que-humanas. En conjunto, estas obras muestran el potencial del cómic de narrar resistencias de mujeres indígenas, configurando un espacio de conocimiento sensorial y político donde cuerpo, tierra, comunidad y memoria se entrelazan para imaginar futuros colectivos anticoloniales y ecofeministas, desafiando la "línea colonial" hegemónica.[9]

EL CÓMIC COMO HERRAMIENTA DECOLONIAL Y ARCHIVO MEMORIAL

Durante gran parte de su historia, el cómic fue desestimado como un producto menor de la cultura popular, asociado a un público juvenil y caracterizado por una supuesta

continental en el marco de la *II Cumbre Continental de Pueblos Indígenas de Abya Yala* en Quito en 2004. Si en este estudio continuamos utilizando el término "América Latina", es estrictamente por razones de comprensión, pero reconociendo plenamente la violencia multidimensional que éste impone.

[9] Este artículo se basa en varias ponencias presentadas en el marco de la serie de conferencias organizada por Bieke Willem y Silke Hensel "Reflexiones sobre la relación entre naturaleza y cultura en América Latina y el Caribe" (19 de enero de 2023), en el Congreso de la ADLAF 2023 sobre "Justicia ambiental en América Latina" (23 de junio de 2023), así como en un panel de LASA organizado por Felipe Gómez Gutiérrez "Resistencia y transformación: Perspectivas de género en la narrativa gráfica latinoamericana" (15 de junio de 2024). Agradezco a lxs organizadorxs y a lxs colegas presentes por las discusiones estimulantes y sus valiosos comentarios.

"simplicidad" visual. No obstante, esta accesibilidad –basada en la economía gráfica, la estilización y el uso de estereotipos– es constitutivo del lenguaje del medio (Stein 2023, 204). Su eficacia depende de manera decisiva de la posicionalidad de quienes producen y de quienes leen el cómic, es decir, de los marcos de conocimiento, imaginarios compartidos y convenciones visuales que hacen posible activar los procesos de *closure* entre viñetas. Tal como lo define Scott McCloud en *Understanding Comics*, *closure* designa la operación cognitiva mediante la cual lxs lectorxs completan mentalmente lo que no está representado de forma explícita, estableciendo continuidad narrativa, temporal y causal entre imágenes fragmentarias (McCloud 1994, 63-67). En este sentido, los estereotipos no funcionan como signos universales, sino como atajos visuales culturalmente codificados, cuyo sentido solo se activa dentro de horizontes de experiencia específicos, lo que vuelve visibles tanto su potencial comunicativo como su carga ideológica. Este aspecto resulta clave si se considera que, desde el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, el cómic fue producido y consumido mayoritariamente por grupos sociales bastante homogéneos (hombres blancos, heterosexuales y cisgénero), lo que influyó decisivamente en sus regímenes de representación. En este contexto, la relación entre el cómic y la representación de vivencias indígenas y afrodiaspóricas ha sido históricamente ambivalente y conflictiva. Los cómics reprodujeron con frecuencia imaginarios racistas y deshumanizantes, apoyándose en un archivo visual colonial gestado desde la expansión europea de los siglos XVI y XVII. No obstante, desde finales del siglo XX y especialmente en las últimas décadas, se observa un giro significativo: junto con la diversificación de formatos (novela gráfica, fanzines, webcómics), se amplían los perfiles de autoría y los campos temáticos. Este llamado "boom" contemporáneo del cómic latinoamericano (King y Page 2017, 15; Scorer 2020, 1) ha ido acompañado de enfoques críticos centrados en feminismos, memorias, desigualdades sociales, perspectivas decoloniales y antirracistas, así como en aproximaciones ecocríticas, en parte vinculadas a saberes indígenas. Es desde este desplazamiento histórico –del cómic como reproductor de archivos visuales coloniales al cómic como espacio de resignificación crítica– que puede pensarse su potencial actual como herramienta decolonial, memorial y eco-ancestral.

De hecho, las narraciones visuales secuenciales tienen una larga tradición en América Latina. Scott McCloud, por ejemplo, discute los sistemas de escritura mesoamericanos como una suerte de proto-cómics, tomando como ejemplo el Códice Zouche-Nuttall (McCloud 1994, 10-11; véase también Peláez 2009, 206).[10] Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete, a su vez, destacan el valor de la oralidad nativa y las representaciones gráficas como sistemas equivalentes para la conceptualización de discursos socialmente relevantes. De este modo, cuestionan el énfasis excesivo que los sistemas coloniales de conocimiento han puesto en la escritura alfabética. En este contexto, los

[10] Véanse, en este contexto, también las obras del historietista mexicano Rius (*Los agachados*, 1968-1981) y del artista Latinx Daniel Parada (*Zotz*, 2011-2016) que entran en diálogo estético con los sistemas de escritura Nahua y Maya.

cómics emergen como manifestaciones fundamentales de procesos híbridos de comunicación y arte, que combinan elementos discursivos como "oral language, the written text, and the graphic representation of reality" (Fernández L'Hoeste y Poblete 2009, 4). El antropólogo argentino Néstor García Canclini ya subrayaba en su estudio sobre la hibridez que los cómics y los grafitis, como "géneros impuros", funcionan como lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular (Canclini 1990, 249). La investigadora alemana Véronique Sina, a su vez, ve en esta hibridez el potencial del cómic como expresión artística que desafía dicotomías profundamente arraigadas, lo que lo convierte en un medio fértil para explorar perspectivas más allá del antro- y andropocentrismo hegemónico, establecidos por la "línea colonial":

> Marcado por el estigma de la *in-betweenness*, el cómic constituye una forma que transgrede fronteras y que se resiste a clasificaciones tradicionales basadas en estructuras jerárquicas. Al hacerlo, posee también el potencial (productivo) de desestabilizar oposiciones binarias consideradas "naturales", como por ejemplo naturaleza/cultura, corporalidad/espiritualidad o feminidad/masculinidad (Sina 2016, 76; trad. JW).[11]

Sin embargo, James Hodapp, en *Graphic Novels and Comics as World Literature*, denuncia la persistencia de enfoques centrados en Europa y Norteamérica (con la excepción de Japón) en los estudios de cómic, que continúan reflejando la universalización de normas occidentales impuestas por el colonialismo (Hodapp 2022, 3). Para contrarrestar esta tendencia, propone una descentralización transversal que analice cómics del Sur Global desde sus contextos locales, sin aspirar a una teoría única y homogénea (Hodapp 2022, 4). Sugiere, como método, un *close-reading* contextualizado que tome en cuenta tanto las particularidades locales como las implicaciones globales. Además, enfatiza el valor de las "solidaridades laterales", entendidas como el reconocimiento mutuo de las condiciones compartidas entre pueblos y comunidades del Sur Global (Hodapp 2022, 6). Frederick Luis Aldama también se refiere a estas solidaridades en *Graphic Indigeneity: Comics in the Americas and Australasia*, al preguntarse cómo la historia del colonialismo conecta las heridas de los Pueblos Indígenas a través del mundo (Aldama 2020, xii). Las luchas de resistencia crean, en respuesta, redes de solidaridad global. En su prólogo al volumen de Aldama, Lee Francis IV recurre al concepto de *tribalography* de la autora y académica Choctaw LeAnne Howe, un espacio retórico que ella define como "the eloquent act of unification that explains how America was created from a story. Native people created narratives that were histories and stories with the power to transform" (Howe 1999, 118). En su texto sobre historias nativas y dramaturgas indígenas, Howe también subraya que la tradición intelectual occi-

[11] "Mit dem Stigma der *in-betweenness* versehen, stellt der Comic eine grenzüberschreitende Form dar, die sich gängigen, auf hierarchischen Strukturen basierenden Klassifizierungen widersetzt, damit aber gleichzeitig auch das (produktive) Potenzial besitzt, als 'natürlich' geltende binäre Oppositionen –wie z.B. Natur/Kultur, Leiblichkeit/Geistigkeit oder Weiblichkeit/Männlichkeit– ins Wanken zu bringen".

dental ha otorgado hegemonía a la escritura sobre la oralidad, consolidando así una visión privilegiada del texto (Howe 1999, 122). Las narrativas gráficas, como muestra el volumen de Aldama, cuestionan esta supuesta hegemonía de la tradición alfabética escrita en la transmisión de historias, mediante la incorporación de imágenes, globos de diálogo y recursos onomatopéyicos de sonido y habla.

Otra autora que –en el contexto del *Chicana Feminism*– enfatiza la importancia de la imagen para procesos de conceptualización teórica, es la texana Gloria Anzaldúa. En sus talleres, recurre a dibujos para explicar y visualizar las relaciones entre sus conceptos. Su idea de un *pool of images* (Anzaldúa 2015, 99) se vincula, epistemológica y estéticamente, con los sistemas de escritura mesoamericanos, reconectándose, así, también a prácticas ancestrales:

> More than twelve years ago, I switched from using flow charts during my speaking engagements to using what I call pictograms or rough glifos (pictograms or hieroglyphs), which I sketch on transparencies. The images I place on overhead projectors "contain" or "illustrate" my ideas and theories […]. Recently I learned that the ancient teachers and wise people used the images they painted on accordion-unfolding codices to teach (Anzaldúa 2015, 60).

La referencia a los códices, pictogramas y glifos es paradigmática de la poética híbrida de Anzaldúa, la cual se caracteriza por un *cross-genre writing* y se nutre de elementos visuales y textuales, así como de un complejo código multilingüe que refleja sus múltiples pertenencias. Uno de sus símbolos visuales clave eran los cenotes, pozos naturales sagrados que conectan a corrientes subterráneas en la península Yucateca, y que representan su idea de *nepantla*, un espacio intermedio de *conocimiento*, de identidades híbridas y de transformación:[12]

> Via nepantla you tap "el cenote," the archetypal inner stream of consciousness, dream pool or reservoir of unconscious images and feelings stored as iconic imagery. El cenote is a mental network of subterranean rivers of information that converge and well up to the Surface, like a sinkhole or an opening to the womb of the Earth (Anzaldúa 2015, 98).

En el correspondiente "pictograma" (Anzaldúa 2015, 99),[13] Anzaldúa muestra una figura vagamente humana moviéndose a lo largo de lo que podría ser un río subterrá-

[12] Anzaldúa concibió los espacios fronterizos como *nepantla*: un espacio productivo –aunque doloroso– de transicionalidad y transformación, donde es posible superar normas represivas, divisiones y dicotomías. Para Anzaldúa, este espacio transicional es intrínsecamente interseccional, lo que lo conecta con un campo donde las relaciones entre imagen y texto adquieren centralidad. En esta línea, en los últimos años varios estudios de cómic han avanzado en esa dirección (Rutherford 2020; Aramburú Villavicencio 2022; Wrobel 2025).

[13] También se puede encontrar la imagen en el siguiente enlace: https://www.arteinformado.com/agenda/f/entre-palabra-e-imagen-galeria-de-pensamiento-de-gloria-anzaldua-119976 [18.02.2026]. Los dibujos conceptuales de Gloria Anzaldúa se exhibieron en la serie de exposiciones titulada *Entre palabra e imagen: Galería de pensamiento de Gloria Anzaldúa* en Ciudad de México (2016), Alicante (2018) y Londres (2018), así como en la muestra *A(r)mando Vo(i)ces* en Viena (2016).

neo. Después de cruzar un "threshold", el flujo de agua –y con él, la figura– emerge en el cenote, o "pool of images", un archivo fluido de memorias pictóricas donde resuenan también los recuerdos y saberes de lxs ancestrxs. Para Anzaldúa, cuerpo, tierra, territorio, saberes culturales e imágenes están interrelacionados como "geographies of selves": "Like a map with colored web lines of rivers, highways, lakes, towns, and other landscape features en donde pasan y cruzan las cosas, we are 'marked' […]" (Anzaldúa 2015, 69). Nuestras geografías corporales, marcadas por múltiples líneas, constituyen paisajes de pertinencias identitarias y de memorias. Si aplicamos estas ideas presentes en los escritos de Gloria Anzaldúa al lenguaje artístico híbrido del cómic (Wrobel 2025), se vuelve especialmente evidente su potencial decolonial y holístico como un medio narrativo que combina imagen y texto en el territorio de la página y que, en el acto de dibujar, involucra de manera constitutiva al cuerpo.

Como ha señalado Eszter Szép (2020), tanto la producción como la lectura del cómic dependen de actividades corporales: la línea no es únicamente un trazo gráfico, sino el resultado de un gesto encarnado, en el que movimiento y pensamiento se articulan de forma simultánea. El dibujo se configura, de esta forma, como un acto performativo de inscripción, en el que el cuerpo de la artista o del artista –como "mark maker" (Szép 2020, 6)– deja huellas que registran ritmos, intensidades y temporalidades. Desde esta perspectiva, el cómic puede entenderse como un espacio de conocimiento sensorial y corporal, donde las marcas en la página no solo representan historias, luchas y memorias, sino que las incorporan a través del gesto gráfico. La experiencia de la lectura, a su vez, activa una forma de empatía cinestésica, en la que la lectora es afectada por el ritmo de la línea y por la materialidad del trazo (Szép 2020, 8). A ello se suma la materialidad de los artes visuales en su dimensión analógica: el papel, el carbón, el agua en el caso de las acuarelas o de la tinta, los pigmentos de origen vegetal o mineral, entre otros. Estos elementos señalan una conexión eco-material entre el cómic y la naturaleza, mostrando que la creación artística siempre está anclada en materiales vivos y finitos. Esta dimensión no desaparece en el dibujo digital: aunque el trazo se produzca sobre una *tablet* o pantalla, las tecnologías que lo hacen posible dependen igualmente de infraestructuras materiales y extractivas. *Tablets* gráficas, pantallas y dispositivos de almacenamiento se basan en la explotación de minerales, tierras raras y recursos energéticos, inscribiendo también el dibujo digital en cadenas ecológicas, geopolíticas y laborales concretas. En este sentido, tanto el cómic analógico como el digital participan de una materialidad expandida que vincula el gesto gráfico con la tierra, los recursos y las condiciones de producción contemporáneas. Esta dimensión abre una ambivalencia: por un lado, subraya la vinculación entre el acto creativo y la materialidad de la tierra; por otro, plantea preguntas sobre la sostenibilidad y el uso de recursos en un contexto marcado por la explotación extractivista, situando la práctica artística en un entramado ecológico, social y político complejo.

La cuestión de la memoria en las narrativas gráficas se entrelaza con el potencial del cómic como archivo. Como señala Hillary Chute, cómics no solo tematizan ar-

chivos, sino que, gracias a su formato pictográfico y textual, "son de hecho capaces de *incorporar* o representar físicamente archivos concretos" y encarnar "en sí *la labor de archivar*", en la medida en que inscriben, preservan y difunden testimonios e historias (Chute 2012, s. p.). A diferencia de medios como la fotografía o la pintura, el cómic puede incorporar el archivo de manera procesual, integrándolo en la secuencialidad, en la superposición de tiempos y en la coexistencia de diferentes estilos gráficos y voces narrativas. El archivo no aparece aquí como un vestigio fijo del pasado, sino como un dispositivo dinámico que se activa en el acto de lectura. Esta dimensión procesual se vuelve particularmente visible en los intersticios de la página. Como observan Catalá Carrasco *et al*. (2017, 17), la yuxtaposición de texto e imagen permite no solo articular simultáneamente pasado, presente y futuro en la página, sino también señalar los vacíos, silencios e imposibilidades de la representación a través de los *gutters*, o calles. En estos espacios de discontinuidad –justamente donde se produce el momento de *closure*– lo no dicho y lo no visible adquieren un peso semántico central, convirtiéndose en zonas donde la memoria se reconstruye de forma relacional e inestable. En el contexto del presente artículo, este potencial archivístico del cómic se amplía si entendemos la memoria no únicamente como un proceso humano –individual o colectivo–, sino como una memoria eco-ancestral, tejida por siglos de colonización, violencia y despojo, pero también por prácticas persistentes de resistencia y transmisión cultural. Esta concepción excede el marco de la "posmemoria" formulado por Marianna Hirsch (1992) en relación a su análisis del programático *Maus* (1980-1991), de Art Spiegelman, al no limitarse a la relación intergeneracional con el trauma histórico, sino al concebir la memoria como un proceso vivo y relacional que involucra a lxs ancestrxs, a los cuerpos, a los territorios y a los ecosistemas, como veremos en los cómics que analizaremos en la siguiente sección.

MOVEMENTS AND MOMENTS (2022): FEMINISMOS INDÍGENAS Y MEMORIAS ECO-ANCESTRALES

La base del proyecto transnacional *Movements and Moments* se estableció en 2018, cuando el Goethe-Institut Indonesia lanzó una convocatoria para un viaje a Berlín con el objetivo de intercambiar ideas sobre feminismo y cultura popular. Podían postular activistas, artistas y periodistas del Sudeste Asiático, Australia y Nueva Zelanda. Durante ese encuentro y en una reunión de seguimiento en Yakarta en 2019, se discutió, entre otros temas, la falta de archivos sobre activismos feministas. Las figuras clave de los movimientos, protagonistas de estas "herstories" (Eismann *et al*. 2022, s. p.), permanecían ignoradas u olvidadas en sus propios países, en cualquier caso, invisibilizadas.

Una beca especial del Goethe-Institut permitió lanzar una nueva convocatoria en 2020, esta vez para la creación de cómics sobre movimientos feministas en el Sur Global, y en particular sobre las luchas de activistas feministas indígenas, que,

según lxs organizadorxs Sonja Eismann, Maya e Ingo Schöningh, hasta el momento habían recibido poca atención en el medio de la historieta: "A la luz de los desastres naturales cada vez más frecuentes, vinculados a la constante explotación de la tierra, queda claro que la lucha por la justicia de género debe ir siempre de la mano con la lucha por la preservación del planeta" (Eismann *et al*. 2022, s.p.; trad. JW).[14]

La convocatoria generó gran interés: lxs organizadorxs recibieron 218 postulaciones de 42 países. Finalmente, un jurado conformado por representantes de Brasil, India y Alemania seleccionó 16 historietas de 14 países, con el objetivo de lograr un equilibrio temático, regional e histórico. Diez de las historietas fueron reunidas en antologías impresas publicadas en Alemania (2022, Jaja Verlag) e India (2022, Zubaan Books), y ocho en la versión canadiense (2022, Drawn & Quarterly). Las 16 historias seleccionadas pueden leerse en varios idiomas (incluidos idiomas indígenas) en el sitio web del Goethe-Institut.[15] Las historietistas Amruta Patil (India) y Nacha Vollenweider (Argentina) acompañaron el proceso como mentoras de quienes resultaron seleccionadas. Las autoras de las historietas escogidas provienen de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Filipinas, India, México, Nepal, Pakistán, Perú, Tailandia y Vietnam. Lo que todas las obras tienen en común es que presentan las vidas y el trabajo de activistas indígenas, aunque con enfoques y posicionamientos artísticos y pedagógicos diversos.

SABERES ANCESTRALES Y LUCHAS CONFLUYENTES: "MILLARAY HUICHALAF: LA PROTECTORA DEL RÍO SAGRADO"

En la historieta "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado",[16] de la periodista Greta di Girolamo y la historietista Consuelo Terra (Chile), hay –como ya lo sugiere el título– dos protagonistas cuyas vidas se encuentran estrechamente entrelazadas: por un lado, la machi[17] Millaray Huichalaf, lideresa espiritual y sanadora de la comunidad

[14] "Angesichts zunehmender Naturkatastrophen im Zusammenhang mit der fortschreitenden Ausbeutung der Erde wird allzu deutlich, dass der Kampf für Geschlechtergerechtigkeit immer auch mit dem Kampf für den Erhalt des Planeten verbunden sein muss."

[15] https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/kak/mmo.html [08.09.2026].

[16] Utilizaremos, para el siguiente análisis, la versión castellana que se puede consultar en la página web del Goethe-Institut: https://www.goethe.de/resources/files/pdf250/millaray-huichalaf-the-protectress-of-the-sacred-river-la-defensora-del-rio-sagrado_online_fa_es_za-v1.pdf [18.02.2026]. La historieta no contiene números de página; sin embargo, estos se indican para facilitar la orientación (el conteo comienza en la portada = 1).

[17] Las machis, generalmente mujeres, son autoridades espirituales en el Pueblo Mapuche y cumplen un rol fundamental en la salud, la ritualidad y el orden comunitario. Su práctica articula saberes medicinales, vínculos con lo sagrado y mediación entre el mundo humano y espiritual. Como figuras centrales en la cosmovisión Mapuche, encarnan la continuidad de memorias y tradiciones ancestrales.

Mapuche asentada en torno al río Pilmaiken, que atraviesa las regiones chilenas de Los Lagos y Los Ríos. Ella encabeza la resistencia frente a Statkraft, una empresa estatal noruega que impulsa la construcción de plantas hidroeléctricas que amenazan con destruir el frágil ecosistema del Pilmaiken. El otro protagonista es el propio río, de 68 km de extensión, que –en tanto territorio sagrado, línea de demarcación natural, motivo de disputa, y no menos importante, *leitmotiv* cromático de la historieta– se encuentra omnipresente a lo largo de las 32 páginas del cómic de di Girolamo y Terra, lo que subraya su agencia en la trama.

La historia adopta distintas perspectivas narrativas: por un lado, la voz directa de Millaray Huichalaf (en distintas etapas de su vida) aparece reproducida en forma de globos de diálogo; una segunda voz narrativa en primera persona, asociada a su voz contemporánea, se presenta mediante leyendas sin marco adicional en las viñetas. Estos comentarios y explicaciones permiten contextualizar los entrelazamientos entre el proceso de convertirse en machi y las amenazas medioambientales que enfrenta el río Pilmaiken –y, con él, la comunidad Mapuche. Una tercera voz narrativa, expresada en cartelas enmarcadas, puede identificarse con las dos autoras; ésta introduce información adicional o presenta a otros personajes, quienes generalmente se expresan a través de sus propios globos de diálogo. El guion del cómic se basa no solo en la investigación de las autoras, sino también en entrevistas realizadas por di Girolamo y Terra con Millaray Huichalaf y otrxs integrantes y activistas del Lof en Resistencia del Río Pilmaiken, lo cual constituye un requisito fundamental para la adopción de las perspectivas en primera persona que estructuran el relato.

La narración comienza con un sueño premonitorio de Millaray cuando aún es niña (3; fig. 2): el paisaje que rodea al Pilmaiken, dibujado en gradaciones de blanco y negro, es invadido en la esquina superior izquierda de la primera viñeta por una figura amenazante y distorsionada que, al principio, pasa desapercibida para los animales en primer plano que miran hacia la lectora. Sin embargo, en la segunda viñeta, esa figura se transforma en un buldócer monstruoso y sobredimensionado que se abre paso en el paisaje, acompañado por dos figuras sombrías y espectrales que extienden con avidez sus garras hacia el río, mientras los animales, aterrados, observan la escena desde la otra ribera. Este movimiento codicioso se extiende también al territorio de la página, ya que las dos primeras viñetas del sueño ocupan casi tres cuartas partes de la misma, una estrategia estética que podría vincularse con "the relationship between the comic form and environmental rhetorics" que Sidney I. Dobrin plantea en la introducción a *EcoComix* (Dobrin 2020, 1).

El único toque de color en estas primeras viñetas es una golondrina de plumaje azul que emprende el vuelo y atraviesa el marco –es decir, el borde de la viñeta–, lo que rompe el escenario del sueño. El color azul, como se revela en las viñetas siguientes, se asocia con Millaray (y con el río como veremos más adelante), quien despierta en una habitación pintada de ese color; parece haberse convertido en la golondrina durante el sueño. También descubrimos en esta primera página que se trata de pesadillas recu-



Fig. 2. Greta di Girolamo y Consuelo Terra: "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado", Goethe-Institut, 3.

rrentes. A partir de esta escena inicial, Millaray –cuyo nombre significa "flor dorada" en Mapuzugun– comienza a relatar su historia, desde la infancia hasta el presente. A los ocho años se enferma de un mal misterioso para el cual la medicina convencional

occidental no encuentra explicación. Finalmente, su padre la lleva a consultar a varias machis, quienes, de forma independiente, coinciden en que su dolencia es wenu kutxan, "la enfermedad que viene del cielo" (6). De este modo, queda marcado su destino como futura machi, y no solo eso: su destino está vinculado a una antigua profecía ancestral:

> Hace años atrás, en una ceremonia, los ancestros habían anunciado que una gran amenaza vendría. Y también que una joven machi la enfrentaría. // […] Que esa machi iba a revitalizar la espiritualidad mapuche. // Y que esa machi sería yo (7).

En un interludio que interrumpe el relato de Millaray, el antropólogo y longko[18] Mapuche José Quidel Lincoleo contextualiza la condición y la historia de las machis. Así, explica a lxs lectorxs que "[s]er machi es más que ser una curandera" (7), que puede ser una carga pesada que requiere la consagración por completo a la vocación. También ofrece información histórica sobre cómo las machis fueron perseguidas como brujas y cómo la discriminación y la estigmatización deliberada persisten hasta el día de hoy (8).

La iniciación de Millaray Huichalaf como machi está precedida, algunos años más tarde, por sueños recurrentes en los que aparece una mujer con una marca en el rostro, hasta que finalmente la conoce durante una ceremonia de protesta por el asesinato del activista Mapuche Matías Catrileo, a manos de Carabineros de Chile, en 2008. Margarita, la machi mayor, se convierte desde entonces en su guía espiritual, y Millaray se va a vivir con ella cuando cumple 17 años (10). Las machis transmiten el kimün [conocimiento] y poseen "la capacidad de interceder entre la fuerza de la naturaleza y las personas" (10), un conocimiento que, como señala la voz narrativa contemporánea de Millaray en los recuadros, "se había perdido aquí en el sur a causa del exterminio de las machis" (10). Este cambio de vida marca también el inicio de su vínculo estrecho con el río Pilmaiken, que luego es presentado como un "río sagrado", como "El Río de las Almas" (12). En la primera aparición a página completa del Pilmaiken (fig. 3) confluyen diversas estrategias representacionales y poéticas visuales: el *leitmotiv* cromático azul, presente también en las vestiduras de las machis, evoca tanto la bandera ancestral Mapuche como la del Lof en Resistencia del Río Pilmaiken y remite al *kalfü*, el azul profundo que precede al amanecer. Como explicó Consuelo Terra, este tono posee una dimensión espiritual y se asocia al momento más propicio para los rituales, según le transmitió la machi Millaray Huichalaf.[19] El azul se refleja en el río y en el cielo en sutiles gradaciones, articulando una continuidad simbólica entre cuerpo, territorio y cosmología. Aquí reaparece también la golondrina de la secuencia onírica inicial, y nos es revelado que "Pilmaiken" significa "golondrina" en Mapuzugun: "Como las golondrinas, familias de toda la Fütawillimapu (gran territorio del sur) vuelven cada verano a celebrar rituales ancestrales" (12).

---

[18] Literalmente, la "cabeza" (en el sentido de jefe) de una comunidad Mapuche.

[19] Consuelo Terra, en entrevista concedida a la autora por correo electrónico, 1 de marzo de 2026.

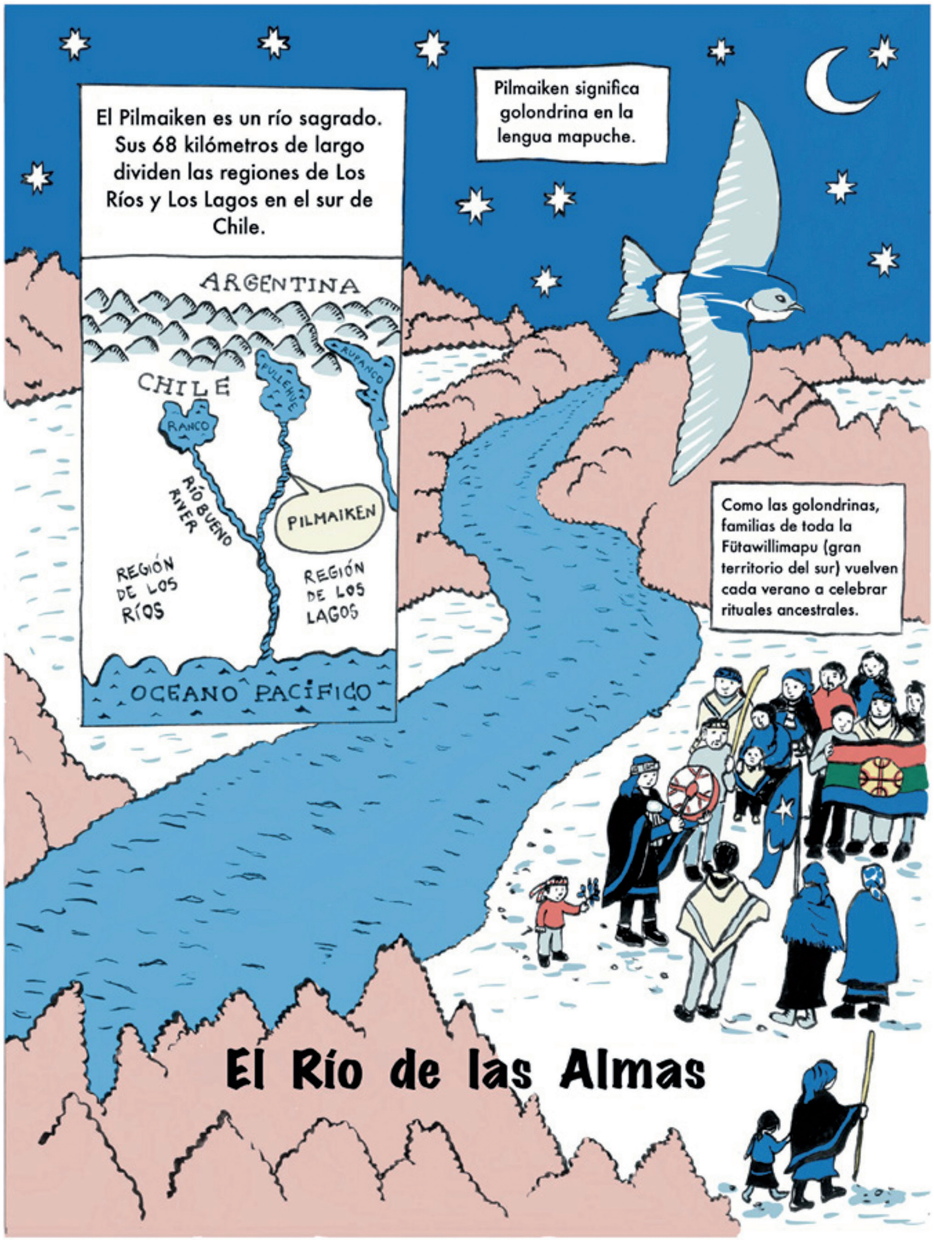


Fig. 3. Greta di Girolamo y Consuelo Terra: "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado", Goethe-Institut, 12.

De esta forma, la golondrina que huye de las máquinas invasoras en los sueños de Millaray al inicio del relato no solo funciona como motivo onírico, sino que encarna una agencia más-que-humana: el espíritu del río que busca establecer un vínculo con la

protagonista. Asimismo, la escena presentada en la página 12 evidencia cómo la paleta cromática del cómic se construye a partir de gradaciones de los colores de la bandera Mapuche contemporánea, el Wenufoye, "Canelo del cielo", reforzando la inscripción del relato en una cosmología Mapuche donde territorio, memoria y vida espiritual aparecen profundamente entrelazados. Esta paleta cromática –y con ella el equilibrio visual de la narración– se ve deliberadamente desaturada en las escenas que abordan el proyecto de la construcción de la central hidroeléctrica por parte de la empresa chilena Pilmaiquén S.A. (2009), la anexión militar del Wallmapu por el Estado chileno en el siglo XIX y las consecuencias de la dictadura militar para la situación hídrica en Chile (18-20). Este apagamiento tonal opera como un recurso gráfico-narrativo que hace visible la violencia del régimen extractivista y colonial del agua, señalando la interrupción de los equilibrios eco-espirituales del territorio. Como explicó Consuelo Terra, la paleta fue concebida en diálogo con Greta di Girolamo: el amarillo/ocre marca las amenazas, el rojo la resistencia y la fuerza –con variaciones rosadas en los paisajes–, de modo que el color no solo estructura la composición, sino que codifica políticamente el conflicto en el espacio de la página.

La compleja interconexión de las diversas entidades del ecosistema alrededor del Pilmaiken en la cosmovisión Mapuche se despliega en las páginas que siguen a la presentación del río: no solo se muestran especies animales y vegetales nativas, sino también los espíritus guardianes de la naturaleza, los *ngen*, los "dueños" del lugar (13-14).[20] El centro ceremonial de la región donde las machis realizan sus rituales, lleva el nombre de uno de estos espíritus protectores: Ngen Kintuantü, "fuerza espiritual que busca el sol" (14).

Relacionado al cambio de año Mapuche (We Tripantü, "año nuevo"), que coincide con el solsticio de invierno,[21] las machis realizan un ritual que permite que las almas de lxs fallecidxs lleguen al Wenuleufu, "Río del Cielo", a través del Pilmaiken (fig. 4).

"Eventualmente", como se nos explica en las cartelas, "retornarán a la Ñukemapu (madre tierra) reencarnadas en vidas humanas o no humanas" (16), mientras vemos las almas de lxs ancestrxs ascendiendo al cielo. El Ngen Mapu Kintuantü, aprendemos, es el lugar donde convergen las cuatro energías de la Tierra, estableciendo así una conexión con el Universo. A través de este gesto, el cómic activa una memoria ancestral que no se limita a lo humano, sino que enlaza a los pueblos, a sus espíritus y al propio territorio como guardianes vivos de la memoria. Vemos a Millaray Huichalaf de espaldas, tocando el kultrún, mientras las almas de las personas enterradas en el antiguo cementerio fluctúan por el río y ascienden, en el punto de fuga de la imagen, hacia el

[20] En la cultura Mapuche, los *ngen* son espíritus guardianes o dueños de elementos de la naturaleza, como ríos, montañas, bosques o animales. Representan fuerzas protectoras con las que se debe mantener una relación de respeto y reciprocidad para conservar el equilibrio entre los seres humanos y su entorno (del cual hacen parte).

[21] Se celebra habitualmente entre el 21 y el 24 de junio de cada año.



Fig. 4. Greta di Girolamo y Consuelo Terra: "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado", Goethe-Institut, 16.

cielo, de un azul más denso que el del agua. Por la forma serpenteante del río y el vestuario de la machi agitado por el viento, toda la composición visual parece converger hacia ese punto.

Sólo después de esta introducción del río, que deja a la lectora consciente de su gran importancia para la cosmovisión Mapuche, la narrativa vuelve a la amenaza con la que comenzó el relato: "La amenaza que Millaray presentía desde que era niña llegó cuando tenía 19 años", un peligro advertido por lxs ancestrxs años antes en una ceremonia (17). La sección subtitulada "La resistencia del Pilmaiken" (18-32) ofrece una visión general del movimiento de resistencia y de la fundación de la organización "Lof en Resistencia del Río Pilmaiken", abarcando un arco temporal que va desde 2009 –cuando la Agencia Nacional de Medio Ambiente aprobó la construcción de una central hidroeléctrica presentada por la empresa chilena Pilmaiquén S.A., que contemplaba el anegamiento del complejo ceremonial Ngen Kintuantü y del cementerio Mapuche– hasta junio de 2021, cuando la empresa noruega Statkraft anunció la restitución de Kintuantü a las comunidades Mapuche. En este recorrido, el cómic funciona como un archivo gráfico-narrativo, en el que se inscriben y articulan documentos de diferentes tipos: fotografías de las manifestaciones (25), mapas (23-24), entrevistas y testimonios (27-29), grabaciones televisas y dibujos de niños (30). Estas páginas configuran temporalidades yuxtapuestas que hacen legible un proceso de lucha territorial de larga duración. En las viñetas del cómic, el azul –asociado tanto a las machis como al río– predomina y encarna simbólicamente la lucha por el territorio, inscribiéndola en el propio espacio de la página. La sección concluye con una imagen de las creadoras del cómic conversando con Millaray Huichalaf y sus hijas en una mesa, tomando mate.

Resulta interesante que el mapa (fig. 5) que muestra el complejo hidroeléctrico de tres plantas a lo largo del río Pilmaiken, entre el lago Puyehue y el océano Pacífico, resuene estéticamente con la imagen del cenote de Gloria Anzaldúa discutido en la sección anterior.

Aquí, las plantas hidroeléctricas que visualmente recuerdan al arco-umbral o "threshold" dibujado por Anzaldúa (2015, 99) deben entenderse como obstáculos y amenazas tanto para la supervivencia espiritual como física de las comunidades Mapuche que habitan en torno al Pilmaiken. Solo el río fluyendo libre lleva al "pool of images", es decir, permite la conexión con la imaginería sagrada y la fuente espiritual vital que rodea el centro ceremonial de Ngen Mapu Kintuantü. Cuando la ribera del río se seca, disminuyen las plantas medicinales (*lawen*) y el rol de la machi como sanadora se dificulta, como indica una cartela en la página 24. El equilibro ecológico y espiritual de la región se ve afectado en su conjunto: "Los territorios son seres vivos. Si son destruidos, los ngen se van y, junto con la enfermedad del territorio, la gente se enferma" (24), dice Millaray lo que también se conecta con su propia dolencia, el *wenu kutxan*, cuando niña. En cierto momento, la protagonista del cómic clava la mirada en los ojos de la lectora, rompiendo así la cuarta pared, una estrategia de representación bastante común en los cómics activistas, porque transmite la sensación de ser interpelado de forma directa y, por lo tanto, responsabilizado por lo dicho:

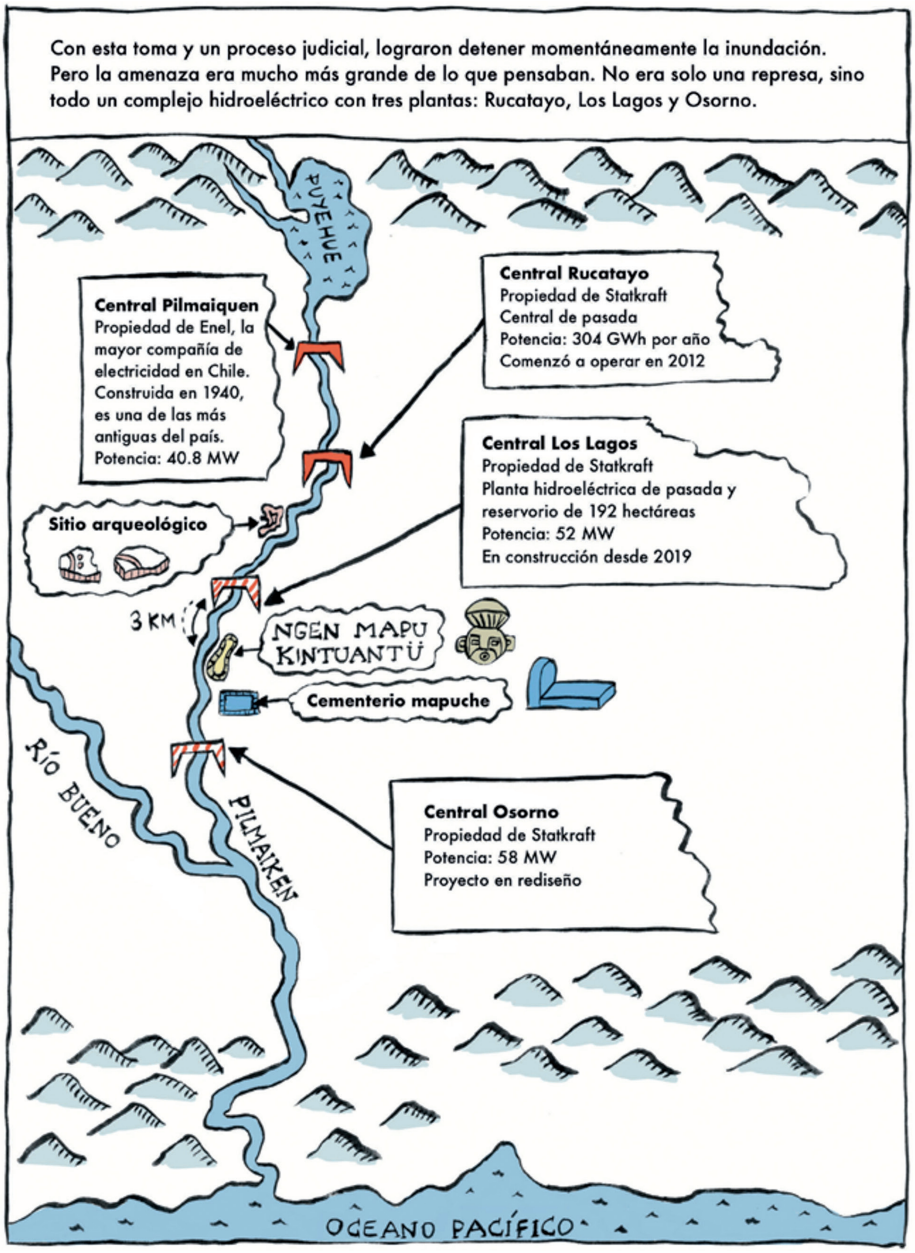


Fig. 5. Greta di Girolamo y Consuelo Terra: "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado", Goethe-Institut, 23.

"Lo que los estados noruego y chileno hacen, es parasitar de nosotros; vienen a consumirnos. Nos tratan como indios bárbaros que no tienen cultura. Pero para nosotros, nuestra cultura está en la naturaleza. Somos gente sabia, gente del origen. Venimos de las estrellas" (26).

Las ceremonias y protestas de Millaray y la comunidad Mapuche contra la proyectada central hidroeléctrica finalmente logran resultados: son, paradójicamente, restos arqueológicos de lxs ancestrxs –bienes culturales materiales que son reconocidos como tales incluso por las sociedades hegemónicas porque se dejan capitalizar– los que se encuentran en el suelo durante las obras de construcción, las cuales deben detenerse como consecuencia. Pilmaiken, el río de las almas y de la memoria ancestral, puede continuar fluyendo libremente, al menos en este momento. "Millaray Huichalaf: La protectora del río sagrado" concluye con otra interpelación directa a la lectora, en la que ella subraya una vez más la relación intrínsecamente recíproca entre el medioambiente y los seres humanos, aludiendo al concepto esencial de la cosmovisión Mapuche *Itxofill Mogen*, "toda la vida sin excepción": "la composición de muchas vidas que comparten un mismo espacio, son interdependientes y hacen una sola gran vida" (33). Al abordar el neoextractivismo y la destrucción de la naturaleza como un problema global que tiene sus raíces en el capitalismo, también vincula la pandemia de COVID-19 con el desequilibrio entre la Tierra y los seres humanos. La solución es el "Küme Mogen, o Buen Vivir: una vida plena, en armonía con la comunidad y la naturaleza" (33).

CUERPO-TERRITORIO, GENEALOGÍAS DE PROTESTA Y FEMINISMO COMUNITARIO: "MAMA DULU"

Otro cómic del proyecto transnacional *Movements and Moments* que evoca las conexiones entre cuerpo, territorio y mujeres líderes en la lucha contra el patriarcado capitalista, es "Mama Dulu", de Citlalli Andrango y Ce Larrea. Entrelazando episodios que atraviesan los siglos XIX, XX y XXI en Ecuador, se narra la historia de Dolores Cacuango, también conocida como Mama Dulu. Cacuango vivió entre 1881 y 1971 y fue una destacada activista y pionera en la lucha por los derechos indígenas y campesinos. El apelativo "Mama Dulu" condensa tanto una dimensión afectiva como política. La palabra "mama", en las culturas Kichwa, designa a las mujeres mayores que encarnan autoridad, sabiduría y cuidado comunitario, mientras que "Dulu" constituye una forma oral y popular de Dolores. Nombrarla de este modo no solo señala la cercanía y el cariño con que era reconocida por su pueblo, sino que la inscribe en un linaje de lideresas indígenas cuya fuerza se asocia con la figura materna como principio de guía y de protección colectiva. Este apelativo resuena, además, con prácticas andinas de nombramiento en las que el nombre no designa únicamente una identidad individual, sino un rol social y una pertenencia comunitaria.

La historieta, publicada en español, inglés, alemán y también en Kichwa (en línea),[22] es un ejemplo en el que el vínculo entre el colonialismo, el despojo de tierras y

[22] Las versiones en castellano y kichwa se encuentran siguiendo el siguiente enlace: https://www.goethe.de/resources/files/pdf250/mama-dulu_online_fa_es_za-v1.pdf [08.09.2026]. Para nuestro análisis, utilizaremos la versión castellana e indicaremos nuevamente los números de página, comenzando el

territorios y la violencia sexualizada y racializada se vuelve particularmente evidente. Comienza con una vista panorámica de la cordillera (5; fig. 6), con los Andes al fondo y Runas, miembrxs de las comunidades Kichwa,[23] trabajando en los campos de la "Hacienda Jesús Santo". Inti, el sol, observa con preocupación desde la esquina superior izquierda lo que está ocurriendo. En primer plano vemos tres figuras, identificables como clérigos cristianos, con rostros dibujados de forma monstruosa y lenguas bífidas, apurando a lxs trabajdorxs y quitándoles dinero. Esta inversión de los supuestos valores morales cristianos también se caricaturiza, de forma particularmente brutal, mediante una violación sugerida directamente en la página siguiente (6; fig. 7).



Figs. 6 y 7. Citalli Andrango y Ce Larrea: "Mama Dulu", Goethe-Institut, 5-6.

conteo con la portada (= 1). La publicación del cómic en kichwa, impulsada por Citlalli Andrango, se inscribe en el creciente uso del medio como herramienta para la enseñanza y revitalización de lenguas indígenas y dialoga con el legado de Dolores Cacuango como pionera de la educación bilingüe kichwa-español. La versión en kichwa se utiliza actualmente en algunas escuelas de Imbabura, según confirmó Ce Larrea en una entrevista por correo electrónico (Larrea 2026).

23 *Runa*, la autodenominación, significa "ser humano" en kichwa.

La tinta diluida utilizada en la página anterior (fig. 6) para representar el paisaje en tonos grises da paso a una acuarela rojo sangre en la fig. 7 que, en tres viñetas perturbadoras no enmarcadas, nos deja ver primero el rostro de una mujer Runa, distorsionado por el miedo y con el agresor reflejado en los ojos de la víctima mientras aquel le sujeta la muñeca y le cubre la boca; en paralelo, reconocemos el reflejo de la mujer en los ojos del sacerdote-agresor. La implicación emocional y la inmersión provocadas por la ruptura de la cuarta pared –en este caso, con una doble perspectiva– nos colocan, por un lado, en el papel de la víctima, pero también en el del agresor, identificable como clérigo por diversos signos, como el alzacuello blanco o el anillo que lleva en el dedo medio de la mano derecha, que recuerda a los anillos episcopales. Aquí, nuevamente, las figuras clericales en la mitad inferior de la página aparecen demonizadas, con cabellos que recuerdan a cuernos de diablo o llamas, dientes angulosos, rostros monstruosamente distorsionados y lenguas bífidas; una inversión funcional de los modos cristianos de representar al diablo que pone en evidencia los conceptos morales hipócritas. La cartela superior aclara: "Las mujeres también eran parte de su territorio" (6).

Unas páginas más adelante, se insinúa que Dolores Cacuango también fue víctima de una violación semejante, mediante una representación construida de manera similar (11). Dos sacerdotes sobredimensionados se alzan como muros sombríos y sujetan a Cacuango en el punto de fuga de la escena, al final del pasillo que ella acaba de trapear. Le cubren la boca, dejándola indefensa, y se ve una de las lenguas desmesuradas de los sacerdotes penetrando bajo su falda. Le dicen: "Dolores, ya estás en edad de casarte, así que ya vamos a buscarte un indio,… pero antes… / Tu primera noche es nuestra, porque así manda la ley de Dios", un mandato que evidencia cómo la sexualidad de las mujeres era regulada y controlada bajo la justificación religiosa, transformando su cuerpo en un territorio sujeto a la ley y al poder de los hombres. La forma de representación subraya su vulnerabilidad en esta situación: las sotanas negras de los sacerdotes, que se alzan como muros oscuros en el pasillo, bloquean cualquier posibilidad de escape; la perspectiva en el punto de fuga, con Dolores al final del pasillo, la sitúa como representante de las mujeres indígenas en el centro de la opresión, visualmente aislada y atrapada.

El trasfondo de la historia de Dolores Cacuango es que las tierras ancestrales de lxs Runas habían sido convertidas en haciendas y plantaciones, entregadas a la Iglesia católica. La Iglesia cedía una pequeña porción de esas tierras –los llamados *huasipungos*, "puerta/patio de la casa"– a lxs Runas, quienes podían cultivarlas. A cambio, debían trabajar sin remuneración para los dueños de las plantaciones, pagar el diezmo y ceder el derecho a la primera cosecha; la recaudación de estos tributos tampoco estaba regulada. Esta asimetría de poder, como insinúa el cómic, se extendía también a la disposición sobre los cuerpos de las mujeres.

Pero la historieta de Andrango y Larrea narra, sobre todo, una historia de lucha y resistencia a través de la vida de Cacuango. Al igual que Millaray Huichalaf, ella "participa" como narradora en primera persona, aunque con la diferencia de que para relatar la vida de Cacuango las autoras debieron basarse en documentos accesibles:

ante la imposibilidad de viajar a Cayambe –donde se encontraba la hacienda en la que vivió Cacuango– en tiempos pandémicos, las autoras recurrieron a diversos archivos disponibles en línea, incluyendo una radionovela producida por la Fundación Rosa Luxemburg e investigaciones académicas. Asimismo, localizaron una entrevista al hijo de Cacuango, también educador, y algunos registros fotográficos y audiovisuales realizados por Rolf Blomberg.[24]

El episodio de la violación marca el inicio de su rebeldía: la protagonista se traslada a Quito, donde comienza a trabajar como empleada doméstica, lo que se muestra también como una extensión de la explotación de su trabajo y cuerpo, con claras asimetrías de poder (13). Diferentes etapas de su vida evidencian el compromiso de Dolores Cacuango, sus logros y reveses, así como los riesgos que enfrentó al participar en movimientos políticos y reformas del siglo xx en Ecuador. No obstante, en lo que sigue me centraré en otro aspecto del cómic.

"Mama Dulu" no solo resalta el papel pionero de Dolores Cacuango como activista indígena y campesina, sino que también introduce a activistas del presente. La primera escena de estas intercalaciones en el cómic muestra cómo una mujer, Martha Arotingo, enciende el fuego ritual *mushuk nina*, "fuego nuevo" (fig. 8), cuyo humo se transforma en el marco de las viñetas que presentan a cinco activistas actuales a lo largo del cómic (incluyendo a Arotingo). Este recurso visual establece un puente simbólico entre pasado y presente y evidencia una memoria más-que-humana, en la que elementos rituales y naturales, como el fuego y el humo, actúan como portadores de memoria y conectan generaciones. Los episodios del Ecuador contemporáneo se incorporan a intervalos más o menos regulares; en particular, abordan las protestas callejeras indígenas y feministas contra las políticas económicas del gobierno de Lenín Moreno (2017-2021) en octubre de 2019. Estas escenas se distinguen estéticamente por su cromatismo: las páginas dedicadas a las activistas del presente están trabajadas en acuarela violeta, en diálogo con el color simbólico del feminismo contemporáneo. Además, estas inserciones rompen la linealidad de la narración histórica al entrelazar pasado y presente.

Como lectorxs, acompañamos a una mujer y a su hija durante las protestas y, a través de su mirada, conocemos a cinco activistas Kichwa que prolongan, cada una a su manera, el legado de Mama Dulu: Patricia Yallico, cineasta (14); Mishelle Calle, abogada y defensora de los derechos civiles (19); Mariela Condo, cantante Kichwa (25); Bélgica Jiménez, activista por los derechos de las trabajadoras rurales (29); y Martha Arotingo, partera tradicional y representante del consejo de salud ancestral (32). Cada una es retratada en una página propia, con un breve texto sobre su labor, y todas aparecen unidas gráficamente como parte de una constelación: una genealogía simultánea y atemporal a la que también se siente vinculada la niña protagonista, quien, en la última página del cómic, exclama: "¡Yo también soy hija de Dolores!" (34).

[24] Ce Larrea, en entrevista concedida a la autora por correo electrónico, 24 de febrero de 2026.



Figs. 8 y 9. Citalli Andrango y Ce Larrea: "Mama Dulu", Goethe-Institut, 7-8.

Esta continuidad intergeneracional se refuerza mediante los discursos de Cacuango, reconocida como una oradora excepcional: "Somos como la paja del páramo que se arranca y vuelve a crecer, y con paja del páramo cubriremos el mundo" (36) y "Esta es la vida, un día mil muriendo, mil naciendo, mil respondiendo, mil muriendo, mil renaciendo" (*passim*). Estos lemas se convierten en el *leitmotiv* del cómic, donde la resistencia de mujeres se articula tanto visual como narrativamente. El primero condensa la resiliencia del pueblo Kichwa: como la paja del páramo –planta clave para los ecosistemas de alta montaña–, las luchas colectivas vuelven a florecer tras cada intento de represión, entretejiendo así la memoria humana con el paisaje y su vitalidad más-que-humana. Esta conexión se visibiliza también en la última viñeta (fig. 9), donde Dolores Cacuango aparece en un campo de paja del páramo, eternizada en la memoria de su pueblo. El segundo lema refuerza la idea de una resistencia cíclica y regenerativa, enraizada en la temporalidad de la vida y la muerte, de la pérdida y el renacer.

"Mama Dulu" visibiliza esta continuidad en la incorporación de las escenas de protesta contemporánea donde estas frases resurgen como consignas vivas. Durante las

movilizaciones de octubre de 2019, como las muestra el cómic (fig. 8 y 9), se escucha la segunda de estas frases, mientras que entre la multitud circula una imagen muy icónica de Cacuango ya anciana, acompañada del texto: "Por todos hemos luchado sin bajar la cabeza / Siempre en el mismo camino" (8). El cómic recoge estas reapropiaciones, mostrando cómo sus palabras se actualizan como patrimonio colectivo de resistencia –femenina, campesina e indígena.

De este modo, "Mama Dulu" demuestra el potencial del cómic como archivo expandido, un medio en el que imagen y texto se entrelazan para articular memorias ancestrales, resignificaciones contemporáneas y luchas en curso. La obra despliega así una memoria en múltiples escalas –individual, comunitaria, intergeneracional– que conecta a Cacuango con las generaciones actuales y con el territorio mismo. En esta convergencia estética y política, el cómic se revela como un espacio especialmente poderoso para reinscribir la voz de figuras históricas en la cultura visual de protesta y en la imaginación de futuros colectivos.

CONCLUSIÓN

En la entrevista del presente dossier, la artista argentina Inti Gallardo conecta la "resonancia poética entre imagen, pigmento, territorio y colaboración" a la idea de un "archivo expandido –no solo de plantas, sino de vínculos, de prácticas, de formas de estar juntas creando", refiriéndose a su propia obra artística, marcada tanto por el aspecto de la colaboración como por interacciones más-que-humanas. Es una observación que podemos relacionar al potencial del cómic y, más específicamente, a las historietas analizadas en este artículo.

En conjunto, "Millaray Huichalaf" y "Mama Dulu" muestran cómo narrativas gráficas se pueden convertir en un archivo expandido en el sentido que propone Gallardo, articulando memorias en diferentes escalas: individual, comunitaria, intergeneracional y eco-ancestral, vinculando pueblos, territorios y fuerzas vitales más-que-humanas. Mediante estrategias visuales que entrelazan tiempos y voces, ambas obras inscriben las luchas de mujeres indígenas como nodos de continuidad y regeneración. Mientras "Millaray Huichalaf" resalta el vínculo entre el río Pilmaiken, la espiritualidad y la memoria colectiva Mapuche, "Mama Dulu" conecta el legado histórico de Dolores Cacuango con activistas contemporáneas, evidenciando cómo las resistencias se transmiten como constelaciones vivas que desbordan la linealidad histórica. Además, el tema de la colaboración entre mujeres se refleja en la producción misma de estas historietas, que fue posible gracias al trabajo conjunto de Greta di Girolamo (periodista), Citlalli Andrango (cineasta), y las historietistas Consuelo Terra y Ce Larrea, articulando diversas perspectivas y experiencias para contar estas luchas. Las memorias resuenan en el cuerpo-continente de "América", Abya Yala: en la tierra, el agua, las plantas, sus colores y las comunidades. Las historietas discutidas muestran cómo el cómic puede actuar como un medio privilegiado para imaginar futuros colectivos a partir de la fuer-

za cíclica de las memorias ancestrales, las luchas de las mujeres indígenas y sus áncoras visuales.

Les agradezco a Consuelo Terra y a Ce Larrea el permiso para utilizar sus imágenes en este análisis, así como sus generosas respuestas a mis consultas. Al colega Dr. Pablo Millalen Lepin le agradezco profundamente la lectura crítica del presente texto y sus comentarios y sugerencias sumamente valiosos. Agradezco, por último, los comentarios de lxs evaluadorxs anónimxs. Las observaciones de todas estas personas contribuyeron de manera decisiva a mejorar y profundizar el artículo. ¡Chaltumay, yupaychani!

REFERENCIAS

Acevedo, Mariela, ed. 2019. *Nosotras contamos: un recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y hoy*. Feminismo Gráfico.

Acevedo, Mariela, Lina Flórez y Laura Nallely Nieto, eds. 2023. "Genealogías feministas y autoficción historietística en América Latina (siglo xx y xxi)" [Dossier]. *Revista CuCo. Cuadernos de Cómic* 21: 8-147.

Aldama, Frederick Luis, ed. 2020. *Graphic Indigeneity: Comics and the Americas and Australasia*. University Press of Mississippi.

Andrango, Citlalli y Ce Larrea. 2022. "Mama Dulu". Parte del proyecto *Movements and Moments*, Goethe-Institut, https://www.goethe.de/resources/files/pdf250/mama-dulu_online_fa_es_za.pdf [18.02.2026].

Anzaldúa, Gloria. 2015. *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Duke University Press.

Aramburú Villavisencio, Andrea. 2022. "Curations of a Nepantlera: Forever Betwixt and Between Inés Estrada's *Impatience* (2016)". *Journal of Latin American Cultural Studies* 31, n.º 2: 295-321.

Cabnal, Lorena. 2010. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. ACSUR/Las Segovias.

— 2013. "Lorena Cabnal: 'Para las mujeres indígenas, la defensa del territorio tierra es la propia defensa del territorio cuerpo'". PBI México, https://pbi-mexico.org/fileadmin/user_files/groups/spain/1305Entrevista_a_Lorena_Cabnal_completa_01.pdf [18.02.2026].

Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Carrillo Zeiter, Katja y Christoph Müller, eds. 2018. *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*. Iberoamericana/Vervuert.

Catalá-Carrasco, Jorge, Paulo Drinot y James Scorer, eds. 2017. *Comics & Memory in Latin America*. Pittsburgh University Press.

Certeau, Michel de. 1993 [1975]. *L'écriture de l'histoire*. Gallimard.

Chute, Hillary. 2012. "El cómic como archivo: Meta*MetaMaus*". *hemisférica* 9.1.-9.2.: s. p. https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/e91-essay-comics-as-archives-metametamaus.html [18.02.2026].

Dobrin, Sidney I., ed. 2020. *EcoComix: Essays on the Environment in Comics and Graphic Novels*. McFarland & Company.

Eismann, Sonja, Maya y Ingo Schöningh, eds. 2022. *Movements and Moments: Indigene Feminismen*. Jaja Verlag.

Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia.

Fernández, Laura Cristina, Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes, eds. 2023. *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century*. Routledge.

Fernández L'Hoeste, Héctor y Juan Poblete. 2009. *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Palgrave Macmillan.

Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón.

Girolamo, Greta di y Consuelo Terra. 2022. "Millaray Huichalaf: la protectora del río sagrado". Parte del proyecto *Movements and Moments*, Goethe-Institut, https://www.goethe.de/resources/files/pdf250/millaray-huichalaf-the-protectress-of-the-sacred-river-la-defensora-del-rio-sagrado_online_fa_es_za.pdf [18.02.2026].

González, Lélia. 2021 [1988]. "A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade". *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas* 15, n.º 1: 66-89.

Hirsch, Marianne. 1992. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory". *Discourse* 15, n.º 2: 3-29.

Hodapp, James, ed. 2022. *Graphic Novels and Comics as World Literature*. Bloomsbury.

Howe, LeAnne. 1999. "Tribalography: The Power of Native Stories". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14, n.º 1: 117-125.

Jáuregui, Carlos A. 2008 [2005]. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo em América Latina*. Iberoamericana/Vervuert.

Keme, Emil. 2018. "Para que Abiayala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica". *Native American and Indigenous Studies* 15, n.º 1: 21-41.

King, Edward y Joanna Page. 2017. *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*. UCL Press.

McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial.

Paim, Elisangela S. y Fabrina P. Furtado, eds. 2024. *Mulheres em defesa do território-corpo-terra-águas*. Funilaria.

Peláez, Ricardo. 2009. "Mexican Comics: A Bastion of Imperfection". En *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*, editado por Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete, 205-225. Palgrave Macmillan.

Rabasa, José. 1993. *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. University of Oklahoma Press.

Rutherford, Jessica. 2020. "Visualizing an Alternate Mesoamerican Archive: Daniel Para's Comic Series *Zotz* in Historical Perspective". En *Graphic Indigeneity: Comics in the Americas and Australasia*, editado por Frederick Luis Aldama, 168-180. University Press of Mississippi.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. 1998. "Amerigo erfindet Amerika. Zu Jan van der Straets Kupferstichfolge 'Nova Reperta'". En *Geschlechtsperspektiven: Forschungen zur Frühen Neuzeit*, editado por Heide Wunder y Gisela Engel, 372-394. Helmer.

Schwarcz, Lilia Moritz. 2024. *Imagens da branquitude: A presença da ausência*. Companhia das Letras.

Scorer, James, ed. 2020. *Comics Beyond the Page in Latin America*. UCL.

— 2024. *Latin American Comics in the Twenty-First Century: Transgressing the Frame*. Texas University Press.

Sina, Véronique. 2016. *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. transcript.

Stein, Daniel. 2023. "Racialines: Interrogating Stereotypes in Comics". En *The Cambridge Companion to Comics*, editado por Maaheen Ahmed, 204-224. Cambridge University Press.

Szép, Eszter. 2020. *Comics and the Body: Drawing, Reading, and Vulnerability*. The Ohio State University Press.

Ulloa, Astrid. 2016. "Feminismos territoriales en América Latina: defensa de la vida frente a los extractivismos". *Nómadas* 45: 123-139.

Wrobel, Jasmin. 2023. "Resisting Imposed Lines: (Feminine) Territoriality in the Work of Chilean Comics artist Panchulei". En *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century*, editado por Laura Cristina Fernández *et al.*, 141-143 y 166-182. Routledge.

— 2025. "*Nepantlera*, Amidst the Cracks. Shifting Concepts in Gloria Anzaldúa's Border/Body Thinking and Their Potential for Comics Studies". *HeLix* 19, n.º 2: 9-38.

Fecha de recepción: 05.09.2025
Versión reelaborada: 02.03.2026
Fecha de aceptación: 13.04.2026