



Universidad  
Nacional  
Villa María

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"  
Repositorio Institucional

# Tejiendo espacios y memorias: una exploración de Aquí de Richard McGuire desde la escritura del lugar y el paisaje de la memoria

---

Año  
2025

Autora  
Ceballos, Ana Eugenia

Directora de tesis  
Mussetta, Mariana

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

#### CITA SUGERIDA

Ceballos, A. E. (2025). *Tejiendo espacios y memorias: una exploración de Aquí de Richard McGuire desde la escritura del lugar y el paisaje de la memoria*. [Trabajo final de grado, Universidad Nacional Villa María]. Repositorio Institucional de la Universidad Nacional Villa María.

[http://biblio.unvm.edu.ar/opac\\_css/index.php?lvl=cmsspage&pageid=9&id\\_notice=47724](http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/index.php?lvl=cmsspage&pageid=9&id_notice=47724)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional





UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA  
INSTITUTO ACADÉMICO-PEDAGÓGICO DE CIENCIAS  
HUMANAS

AUTORA: ANA EUGENIA CEBALLOS

**Tejiendo Espacios y Memorias: Una  
exploración de *Aquí* de Richard  
McGuire desde la *Escritura del Lugar*  
y el *Paisaje de la Memoria***

DIRECTORA: MGTER. MARIANA MUSSETTA

VILLA MARÍA, marzo de 2025



**Tejiendo Espacios y Memorias: Una  
exploración de *Aquí* de Richard  
McGuire desde la *Escritura del Lugar*  
y el *Paisaje de la Memoria***

## **Agradecimientos**

A mi directora y amiga: Mariana Mussetta, por su incondicional ayuda y sin cuyo apoyo este trabajo no hubiese sido posible.

A mi familia: Gustavo, Matias y Bautista, sin cuyo sostén nada de lo que hago tendría sentido.

## Introducción

“Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los lugares comunes, era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio” (Bachelard, 1993, p. 11). Gastón Bachelard utiliza esta frase para reflexionar sobre cómo los espacios físicos en tanto lugares no son simples escenarios, sino que poseen una profunda influencia en nuestra psique y en la formación de nuestras experiencias. Dicho de otro modo, los lugares, ya sean íntimos o vastos, están intrínsecamente conectados con nuestra memoria, imaginación y percepción del mundo.

La primera vez que el lector deambula<sup>1</sup> por las páginas de *Aquí* (McGuire, 2014) puede que tenga la sensación de que el autor está duelando su casa de la infancia. Quizás dé la impresión de que, al igual que Bioy Casares no podía imaginarse a Buenos Aires sin Borges, McGuire exterioriza de manera aparentemente caótica su lucha por reconciliarse con la ausencia de la casa perdida. Para lograrlo, toma un único rincón, con sus risas familiares, sus pequeños e intrascendentes momentos y los susurros de historias compartidas, y lo convierte en la sinécdoque que abraza y representa la calidez y plenitud del hogar en su totalidad. La novela gráfica, por lo tanto, se impregna con destellos íntimos y autobiográficos (Ayanz, 2020), donde cada imagen parece latir con la memoria afectiva del autor. Así, las escenas de ese lugar singular emergen y se dispersan en la página como fragmentos de un tiempo imposible de fijar, aguardando ser reconstruidas por un lector ávido y de marcado espíritu lúdico.

En este punto, Jaime Rest (1972) nos ofrece una clave valiosa para comprender la obra de McGuire. Según este autor, “el espacio en la narrativa no es solamente un escenario donde los personajes actúan, sino un campo semántico que contribuye activamente a la construcción del sentido del relato” (p. 40). Esta afirmación resuena profundamente en *Aquí*, donde el rincón no es un mero fondo, sino el verdadero protagonista que articula las historias de los personajes que lo habitan.

---

<sup>1</sup> Se prefiere el uso del verbo "deambular" en esta frase (en lugar de "leer") porque captura con mayor precisión la forma en que el/la lector/a navega por la narrativa: moviéndose libremente entre capas temporales, explorando imágenes yuxtapuestas, y conectando significados de manera no secuencial. "Deambular" evoca una experiencia exploratoria donde cada página se convierte en un espacio a descubrir, reflejando el carácter fragmentario y multilineal del libro. Por tanto, este término subraya el papel activo y participativo del lector en la construcción del sentido de la obra.

Nacido en New Jersey, EE. UU., en 1957, Richard McGuire es un artista multifacético: músico, cineasta, portadista y escritor. Autor de una de las novelas gráficas más importantes de los últimos años, es, entre otras muchas cosas, un artista visionario cuya trascendental contribución a la novela gráfica y las artes visuales contemporáneas ha dejado una marca indeleble en el vasto mundo de la literatura. Su obra *Aquí* refleja esta diversidad creativa, rompiendo con las convenciones narrativas tradicionales para crear una experiencia única en cuanto a la interacción entre el tiempo, el espacio y la composición visual. Según McGuire, concibió la estructura del libro como una sinfonía, donde las imágenes se organizan siguiendo un ritmo visual más cercano a la composición musical que a la narrativa lineal (McKean, 2020)<sup>2</sup>. Así, la combinación de su formación artística e interdisciplinaria se traduce en una exploración audaz del tiempo, la memoria y el lugar.

*Aquí* nace, en realidad, de un experimento pionero dibujado por McGuire en 1989. Una mini-novela gráfica, una historieta de seis páginas en blanco y negro en la que, con un estilo aún sin depurar, ya estaba presente la idea central de la obra (Ayanz, 2020). De inmediato, su trabajo se destacó como un hito revolucionario porque desafiaba las convenciones temporales al presentar la evolución de un espacio específico a lo largo de milenios, utilizando viñetas que se entrelazan de manera única. Esta narrativa audaz, que fusiona el pasado, el presente y el futuro en un solo escenario, consolidó a McGuire como un innovador en el medio.

Sin embargo, para comprender la relevancia de este proyecto, es fundamental situarlo dentro del marco conceptual de la “novela gráfica”, tal como lo define Scott McCloud (1993) en *Understanding Comics: The Invisible Art*. Según este último, la novela gráfica constituye un medio que combina imágenes y textos dispuestos en secuencia para narrar historias complejas y multifacéticas, caracterizándose por una estética cuidada y una densidad narrativa que exige una lectura activa y reflexiva (p. 9). Esta definición amplía el espectro del cómic tradicional, estableciendo la novela gráfica como una forma de arte que trasciende las limitaciones del relato convencional.

Dentro de esta estructura, el panel es la unidad elemental de la narrativa visual. McCloud lo describe como el “bloque básico” que encapsula un fragmento del tiempo y el espacio, permitiendo que el lector reconstruya la totalidad de la historia a partir de la secuencia de estos elementos. En *Aquí*, McGuire utiliza ambas páginas del libro como un gran panel

---

<sup>2</sup> La traducción de ésta y el resto de las citas del inglés al castellano son propias.

doble al que le superpone viñetas que actúan como ventanas temporales que revelan momentos tanto efímeros como trascendentales, al mismo tiempo que organiza la narrativa en un diálogo dinámico entre el pasado, el presente y el futuro, dando lugar a un palimpsesto visual que enriquece la experiencia interpretativa del lector.

Además, el autor prescinde de la numeración de páginas tradicional y, al hacerlo, despoja al lector de una estructura secuencial fija, reforzando la naturaleza fragmentaria y multidimensional de la obra. Este recurso responde a una lógica multimodal, entendida como la interacción de distintos modos semióticos—imagen, texto, disposición espacial y otros recursos gráficos—que, en conjunto, configuran el sentido de un discurso (Kress & Van Leeuwen, 2001). Desde esta perspectiva, la comunicación no se produce únicamente a través del lenguaje verbal, sino a partir de una combinación de sistemas simbólicos que interactúan y se complementan entre sí. En *Aquí*, McGuire no solo narra a través de la superposición de tiempos y espacios, sino que también redefine la manera en que el lector interactúa con la obra, exigiéndole una lectura activa basada en la exploración visual y la asociación de elementos más allá de un orden lineal impuesto. De este modo, *Aquí* se convierte en una experiencia interpretativa abierta, donde el sentido emerge de la interacción entre los múltiples niveles narrativos que conforman su estructura.

Es decir, en *Aquí*, la lógica del relato no se presenta de manera lineal, sino que se vincula a la presencia de los años señalados tanto en los paneles de ambos lados del rincón—repetidamente retratado, página a página—como en cada viñeta, y que operan como dispositivos de navegación de lectura. Según Drucker (2008), en el contexto de la narrativa gráfica, un dispositivo de navegación es un elemento —ya sea visual, textual o una combinación de ambos— que organiza y guía la experiencia lectora. Dichos dispositivos se manifiestan a través de marcas, cambios de encuadre, símbolos o estructuras recurrentes que actúan como puntos de referencia, permitiendo al lector ubicar la secuencia temporal y espacial del relato. Esto significa que, más que ser simples adornos, estos elementos constituyen puentes esenciales que conectan los distintos fragmentos de la narrativa, facilitando la reconstrucción de la totalidad del discurso visual y asegurando una experiencia de lectura integrada y coherente. En palabras de Drucker, la función de estos dispositivos se configura en la interacción de múltiples recursos formales y semióticos que, en conjunto, orientan al lector a lo largo de la obra.

En el caso de *Aquí*, se pueden considerar a los años que aparecen en las didascalias de los paneles y de las viñetas como el principal hilo conductor. Pero éste no es el único

dispositivo de navegación que el autor utiliza para guiar al lector. También se pueden tener en cuenta la hoguera encendida o apagada, las cortinas de la ventana, el estilo de los muebles o el empapelado de la pared. Considerando este último dato, por ejemplo, de las 149 páginas que tiene la obra, 101 se desarrollan en el mismo rincón de la misma habitación. Este rincón cambia de tipo de empapelado en tres oportunidades, lo que le permite al lector agrupar paneles y viñetas en espacios temporales de acuerdo con el empapelado que se está mostrando.

Empero, todo ese cambio constante, valga el oxímoron, permanece inmóvil en el recuerdo inalterable del narrador invisible, en el recuerdo del mismo narrador, que es capaz de imaginar un futuro apocalíptico y de reconstruir un pasado especulativo. Es el mismo narrador que es feliz cuando es abrazado por su madre, o expresa un profundo vacío ante la muerte de su padre. Cada uno de esos momentos, trascendentes o intrascendentes, transforman el recuerdo de un espacio estático en uno de constante movimiento.

Abordar la obra de McGuire desde la *escritura del lugar* y el *paisaje de la memoria* significa sumergirnos en la relación simbiótica entre el espacio físico y la memoria individual y colectiva. La primera categoría teórica, introducida por Gareth Evans y Di Robson en 2010 en su obra *Towards Re-Enchantment: Place and Its Meanings* (p. 14), propone una nueva forma de concebir la conexión con el entorno físico que invita a los lectores a explorar modos alternativos de (re)establecer vínculos significativos con los espacios que habitamos. A través de esta exploración, aspiramos a revelar cómo *Aquí* se convierte en un artefacto literario que trasciende en su narrativa las limitaciones temporales y geográficas, ofreciendo una ventana única para entender la complejidad de la experiencia humana. En este contexto, el rincón elegido de la casa se convierte en un protagonista silente pero poderoso, un testigo de las transformaciones inevitables y un depositario de huellas que deja el tiempo.

En estrecha vinculación con la *escritura del lugar*, también se utilizará para el análisis de la obra otro concepto teórico, desarrollado por autores como De Nardi y High (2020), conocido como *paisaje de la memoria*, el cual establece o plantea una relación de dependencia entre el lugar y el recuerdo que éste genera (p. 118). En otras palabras, este enfoque destaca cómo los recuerdos individuales y colectivos se entrelazan con los entornos físicos, creando paisajes cargados de sentido que denotan experiencias y narrativas compartidas.

Relacionado con la primera categoría teórica, una distinción importante se mantendrá y desarrollará a lo largo de este trabajo entre los conceptos espacio (físico) y lugar. Mientras

que el primero remite a la configuración material y objetiva de un entorno, entendido como una categoría geométrica o geográfica que describe la extensión, los límites y las propiedades físicas de un territorio o estructura (Lefebvre, 1991), el segundo implica una apropiación subjetiva y cultural de ese espacio. No es solo un punto en el mapa, sino un ámbito cargado de significado a través de la experiencia, la memoria y las relaciones humanas. Como señala Yi-Fu Tuan (1997), el espacio se convierte en lugar cuando adquiere un valor emocional o simbólico para quienes lo habitan o transitan.

Otra definición importante asociada esta vez con la segunda categoría teórica es la de la palabra memoria. Según Henri Bergson (1992), la memoria es un proceso dinámico y creativo en el que el pasado se reconfigura continuamente a través de la experiencia presente; en *Matter and Memory* sostiene que la memoria no es un depósito inmutable, sino un acto selectivo y fluido que trasciende el tiempo lineal (p.76). Complementariamente, Maurice Halbwachs (1980) redefine la memoria desde una perspectiva social, argumentando que nuestros recuerdos se constituyen en un entramado colectivo, moldeados por los vínculos y estructuras que configuran la identidad (p.102). Para Halbwachs, la memoria individual se construye en la intersección de lo personal y lo social, evidenciando que el acto de recordar es siempre una negociación entre la experiencia subjetiva y los marcos colectivos. Juntos, estos enfoques nos invitan a concebir la memoria como un proceso en constante transformación, en el que la individualidad y la colectividad se entrelazan para dar forma a nuestra vivencia del pasado.

En el siguiente trabajo se analizará la novela gráfica *Aquí* de Richard McGuire desde la *escritura del lugar* y el *paisaje de la memoria* en pos de responder a dos planteamientos principales: ¿cómo explora el autor la intrincada relación entre memoria autobiográfica y lugar? y ¿de qué manera la representación visual y literaria de un lugar contribuye a nuestra comprensión de la construcción de la memoria en relación con un lugar determinado?

CAPÍTULO 1

*Escritura del lugar:* El  
lugar como protagonista  
literario

## 1.1 Nociones teóricas preliminares

Una de las definiciones más citadas sobre el concepto de *escritura del lugar* la proporciona el crítico David Cooper (2010) en su texto *Contemporary British Place Writing: Towards a Definition*. En este trabajo, Cooper realiza un recorrido histórico sobre la emergencia de textos narrativos en los que el lugar desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la narrativa. Ante la presencia de estos textos, el autor se pregunta si la *escritura del lugar* se refiere a formas literarias concretas o si denota un género literario, y concluye que debe entenderse como un concepto pluralista, útil para analizar obras en las cuales el lugar constituye un punto de interés central. Por ende, la *escritura del lugar* incluye las variadas formas de poesía, ficción, memorias, arte textual, tweets y cuadernos digitales, por nombrar sólo algunas. En última instancia, la *escritura del lugar* es una categoría crítica útil y amplia que puede captar la rica heterogeneidad de los textos contemporáneos que reflexionan de manera profunda sobre el rol que ocupa el lugar en la trama y sus sentidos.

En la *escritura del lugar*, el término "lugar" se conceptualiza como un proceso de significación, poniendo énfasis en cómo las emociones, experiencias y actividades de los individuos configuran el sentido de un lugar determinado. Esta concepción desafía la noción tradicional de "setting" —aquella vista meramente como un espacio físico o un trasfondo para la acción narrativa (Malewitz, 2021)— y la reemplaza por una interpretación más dinámica y compleja, en la que el lugar interactúa activamente con la trama y los personajes. Como señala Tuan (1997), el lugar “no es simplemente un sitio o espacio, sino aquello que ha sido transformado por los actos de los sujetos que lo habitan” (p.136). Así, el lugar deja de ser un elemento pasivo y se convierte en una dimensión esencial que contribuye al desarrollo y la profundidad de la narrativa.

Al entender el lugar como una construcción significativa, autores como Wilkinson (2020) sostienen que los entornos físicos, al ser investidos de significado, se convierten en elementos fundamentales para la formación de la identidad personal y cultural. Esta perspectiva enfatiza que la interacción entre individuos y sus entornos contribuye de manera esencial a la configuración de quiénes somos y cómo nos entendemos en relación con el mundo que nos rodea. Asimismo, agrega que “los lugares no son estáticos y pasivos, sino relacionales y activos, con capacidad para moldear y ser moldeados por las prácticas y experiencias de las personas” (p. 2019). Es decir, existe una relación ontológica entre el ser y el lugar que éste habita, donde ambos se forman y conforman

mutuamente. Por ende, los espacios se transforman en ámbitos de interacción y significación, percibidos, más allá de su construcción colectiva, de manera única e individual, ya que las experiencias personales influyen en la representación y comprensión de un lugar. En resumen, la *escritura del lugar* se adentra en la subjetividad y la interpretación singular que cada individuo tiene de un espacio; conocer el lugar que habitamos, en donde nos movemos, en donde transcurren nuestras vidas, significa, de alguna manera, conocernos a nosotros mismos.

En *Literatura y realidad*, Renato Oropeza (2004) aborda de manera profunda esta conexión entre lugar y sujeto, señalando que “la literatura se configura, en gran parte, a partir del encuentro del individuo con el espacio que lo rodea, un espacio que no solo lo define, sino que también lo interpela, lo transforma y lo reconfigura constantemente” (p. 89). Esta idea resalta cómo, al igual que en la obra de McGuire, el lugar no es solo un escenario, sino un ente activo en la construcción de identidad y de narrativas.

“Desde el cambio de milenio, ha habido un notable incremento en el interés por la *escritura del lugar*: literatura que traslada el escenario de un segundo plano a un primer plano, situando el lugar como tema principal” (Centro para la escritura del lugar. 2014). Con este encabezado se presenta la página web del Centro para la *escritura del lugar* (Centre for Place Writing) de la Universidad Metropolitana de Manchester, en Estados Unidos, que funciona desde el 2014. En este espacio, académicos de renombre como el ya citado Dr. D Cooper (2020) o Rachel Lichtenstein (2020) teorizan e investigan sobre el tema. Además, Sprackland (2016) concluye que los lugares elegidos en este tipo de narrativas “suelen ser más locales que exóticos, prestando especial atención a su ubicación específica, ya sea en entornos rurales o urbanos” (p.7). Esta preferencia se fundamenta en que el conocimiento íntimo y la familiaridad con el entorno posibilitan una representación más rica y detallada de sus particularidades, lo que enriquece la construcción de narrativas.

En consonancia con lo expresado anteriormente, Marsden (2014) agrega, “cuando a uno le impacta un paisaje, lo que hace es retroceder en el tiempo para desentrañar las experiencias acumuladas que han sucedido en ese lugar”. La expresión de Marsden sobre la exploración de las “experiencias acumuladas” en un lugar específico presenta de manera clara cómo la *escritura del lugar* responde a una vivencia individual que, paradójicamente, se une con una dimensión colectiva arraigada en capas históricas de memoria y eventos intrínsecamente ligados a la geografía. Dicho de otra forma, los relatos pueden valerse de un proceso que involucra múltiples voces, una conexión con la

naturaleza y las personas del pasado y del presente, todas vinculadas de diversas maneras con los lugares retratados en la obra. Además, pueden abordar problemáticas contemporáneas que, con frecuencia, abarcan aspectos medioambientales, ecológicos, políticos, la memoria, la geografía histórica, la geología, la archivística y la arqueología (Bachelard, 1993, p.37).

Otro rasgo definitorio, agrega Lichtenstein (2020) es que las narraciones están protagonizadas por el “yo autoral” (p. 11). A veces el autor vive o trabaja en el lugar sobre el que ha decidido escribir, por lo que su conocimiento se basa en años de conocimiento íntimo, memoria y experiencia personal (algunos textos tienen más elementos autobiográficos que otros, en los que el autor se aventura a explorar un lugar conocido, pero desde otra perspectiva). Al mismo tiempo, se puede encontrar un cierto rasgo melancólico y una concepción sentida del tiempo, de pérdida y de cambio (Bachelard, 1993, p.36). En relación con este enfoque, el teórico Tim Cresswell (2015) señala que “la *escritura del lugar* no solo describe el espacio, sino que también refleja cómo nos vemos a nosotros mismos en relación con ese lugar, construyendo una narrativa que está marcada por la memoria y la transformación” (p. 75). Así, se genera una representación fracturada y subjetiva del lugar, influida por las vivencias del autor y la percepción cambiante que tiene del espacio a lo largo del tiempo.

Para resumir, la *escritura del lugar* es un concepto teórico útil para analizar narrativas que exploran en profundidad y se comprometen con los escenarios o lugares en los que se desarrollan los relatos porque se centra en la relación entre el entorno y las experiencias humanas. De hecho, este enfoque va más allá de la mera descripción de lugares físicos; trata de captar la esencia de un lugar, su significado histórico, su impacto en los personajes y su papel en la configuración de la narración.

## **1.2 El lugar y lo afectivo**

En *Aquí*, la narrativa se despoja de la linealidad convencional para sumergir al lector en un entramado de temporalidades que se solapan y se entrelazan, desafiando la percepción tradicional del tiempo. Esta estrategia genera que el relato se constituya como un proceso dinámico y abierto a múltiples interpretaciones, en el que el devenir se experimenta como un flujo incontrolable y, a la vez, como una arena de posibilidades interpretativas. Paradójicamente, contra esa inestabilidad temporal, el autor propone la invariabilidad espacial. Este contraste subraya la función del lugar como ancla ontológica y simbólica,

que confiere al relato un punto de referencia inmutable. Ontológicamente, el espacio actúa como un punto de referencia constante en la existencia de los personajes y eventos, proporcionando una base estable en medio de las fluctuaciones temporales. Simbólicamente, este espacio fijo representa la estabilidad y la continuidad, sirviendo como una expresión de permanencia y coherencia en la narrativa. Así, al mantener un espacio constante, la obra crea un contraste con la naturaleza cambiante del tiempo, enfatizando la importancia del lugar como elemento central en la construcción de significado y experiencia. Es decir, al centrar la experiencia en un lugar único—construido y reconstruido a lo largo de la narración—se resalta cómo la *escritura del lugar* facilita la exploración de la interrelación entre memoria, identidad y sentido, proporcionando una estructura estable en medio de la naturaleza cambiante del tiempo. Esta insistencia en un lugar concreto, cargado de significado personal y emocional, contrasta con la idea de Marc Augé (1992) sobre los *no lugares*. Según el autor, estos últimos son “espacios donde millones de individualidades se cruzan sin encontrarse, espacios de soledad y anonimato” (p. 83). En contraste, *Aquí* convierte el rincón de una casa en la antítesis del *no lugar*: un espacio pleno de memoria, experiencia y simbolismo, donde las historias y las vidas convergen y adquieren sentido.

La primera característica recién mencionada de la *escritura del lugar* establece que los lugares elegidos en los relatos suelen ser significativos para el autor (Wilkinson, 2020, p. 2016) y, por lo tanto, tienen una locación específica (aunque no siempre sea evidente o compartida por el narrador). En el caso de *Aquí*, es el mismo autor quien comenta que la locación de la casa en donde está ubicado el rincón que se utiliza en toda la obra es la de su casa paterna:

El salón está basado en la casa donde crecí en Nueva Jersey. Mi familia está en el centro del libro: es el corazón de la historia. Utilicé muchas fotos familiares y algunas películas caseras como referencias. Todos los años por Navidad, mi padre nos hacía fotos a mí y a mis hermanos siempre sentados en el mismo sitio, en las mismas posturas. Creo que esta serie de fotos puede ser la verdadera semilla de este proyecto. (Onishi, 2021).

En este sentido, desde la portada misma (Figura 1)<sup>3</sup>, una ventana abierta, con la cortina corrida hacia la derecha y el nombre de la obra que, por su ubicación espacial, parecería

---

<sup>3</sup> Se advierte que, dada la naturaleza gráfica del texto a analizar, y del tipo de abordaje elegido, ha resultado necesario incluir una cantidad de figuras que excede el promedio habitual esperado de un Trabajo Final de Grado vinculado a la crítica literaria. Sin embargo, se justifica esta decisión por el hecho de que, de alguna

que está dentro de una casa, McGuire intenta crear una atmósfera de intimidad que invita al lector a abrir el libro para poder ver que hay detrás de la ventana. En una entrevista con el *Window Research Institute* (Onishi, 2021), el autor explica que concibió la imagen de una ventana abierta en la portada como un recurso efectivo para introducir al lector en la obra, funcionando como un portal que lo conduce hacia los paneles interiores. Esto sucede porque, según el poeta Baudelaire, las ventanas suelen simbolizar perspectivas, transiciones u oportunidades de conocimiento, estableciendo así un vínculo entre un elemento visual de la portada y el desarrollo de la narración que se desarrolla en el libro. De hecho, podría decirse que la narración empieza directamente en la portada con la palabra “Aquí”, la cual transmite una inmediatez que insinúa un examen meticuloso del momento presente, al tiempo que alude a las múltiples capas temporales incrustadas en el escenario elegido.

Desde el punto de vista gramatical (Real Academia Española, 2024), la palabra “aquí” es un adverbio demostrativo que proporciona información sobre la ubicación o dirección de una acción o estado expresado en una frase. “Aquí” denota específicamente un lugar cercano al hablante o al punto de referencia en el contexto, en contraposición con “allí” o “allá” que indica un lugar alejado del hablante o un punto de referencia diferente. Aunque principalmente transmite una sensación de ubicación física, “aquí” también puede utilizarse en un sentido más abstracto o temporal para referirse al momento presente. Por ejemplo: Te necesito aquí ahora mismo. En una reseña del libro escrita por Moreno (2015), el periodista comenta: “El título dice ‘aquí’, y no sé si eso supone una invitación o una orden imperiosa”. En realidad, creemos que ninguna de las dos cosas.

Si se considera, entonces, que el título ya es parte indisoluble de la narración, podríamos decir que el adverbio “aquí” en la portada nos señala de manera contundente e indiscutible a los lectores el tiempo y el lugar en donde se van a llevar a cabo los acontecimientos. Éstos serán “aquí” y no allá, no en otro lugar, no en un lugar lejano, sino más bien próximo, íntimo: un lugar que trasciende el mero escenario y que desempeñará un papel agencial en el desarrollo de la narración.

Además, el título sirve de ancla conceptual, instando a los lectores a reflexionar sobre el concepto de presencia y la interacción dinámica entre pasado, presente y futuro. “Aquí” se utiliza también en la expresión: “aquí y ahora”. Es decir, la narración de McGuire, que se desarrolla dentro de las limitaciones espaciales de una habitación (eso lo veremos

---

manera, en este caso, la imagen no es mera ilustración sino elemento crucial en cuanto cita visual para el desarrollo de la argumentación.

cuando abramos el libro), subraya la importancia del entorno inmediato en la configuración de las experiencias humanas a lo largo de diversas épocas temporales. Sin embargo, cuando pensamos en la esfera temporal, ¿cuándo sería ahora? Si tomamos en cuenta las palabras de San Agustín sobre el presente: “dondequiera que estén [pasado y futuro] no son allí ni futuro ni pasado, sino presente” (Hipona, 1997, XI, c. 18, 23) podemos pensar que, aunque el tiempo no para, hay una interrupción temporal que no es cronológica y que nos lleva como lectores a experimentar ese tiempo que acaece en este momento, en este aquí y ahora de la obra que no está regido por un almanaque o un reloj sino más bien por una experiencia que desquicia el tiempo y el espacio y los vuelve eternos presentes.

No obstante, a través de la ventana de la portada no se ve absolutamente nada: solamente oscuridad plena. Esta opacidad tiñe de un halo de misterio a lo que podríamos encontrar al abrir la tapa. De hecho, no le permite inferir al lector el género de la obra, a quién está dirigida, o el tono. Además, sobre la ventana, cruza una sombra como si fuese de amanecer o de atardecer, con distintas implicancias. En el primer caso, se podría relacionar principalmente con el inicio, la esperanza, el nacimiento del día. Por el contrario, un atardecer podría ser más bien sinónimo de fin, de ocaso, de advenimiento de la noche. En pocas palabras, esta conexión íntima entre el autor y el lugar elegido no solo enriquece la autenticidad del relato, sino que también permite al lector sumergirse en una atmósfera cargada de significado emocional.



**Figura 1**  
Portada

La elección de una casa como escenario principal no es casual; en la literatura, la casa simboliza el hogar, la familia y las raíces (Gallego Cuiñas, 2018), actuando como un refugio que alberga recuerdos y experiencias vitales. Al situar la narrativa en su hogar de infancia, McGuire no solo rinde homenaje a su historia personal, sino que también invita al lector a reflexionar sobre la universalidad de estos espacios íntimos y su impacto en la formación de nuestra identidad.

Al abrir el libro, luego, el rincón de la habitación que se presenta no tiene ninguna referencia específica, ni temporal ni geográfica (Figura 2), y esto sucede, como se mencionó con anterioridad, porque el autor quiere que la habitación en el relato no esté abiertamente vinculada a una ubicación geográfica real. De esta forma, logra conferirle, en sus propias palabras, “un carácter más bien ambiguo para que los lectores puedan identificarse con el lugar” (Onishi, 2021).



**Figura 2**  
Interior de la portada

Lo que aparece en el interior de la portada es el rincón de una habitación vacía, sin ningún mueble, con un hogar a leña apagado y una ventana sin cortinas desde la cual entra un halo de luz que se refleja en lo que sería la pared de la derecha de la habitación, iluminando, parcialmente, al hogar. El efecto que logra el autor es realmente desbordante: una combinación que genera intriga y enigma a desentramar. Lo primero que rompe con el diseño de una novela gráfica tradicional es que la imagen se presenta en una composición doble, también conocida como meta-panel o super-panel (Eisener, 2008); es decir, más que escritor, el autor se presenta como un diseñador que utiliza ambas páginas de manera integral para presentar la historia. Con todo, el formato de novela gráfica es, para el autor, el medio propicio para expresar su idea:

La forma en que se presenta la simultaneidad es única en el medio. Si escribiera esta historia en forma de texto, sería una larga cadena de acontecimientos y

descripciones conectados por la palabra mientras tanto. En el cine, se puede utilizar una pantalla dividida para mostrar dos acontecimientos diferentes, pero si se añaden más de dos resulta cada vez más difícil seguir la pista de lo que ocurre sin perderse algo. (Shapton, 2015).

Otra ruptura estructural utilizada por McGuire es la manera original en la que fusiona elementos paratextuales, como el nombre de la obra, el nombre del autor y la editorial, con el comienzo mismo de la narración. Según Gérard Genette (1987), el paratexto comprende todos aquellos elementos que rodean y presentan el texto principal, funcionando como un umbral que orienta la lectura sin formar parte directa del relato (p.45). Sin embargo, en *Aquí*, estos elementos no solo introducen la obra, sino que se integran en la composición visual y narrativa, difuminando los límites entre el paratexto y el texto propiamente dicho. Por ejemplo, en la portada (Figura 1), el título aparece ubicado dentro de la ventana, como si formara parte del entorno físico del relato, en lugar de ocupar un lugar externo y claramente diferenciado. De este modo, McGuire transforma lo que Genette define como un “umbral” en un recurso narrativo en sí mismo, haciendo que el diseño del libro refuerce la idea de continuidad espacial que estructura la obra. Otro claro ejemplo de fusión entre la narrativa y los elementos paratextuales puede apreciarse en la página 1<sup>4</sup> (Figura 3) donde se muestra el mismo rincón, pero con algunos cambios sutiles.

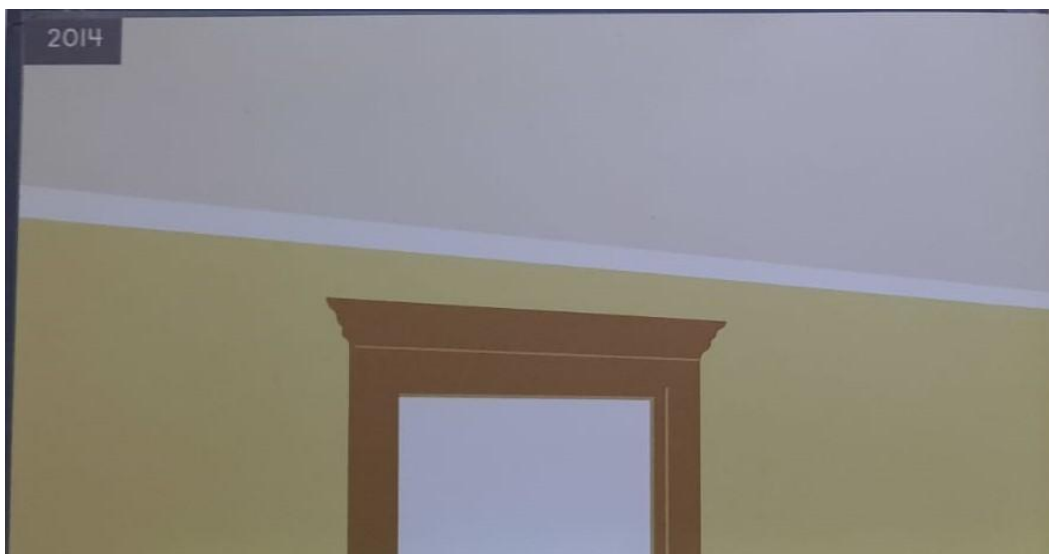
---

<sup>4</sup> Aclaración: el libro no contiene números de páginas. Los números son agregados por mí sólo en la página izquierda ya que ambas páginas (izquierda y derecha) son tomadas como una sola imagen. Los números fueron agregados para facilitar la referencia en el análisis.



**Figura 3**  
Página 1

Esta vez, la luz inunda la habitación, lo que nos lleva a especular sobre el cambio de luz entre el interior de la portada (Figura 1) y la página 1 (Figura 2), lo que genera a primera vista una suerte de movimiento, pero sin referencias temporales. Es decir, del lado derecho, el paratexto: nombre de la obra, autor y editorial; mientras que, en el lado izquierdo, aparece un sillón. Este detalle, ese mueble que comienza a ser indicio de que alguien habita esa casa, junto con la luminosidad de la imagen, cambia la atmósfera, la aliviana, le quita la melancolía que generan los colores oscuros y el lugar vacío. Asimismo, un detalle de la página izquierda llama la atención: aparece el número 2014, año en que fue publicada la obra. Sin embargo, el año no aparece junto con el nombre del autor o la editorial; aparece enmarcado en el rincón izquierdo superior de la página en un cartucho o didascalia, aportando la primera pista de cómo el tiempo será tratado en la obra de allí en adelante (Figura 4).



**Figura 4**

Página 1: Recorte hoja izquierda, cuadrante superior

En la página 2, la estrategia de combinar información paratextual con el desarrollo del relato se mantiene (Figura 5); el sillón no está y hay una biblioteca con algunos libros, la misma chimenea apagada y la misma ventana, pero esta vez con una cortina a medio cerrar (o a medio abrir). Se observa, también, una caja de cartón abierta, pero no se ofrece información suficiente para saber si la caja implica que hay alguien desembalando los libros o embalándolos. En el rincón superior izquierdo vemos el mismo año – 2014 – y, en la página derecha, la dedicación: “a mi familia”, un detalle que agrega una capa más de afectividad a la narración. Del lado izquierdo, finalmente, todos los datos de rigor de la publicación.

De este modo, McGuire no solo emplea el paratexto como un elemento introductorio, sino que lo incorpora de manera orgánica en la construcción de la narración, convirtiéndolo en una parte indisoluble del relato. La presencia del año de publicación dentro del espacio representado y la disposición poco convencional de los elementos paratextuales refuerzan la idea de que el tiempo en *Aquí* no sigue una progresión lineal, sino que se despliega de manera fragmentaria y superpuesta. Al mismo tiempo, la transformación del lugar —desde un rincón vacío hasta un ambiente que, poco a poco, se llena de objetos— sugiere la dimensión significativa y personal de habitar un lugar, donde cada mueble y cada cambio en la luz construyen una atmósfera que oscila entre la intimidad y la evocación del paso del tiempo.



**Figura 5**  
Página 2

En la próxima página, la número 3 (Figura 6), el rincón cambia de color y de año. La habitación se envuelve de repente de un tono rosa cálido, con sus luces y sus sombras. Aparece un sillón de dos cuerpos similar al de la página 1, pero con otro tapizado. Vemos también dos sillones de un cuerpo, una mesa con una lámpara, un cuadro, las paredes empapeladas por primera vez, un cuadro, una cuna, un biberón, una manta y un par de juguetes. La primera impresión que da esta nueva imagen podría ser de una habitación distinta: hay más muebles y el año es diferente. Sin embargo, la disposición de la ventana (aunque ya con otras cortinas), la presencia del hogar, y el plano de la imagen nos certifican que estamos otra vez en la misma habitación, pero en el año 1957, tal como lo indica la didascalia arriba a la izquierda. En este punto, hace falta un lector atento para darse cuenta de que 1957 es el año de nacimiento de Richard McGuire. Ese dato, junto con los muebles que hacen alusión a la presencia de un bebé resaltan, una vez más, la paradoja planteada por McGuire de emplazar su historia en un lugar aparentemente neutro o “universal” y utilizar como marca temporal el año de su nacimiento.



**Figura 6**

Página 3

El detalle del empapelado también vale la pena ser mencionado. De las 149 páginas que tiene la obra, 101 se desarrollan en el mismo rincón de la misma habitación, mientras que el resto hace referencia a momentos del pasado, donde la casa aún no había sido construida, o al futuro, donde la casa ya no existe. De esas 101 páginas, el autor decide dividirlos en espacios temporales. Por ejemplo, el rincón con empapelado de flores muestra escenas de entre 1952 y 1960. Hay una etapa en el que el empapelado tiene arabescos que va entre 1915 y 1920, una que tiene hojas grandes, que va entre 1930 y 1949, y una etapa sin empapelado que va desde 1964 hasta el 2015. Estos fondos diversos parecerían tener una doble función. Por un lado, proveen pistas que ayudan al lector a agrupar una cierta cantidad de escenas que van conformando las narraciones, es decir, como un dispositivo de navegación (Druker, 2008, p. 123) que promueve un cierto orden en el caos aparente. Por otro lado, le aporta ese vértigo de movimiento temporal y estabilidad espacial que caracteriza a la obra.

Para seguir remarcando la significatividad que tiene el lugar para el autor en términos autobiográficos (aunque se esfuerce en borrar cualquier referencia geográfica específica del lugar), nos parece interesante rescatar algunas líneas de una entrevista dada al *The*

*Paris Review* en el 2015 (Shapton). Ante la pregunta de la entrevistadora Leanne Shapton sobre cuánto de esta obra está inspirada por la muerte de su hermana y la de sus padres, y cuánto fue un ejercicio o una ampliación de la tira original<sup>5</sup>, el autor responde:

Creo que su fallecimiento marcó la pauta del libro. La idea de la impermanencia se hace más real y todo parece frágil. Hubo que vender la casa familiar. El sólo hecho de vaciarla llevó un tiempo. Mis padres vivieron allí durante cincuenta años y la casa estaba abarrotada. Mi madre odiaba tirar las cosas. Toda la ropa, las fotos, las cartas y las cosas que tenían un significado para ellos. Lo único que me llevé fueron cajas de fotos y algunas películas que grabó mi padre. Creo que ver todas esas cosas me ayudó en el proceso de duelo.

No obstante, algunas líneas más adelante, McGuire comenta:

En la historia breve<sup>6</sup>, nunca mencioné dónde estaba la ubicación de la habitación. Pensaba en cualquier lugar de Estados Unidos. Sin embargo, una vez que empecé a trabajar en serio en el libro, supe que era importante elegir una ubicación real, para darle una base sólida. Al principio me resistí a utilizar la casa de mi familia como localización –no quería enfrentarme a todo lo que eso conllevaba– pero se hizo evidente que era el núcleo del asunto.

Ambos comentarios, sumados a las imágenes que se aprecian en las figuras de la 2 a la 6, resaltan la significatividad del lugar elegido por el autor para desarrollar su obra. Sin embargo, su insistencia primigenia de intentar borrar los rasgos autobiográficos parecería sugerir la idea de que ese rincón que es tan importante para él podría resignificarse en cada lector/a de acuerdo con sus experiencias personales. Como vimos anteriormente, bajo el lente de la *escritura del lugar*, los espacios se convierten en territorios íntimos y subjetivos, interpretados de maneras únicas según las experiencias individuales que los atraviesan. En última instancia, la *escritura del lugar* pone de relieve cómo cada espacio habitado adquiere un significado único al entrelazarse con la vida de quienes lo transitan. No se trata solo de describir un entorno, sino de revelar cómo este se hace eco de y a la vez modela las emociones, recuerdos y percepciones de las personas. Así, conocer un lugar no es únicamente entender su disposición física, sino también desentrañar las historias y sentidos que lo hacen parte esencial de una experiencia vital.

---

<sup>5</sup> La reedición de 2014 expande la obra original de 36 cuadros que fue publicada en la revista *Raw* Vol. 2, No. 1: Open Wounds from the Cutting Edge of Commix. Enero, 1989. <https://imgur.com/kP3f3>.

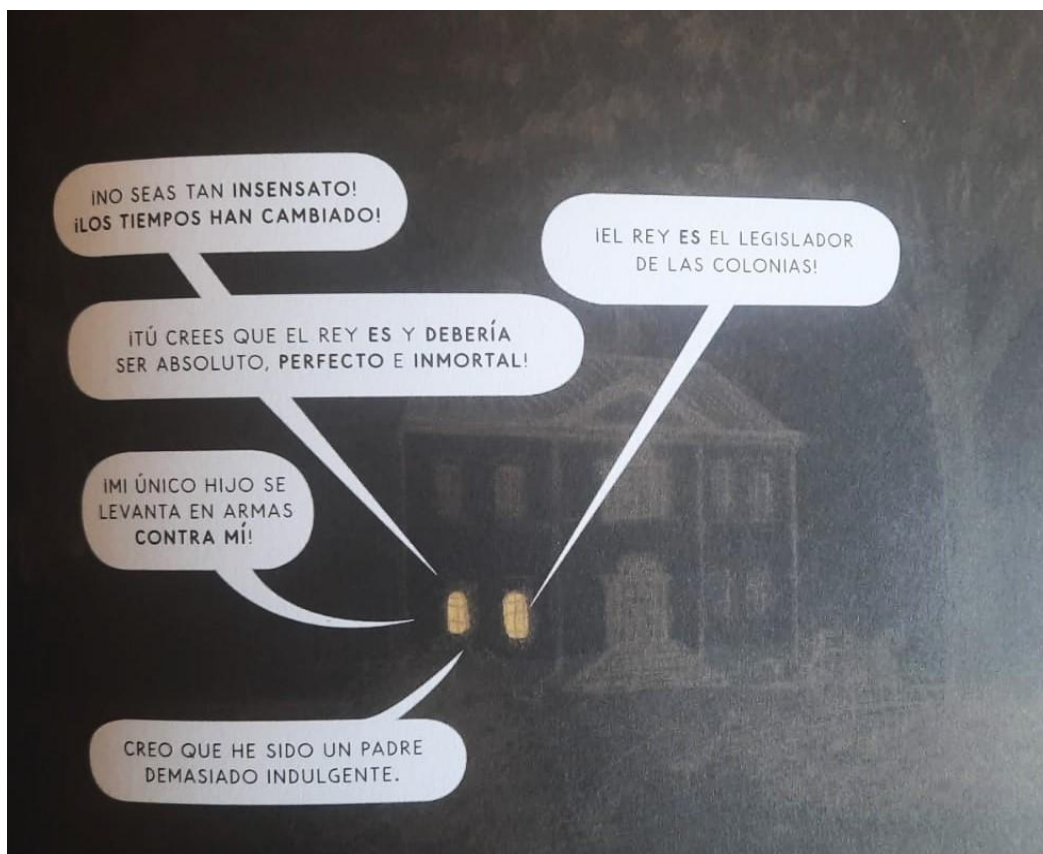
<sup>6</sup> *Raw*, Vol. 2, No. 1, Open Wounds from the Cutting Edge of Commix, 1989.

### 1.3 El lugar y lo colectivo

Además, en consonancia con las características de la *escritura del lugar* explicadas por Marsden (2014), Cresswell (2015) señala que “el lugar no es solo un punto en el mapa, sino un entramado de significados que emergen de la interacción entre personas, historias y entornos” (p. 18). Esta perspectiva refuerza la idea de que la escritura sobre un lugar no se limita a describirlo como un espacio físico, sino que lo presenta como un tejido vivo de memorias colectivas y experiencias acumuladas a lo largo del tiempo. Un claro ejemplo de esta idea puede verse en la obra en las páginas 13, 14 y 15, o de la 56 a la 65, donde se recupera la historia de Benjamin Franklin y su supuesto hijo ilegítimo. La secuencia de las imágenes no especifica el nombre de los personajes; sólo presenta breves diálogos que le permiten al lector reconstruir el tipo de relación que padre, hijo y nieto tienen (Figuras 7 y 8); esto lo sabemos por expresiones vertidas por el mismo autor en la entrevista previamente mencionada con Shapton (2015). En ella, el autor explica que a lo largo de su detallada investigación descubrió que la casa frente a la suya estaba relacionada con William Franklin, el hijo ilegítimo de Benjamin Franklin, quien fuera gobernador y lealista durante la Revolución Americana. El estadista norteamericano, incluso, habría visitado a su hijo allí para intentar convencerlo de cambiar de bando. A través de las imágenes y de los breves diálogos incluidos en los paneles de las páginas 62 y 65, McGuire especula sobre la posibilidad de que Franklin haya caminado por el lugar que más tarde se convertiría en la sala de estar de la casa del autor (McKean, 2020).



**Figura 7**  
Recorte página 62



**Figura 8**  
Recorte página 65

Otro ejemplo de tejido vivo de memorias colectivas y experiencias acumuladas a lo largo del tiempo está relacionado con los paneles y viñetas fechadas pocos años antes del nacimiento del autor –1957– o algunos años después de esta fecha. Es decir, no hace falta, necesariamente, remontarse a tiempos lejanos –como 1775– ni recurrir exclusivamente a documentos históricos oficiales para rescatar el pasado. La memoria no se preserva únicamente en los grandes relatos, sino también en fragmentos dispersos de la vida cotidiana, en objetos, fotografías y testimonios personales que, en su conjunto, construyen un relato paralelo a la memoria histórica. En *Aquí*, McGuire se apoya en esta dimensión íntima del recuerdo para articular una reconstrucción del pasado que no depende solo de eventos a gran escala, sino también de las pequeñas experiencias que marcan la historia de un lugar y de quienes lo habitan.

Esta perspectiva dialoga con la noción de memoria propuesta por Paul Ricoeur (2004), quien señala que el acto de recordar no es una simple recuperación del pasado, sino una reconstrucción mediada por narraciones y experiencias que dan forma a nuestra identidad (p. 17). En la obra, esto se evidencia en la combinación de momentos históricos con episodios personales, como un velorio ocurrido en 1916 (Figura 9), o rituales más

cotidianos, como el festejo anual de la Navidad (Figuras 10, 11 y 12), donde las viñetas que muestran el árbol de navidad están fechadas en 1953, 1965 y 1960 respectivamente. A través de estos registros fragmentarios, McGuire transforma el lugar en un espacio polifónico, donde lo íntimo y lo histórico convergen, entretejiendo una narrativa que da voz tanto a eventos trascendentales como domésticos.



**Figura 9**  
Recorte página 114



**Figura 10**  
Viñeta página 24



**Figura 11**  
Viñeta página 25



**Figura 12**  
Viñeta página 26

Esta multiplicidad de perspectivas no solo enriquece la comprensión del lector sobre el espacio representado, sino que también subraya la complejidad de la memoria como fenómeno dinámico y en constante reelaboración. En *Aquí*, el pasado no se presenta como un conjunto fijo de hechos, sino como un entramado de recuerdos individuales y colectivos que, al ser superpuestos en el mismo escenario, evidencian la manera en que los espacios están impregnados de las vidas y experiencias de quienes los habitan.

#### **1.4 El lugar y lo ambiental**

Por último, y siempre siguiendo a Marsden (2014), la *escritura del lugar* abarca también aspectos relacionados con el medioambiente. Como señala Barry Lopez (1986), “la ecología de un lugar está intrínsecamente ligada a las narrativas que la gente construye sobre él. Conocer el lugar implica conocer sus ciclos naturales y comprender cómo han dado forma a las vidas humanas que dependen de ellos” (p. 9). Esta afirmación subraya que la relación entre los seres humanos y los lugares que habitan no es unidireccional, sino profundamente interdependiente. Los ciclos naturales no solo condicionan la existencia humana, sino que también inspiran historias, prácticas culturales y reflexiones que configuran el significado del lugar. De este modo, la ecología se convierte en un eje fundamental para entender el lugar como un espacio geográfico y como un ente dinámico que respira, evoluciona y está impregnado de las historias vividas por quienes interactúan con él.

En *Aquí*, McGuire le dedica algunas partes de su obra a la relación entre el rincón de su casa y el medioambiente. Por ejemplo, en la página 68 se ilustra una inundación que sucede en 2111, y, en la página 142, se muestra el lugar donde estuvo emplazado el mismo rincón de la casa, pero arrasado por la radioactividad (Figura 13). Estos eventos situados en el futuro no son nada prometedores, lo que nos lleva a pensar que el autor utiliza la proyección de eventos catastróficos para destacar la fragilidad de la relación entre los seres humanos y su entorno. Al hacerlo, McGuire advierte sobre las consecuencias de la acción humana en el medioambiente y, al mismo tiempo, invita al lector a reflexionar sobre la responsabilidad compartida de preservar los ciclos naturales que sustentan la vida y definen la esencia misma del lugar. En este sentido, como señala McKibben (2010), “el futuro ecológico de la Tierra es un paisaje de desolación y agotamiento, donde las acciones humanas se han transformado en una huella irreversible” (p. 27). Así, la obra se

convierte en un llamado de atención al ilustrar el lugar en donde estuvo ubicado el rincón de la casa devastado por la radioactividad, proyectando un futuro donde la catástrofe ecológica ha dejado de ser una posibilidad, y se ha convertido en una realidad ineludible.



**Figura 13**  
Página 142

Además, una parte indisoluble del medioambiente es su fauna. En *Aquí*, Richard McGuire utiliza a lo largo de la narrativa la presencia de animales como un gato, un perro, un ternero, una vaca, un lobo y también un dinosaurio, dos colibríes gigantes y un animal mutante del futuro para subrayar la relación entre los seres humanos y el entorno natural, y para explorar la conexión entre la historia, la memoria y el tiempo. Los animales en la obra funcionan como elementos visuales que enriquecen el paisaje y, al mismo tiempo, reflejan la transitoriedad de la vida y la permanencia de ciertos ciclos naturales (Ingold, 2000).

Uno de los aspectos más interesantes es cómo los animales, al igual que los seres humanos, están atrapados en la temporalidad del lugar. En ciertas escenas, los animales son representados en momentos de interacción con el espacio, y su presencia ayuda a ilustrar la idea de que el lugar es un ecosistema vivo, compuesto de seres humanos, animales y naturaleza, que coexisten y se interrelacionan a lo largo del tiempo. Asimismo,

la aparición de animales en diferentes momentos y contextos dentro de la obra contribuye a la sensación de que el lugar, aunque está marcado por la huella humana, también está habitado por una vida salvaje que persiste más allá de la presencia de los personajes. Esto refuerza la idea de que la memoria de un lugar está compuesta tanto por las huellas humanas como por las marcas de otras formas de vida que habitan ese espacio. El uso de los animales en *Aquí*, entonces, puede verse como un recordatorio de la interdependencia entre todas las formas de vida y la fragilidad de los ecosistemas que compartimos. Al integrar animales en la narración visual, McGuire subraya cómo, incluso en un mundo aparentemente dominado por los humanos, la naturaleza y sus criaturas siguen siendo una presencia constante y significativa.

### **1.5 El lugar y la preeminencia del “yo autoral”**

Otra característica fundamental de la *escritura del lugar* es la centralidad del “yo autoral”. Sobre el tema, Lichtenstein (2020) remarca que a veces el autor vive o trabaja en el lugar sobre el que ha decidido escribir, por lo que su percepción se basa en años de conocimiento íntimo, memoria y experiencia personal. Asimismo, se puede encontrar un cierto rasgo melancólico y una concepción sentida del tiempo, de pérdida y de cambio. Esta característica se puede ver claramente en la decisión del autor de incluir el año de su nacimiento desde la página número 3 (Figura 6). Es cierto que el “yo” de la primera persona no se plantea de manera explícita, ya que, como se mencionó anteriormente, lo relacionamos con el autor por sus dichos en las entrevistas, pero la presencia de muebles en una habitación que sugieren la presencia de un bebé y el año de nacimiento del autor no dejan dudas del anclaje autobiográfico de la obra. Por ejemplo, la página 4 menciona el año 1942, la 5, el año 2007 y la 6 vuelve al año 1957, con la misma gama de colores que habíamos visto en la página 3. Sin embargo, la cuna ya no está y aparece por primera vez una mujer de espaldas (sabemos por la reconstrucción posterior de la narración que esa mujer es la madre del autor) que parecería hablar consigo misma: “Hum...¿Por qué he venido aquí otra vez?”, se pregunta (Figura 14). Es casi como si fuese el mismo lector que se preguntara, ¿qué hago otra vez en esta página tan similar a la otra? También podríamos imaginar al autor cuestionándose: ¿por qué estoy acá? ¿por qué necesito volver a visitar mi infancia, desde el mismo año de mi nacimiento? ¿por qué de nuevo a esta casa? ¿a esta habitación? A medida que se van pasando las páginas, la narración avanza, pero cada cosa parece volver a su origen, una y otra vez, como con una necesidad de

revisar el pasado para encontrar las utopías pendientes o los sueños imposibles y así avanzar con el deseo de llevarlos adelante.



**Figura 14**  
Página 6

“Los recuerdos del mundo exterior”, dice Bachelard (1993), “no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida” (p. 36).

De hecho, en la *escritura del lugar*, la esencia y el significado subjetivo de un espacio específico son la clave para su análisis. No importa si la casa era exactamente así, lo que importa es que era así para el autor y tendrá correlato en el lector.

Sumado a lo dicho con anterioridad, hay un elemento más en la página 6 que vale la pena rescatar, y es la aparición, por primera vez, de una viñeta que superpone una capa temporal. La mencionada tiene la imagen de un gato (Figura 15) que camina de izquierda a derecha y está fechada con el año 1999. Esta superposición de capas temporales, que se repetirá a lo largo de toda la obra y en diversas cantidades, sumada a la ocurrencia no lineal del tiempo, nos provee de una impensable apertura de sentido. Parecería que, a partir de este punto, el tiempo está en manos del lector, quien tiene la libertad (o casi la obligación) de ir y venir por las distintas páginas de la obra para desentrañar, construir, o

reconstruir las historias propuestas que desafían de manera constante las limitaciones hegemónicas en términos de los modos de leer tradicionales.



**Figura 15**  
Viñeta página 6

A partir de la página 7, por primera vez la habitación no es protagonista, y la historia se remonta a 1623, 391 años antes de la fecha inicial en la página 1 (2014). Allí observamos un bosque nevado y solitario (Figura 16). Sin embargo, las dos viñetas de menor tamaño que se superponen al paisaje indican que no es cualquier bosque, sino que se supone (y confirmaremos a medida que la obra avanza) es el lugar en donde se construirá luego la casa. En la obra de McGuire, la relación entre la identidad del autor y el lugar se presenta como un proceso complejo y multidimensional, en el que el tiempo y el espacio se entrelazan con la experiencia personal y la memoria. A través de la narración fragmentada y las superposiciones temporales, el autor no solo explora el espacio físico, sino que también invita al lector a experimentar las emociones y los recuerdos que este espacio despierta en él al utilizar la casa como un símbolo de la memoria subjetiva, que se diluye y se reconstruye constantemente, perdiendo su linealidad.



**Figura 16**

Página 7

Esta exploración de la disolución del tiempo en la superposición de capas temporales se evidencia a lo largo de toda la obra. Como se señala sobre la página 6, la presencia del gato en la viñeta de 1999 rompe la linealidad, evocando una sensación de atemporalidad, como si el espacio estuviera marcado no solo por los recuerdos del autor, sino por la memoria de todo aquel que haya transitado por él. La presencia del gato también puede interpretarse como una representación de la vida misma, que avanza y retrocede, pero permanece, simbolizando la constante interacción entre lo personal y lo universal.

Asimismo, McGuire utiliza las transiciones temporales como un dispositivo de navegación (Drucker, 2008) y como un medio para reflexionar sobre la fragilidad de las experiencias humanas frente a la inmensidad del tiempo. El cambio de escena en la página 7, que nos lleva a un bosque nevado en 1623, nos recuerda que el lugar en cuestión existió mucho antes de que el autor naciera y permanecerá mucho después de que él se haya ido. Esta reversión temporal se vuelve así, paradójicamente, un comentario sobre la permanencia y la fugacidad: la casa, el lugar, el autor, y el lector son solo momentos en una línea continua de experiencias que se solapan, se entrelazan y se superponen, como las capas de una geografía emocional y física.

La metáfora del tiempo como un espacio fluido y no lineal está también presente en las ideas de Doreen Massey (2005) sobre la geografía y el lugar, quien sugiere que el lugar es una “combinación de las muchas historias que convergen en ese espacio” (p. 126), algo que también refleja McGuire en su obra. Es decir, al superponer diferentes momentos y capas de memoria, *Aquí* se convierte en una representación del lugar como algo plural, en constante evolución y redefinición. Así, el autor emplea la memoria personal y la temporalidad como recursos narrativos y, mediante la superposición de capas temporales y la presencia del “yo autoral”, redefine el concepto de lugar como un espacio vivo, tejido de historias y recuerdos. Por otra parte, el salto abrupto al pasado arriba mencionado nos lleva a reflexionar sobre la relación entre el “yo autoral” y el lugar como un espacio cargado de significados. En la obra, McGuire introduce su experiencia personal como una línea narrativa implícita que, aunque no se declare explícitamente, impregna la obra de una profunda subjetividad. Los fragmentos temporales exploran el espacio simultáneamente como una expresión íntima del autor, su vínculo con el lugar retratado y un contenedor de memorias colectivas. Según Marsden (2014), el impacto de un paisaje lleva a retroceder en el tiempo para revelar las experiencias acumuladas que han ocurrido en ese lugar (p. 47). El autor lleva esta idea al extremo al retroceder hasta un pasado tan remoto como el año -3.000.500.000, interrumpiendo constantemente el tiempo lineal y creando fisuras donde momentos dispares se acumulan en el mismo espacio. Este recurso paralelamente refuerza la percepción fragmentaria del tiempo e introduce sutilmente elementos de su biografía. De esta manera, la página 7 (Figura 11) incluye dos superposiciones temporales significativas en términos autobiográficos: una en 1957, año del nacimiento del autor, que establece un vínculo personal e ineludible con la obra; y otra en 1999, con la imagen de un gato lamiéndose una pata, que simboliza el flujo constante y repetitivo de las narrativas en el tiempo.

La página siguiente continúa este efecto con una viñeta del gato, una vez más, esta vez parcialmente visible en la esquina inferior derecha, lo que genera una sensación de movimiento constante y vertiginoso. Así, McGuire invita al lector a explorar los momentos históricos que habitan el lugar y a reconstruir las capas del tiempo desde la perspectiva subjetiva del autor, transformando el espacio representado en un espejo de las historias personales y colectivas que lo han definido.

De las capas temporales propuestas en la obra, el autor decide rescatar de manera intercalada el ya mencionado pasado remoto, cuando la tierra aún no estaba conformada, o cuando todo era oscuridad (al menos así se lo imagina el autor) durante los años -

3.000.500.00, -3.000.000.000, -80.000.000, -1.000.000, -500.000, -110.000, -50.000, -8.000, -3450 y -1009 antes de la era cristiana. A través de estas capas se recuperan, a grandes rasgos, la aparición de los dinosaurios, la ruptura de los glaciares, la separación de los continentes y un bosque primitivo, tanto nevado como florecido.

Durante la era cristiana, los primeros años elegidos corresponden a 1203 y 1307; ambas imágenes aún sin seres humanos, sólo con paisajes oscuros y vacíos. Los primeros aborígenes retratados aparecen en 1553, y sus descendientes en 1609. En 1769 se ve una casa colonial en construcción que luego sabremos (por dichos del mismo autor) que terminará siendo la casa del hijo ilegítimo de Benjamin Franklin. La construcción de la casa natal recién comienza a partir de 1907. A estas imágenes corresponden las páginas 117, 118, 119 y 120 respectivamente, siendo esta última la que proyecta mayor movimiento en su diseño (Figura 17).



**Figura 17**  
Página 120

Luego de la construcción de la casa, aparecen todas las imágenes ya mencionadas con los distintos empapelados (o sin ellos), y algunas páginas que hacen referencia al futuro. Éstas van desde un futuro más cercano – 2015 – hasta uno más remoto – 2313, todas ellas ubicadas en el mismo rincón de la casa (durante la etapa en que la casa está en pie) o en

el mismo espacio geográfico en donde está o estuvo la construcción, configurando una especie de geografía personal que le permite al autor sentirse identificado. En palabras de Bachelard (1993) “la casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso” (p. 37) y más adelante agrega: “es el primer mundo del ser humano” (p. 37). Por lo tanto, reconstruir el pasado de la casa, de ese “primer mundo” es reconstruirse a uno mismo, y para lograrlo el autor recurre a un espacio físico personal que, paradójicamente, lo vuelve universal al presentarnos una experiencia cuantitativa del tiempo inmersa en el espacio.

Dicho de otra forma, *Aquí* traza un recorrido visual a través de la historia de un espacio físico y construye una geografía emocional en la que el "yo autoral" actúa como eje central. Al entrelazar tiempos remotos, presentes y futuros, la narrativa nos invita a reflexionar sobre cómo los espacios moldean y son moldeados por las memorias personales y colectivas. La casa, entonces, se convierte en un “primer mundo” (Edensor, 1997, p. 175), un refugio desde el cual el ser humano organiza y comprende su experiencia del tiempo y el espacio. McGuire amplifica esta idea al trascender la linealidad temporal y proponer un diálogo continuo entre pasado, presente y futuro, en el que cada fragmento construye la identidad del lugar y la del autor y, por extensión, invita también al lector a embarcarse en ese recorrido. En esta superposición de capas temporales y sentidos, la obra revela que los espacios no son meros escenarios estáticos, sino entidades dinámicas, llenas de historias que esperan ser desenterradas y resignificadas, evidenciando la compleja interacción entre lo personal y lo universal.

## CAPÍTULO 2

# *Paisaje de la memoria:* Lugares que habitan recuerdos

## 2.1 Problematización de la traducción de la categoría *memoryscape*

En el capítulo uno se definió y caracterizó la *escritura del lugar* como un término que engloba la relación entre el espacio y la subjetividad, mostrando cómo la percepción y representación de un lugar dependen de múltiples factores, tanto individuales como colectivos. Un lugar no es solo un punto geográfico, sino un entramado de significados, emociones y relatos que le otorgan profundidad y sentido. Un mismo espacio puede ser vivido y narrado de formas distintas según el tiempo, la memoria y la experiencia de quien lo habita o recuerda. En efecto, el mencionado concepto va más allá de la simple descripción de un espacio físico; trata de captar la esencia de un lugar, su significado histórico, su impacto en los personajes y su papel en la configuración de la narración. Ahora bien, si la *escritura del lugar* parece ser un concepto que permite explorar la intersección entre el lugar y la identidad, el *paisaje de la memoria* pone de relieve la idea de que los entornos físicos —desde el espacio doméstico hasta la arquitectura urbana o el paisaje natural— desempeñan un papel fundamental en la construcción y preservación de los recuerdos.

Foucault (2002) afirma que “el discurso no es un conjunto de signos (que representan cosas), sino que es una práctica que forma los objetos de los que habla” (p. 54). En este sentido, la *escritura del lugar* puede ser comprendida como una práctica discursiva que vaya más allá de describir el espacio físico para constituirlo como un objeto cargado de significación. A través de este enfoque, el lugar deja de ser un mero escenario para convertirse en un participante activo en la narrativa y en la construcción de la memoria. No obstante, antes de definir de manera acabada el *paisaje de la memoria* como constructo teórico para abordar la obra de McGuire, es menester discurrir sobre dos cuestiones previas: la primera tiene que ver con la conformación de la palabra original en inglés: *memoryscape*, y la otra con la traducción al español de uno de sus componentes: la palabra *memory*. *Memoryscape* es un vocablo que combina la palabra *memory* con el sufijo *scape*. Dicho sufijo proviene de la palabra *landscape* (paisaje) y es utilizado y traducido con el significado completo del término. Así, palabras como *earthscape*, *cityscape* o *waterscape*, se traducen como paisaje terrestre, paisaje urbano o paisaje acuático, respectivamente; razón por la cual *memoryscape* se traduce como «paisaje de la memoria».

Ahora bien, la traducción de la palabra *memory* resulta más compleja de lo que parece a simple vista, ya que puede entenderse de dos maneras: como “memoria” o como

“recuerdo”. En el caso de *memoryscape*, la traducción que prevalece es la primera, pues no se trata solo de evocaciones personales, sino de un entramado de significados compartidos que vinculan el paisaje con la memoria colectiva. Como bien señala Walter Benjamin (1972) “la función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo” (p. 61). De este modo, mientras el recuerdo puede fragmentarse, modificarse o incluso borrarse con el tiempo, la memoria actúa como un mecanismo de preservación que organiza las huellas del pasado y les otorga coherencia dentro de una narrativa histórica y cultural.

Desde esta perspectiva, Paul Ricoeur (2004) amplía la discusión al diferenciar dos dimensiones de la memoria: una cognitiva y otra pragmática. Estas distinciones se apoyan en las nociones griegas de *mneme* y *anamnesis* (p. 4). La primera hace referencia a la memoria como un afecto (*pathos*), una conexión inmediata con el pasado que reivindica su autenticidad; la segunda, en cambio, se vincula con la búsqueda activa del recuerdo, con la memoria como una práctica (*praxis*). Esta dualidad sugiere que la memoria no es solo un reservorio pasivo de experiencias, sino también un proceso activo de reconstrucción e interpretación, en el que la subjetividad del individuo y el contexto social desempeñan un papel fundamental.

Michel Foucault (2002), por su parte, introduce el concepto de archivo como “el sistema general de la formación y transformación de los enunciados” (p. 129). En este marco, el *paisaje de la memoria* puede entenderse como un archivo en el que se inscriben los rastros del pasado, pero no como un simple depósito de información estática, sino como un espacio dinámico de resignificación constante. En este sentido, la memoria no se limita a conservar imágenes o relatos inalterables, sino que se configura como un proceso vivo en el que cada generación revisita, reinterpreta y reactiva los significados del pasado en función de su propio presente. Así, el *paisaje de la memoria* no es solo una colección de recuerdos individuales dispersos en el espacio, sino una estructura narrativa en la que la historia y la experiencia humana se entrelazan para dar forma a la identidad y al sentido del lugar. A partir de las definiciones mencionadas, sería posible inferir que el concepto *paisaje de la memoria* hace referencia a una memoria voluntaria en términos proustianos. En pocas palabras, el término *memory* en *paisajes de la memoria* no hace referencia a un recuerdo que se evoca de manera involuntaria, sino más bien a la memoria voluntaria; a una memoria de la inteligencia que intenta conquistar el olvido.

## 2.2 Conceptos teóricos introductorios

Considerando todo lo expuesto hasta este punto, podemos avanzar ahora sí hacia una delimitación del concepto. En el libro *The Routledge Handbook of Memory and Place*, en la sección subtitulada “Memoryscapes”, De Nardi y High (2020) explican que el término *paisaje de la memoria* hace referencia al modo en que ésta se asocia a espacios físicos o paisajes (p. 118). El concepto subraya la interconexión entre memoria y lugar, sugiriendo que ciertos lugares o entornos pueden contener o propender a la generación de recuerdos voluntarios. Además, estos *paisajes de la memoria* pueden ser personales o colectivos y, por lo tanto, son compartidos dentro de una comunidad o cultura. Por consiguiente, los cambios en el paisaje físico pueden influir en la forma en que las personas recuerdan e interpretan el pasado. Si bien hace más bien hincapié en el aspecto social, Ullberg (2013) considera que *paisaje de la memoria* es un concepto que ofrece un modelo ideal para “comprender las diferentes temporalidades, modos y formas de la memoria”, ya que “incluye el tiempo y el espacio como elementos mutuamente constitutivos de este proceso” (p. 13). En otras palabras, es un concepto que se utiliza para analizar cómo las personas recuerdan a través de su entorno físico y material. En la misma línea, pero agregando un poco más de énfasis en describir cómo las personas recuerdan a través de la materialidad, Tim Edensor (1997) define al *paisaje de la memoria* como “la organización de objetos específicos en el espacio, resultado de proyectos a menudo sucesivos que intentan materializar la memoria mediante el ensamblaje de formas iconográficas” (p. 175). Finalmente, Kapralski (2011) agrega que es en medio de esos “flujos de espacio y comunicación” donde se forman y construyen nuestras actitudes y percepciones del pasado, y es a través de ellos que construimos un sentido aproximado de lo que somos (p. 179). Precisamente, es para captar esta compleja relación de procesos entrelazados que este autor utiliza el concepto de *paisajes de la memoria*. El sufijo *scape*, agrega, sugiere “la fluidez del terreno y su naturaleza polifacética; a pesar de las cualidades materiales que dan la impresión de estabilidad e inmutabilidad” (p. 179). El *paisaje de la memoria*, entonces, se constituye *en y a través de* la imaginación de quienes se refieren a él.

Una de las principales características a destacar de esta noción es la asociación indisoluble de la memoria con el espacio físico. Es decir, el *paisaje de la memoria* pone de relieve la relación entre ésta y lugares o paisajes físicos concretos, convirtiendo el entorno en parte integrante de la memoria. La importancia del espacio para la memoria ya fue subrayada

por Halbwachs (1980) y retomada por Ullberg (2013), quien, además, hace un *racconto* interesante sobre los autores que tratan el tema. Escribe la autora (Ullberg, 2013, p. 18): “la investigación etnográfica ha demostrado cómo los recuerdos están integrados espacialmente en los paisajes y cómo los lugares sirven de pistas para la memoria (Nuttall 1992; Ingold y Bradley 1993; Küchler 1993; Feld y Basso 1996; Basso 1996; Hayden 1997; Boholm 1997; Shaw 2002)”. Asimismo, *el paisaje de la memoria*, agregan Árvay y Foote (2020), “está conformado por tradiciones sociales, culturales y nacionales que varían de un lugar a otro”, y, a su vez, los recuerdos influyen en la manera en que las personas perciben y experimentan los lugares (p. 125).

En este proceso, los objetos desempeñan un papel fundamental, ya que actúan como anclajes de la memoria, evocando experiencias pasadas y reforzando la conexión emocional con el entorno. La memoria, dice Kontopodis (2009), está también incrustada en el espacio en un sentido materializado u objetivado; por lo tanto, la temporalidad es imposible sin la materialidad porque requiere su propia sustancia de expresión (p. 5). Esto es, las cosas o los objetos operan como vínculos con el pasado. Según este punto de vista, los objetos funcionan simbólicamente como señales mnésicas que nos recuerdan acontecimientos, lugares y personas del pasado. Ahora bien, agrega Ashton Sinamai (2020), mientras que la cultura material depende de la vista y el tacto, el patrimonio inmaterial depende de las experiencias de la mente (p. 154). La vista no registra una experiencia; es la mente la que guarda registros de lo que se ve. Por lo tanto, el espacio no puede ser un paisaje cultural a menos que haya un esfuerzo por registrarlo o grabarlo en la mente de los individuos o las comunidades para, finalmente, lograr su reivindicación. En este sentido, las narraciones son una forma de registrar, recordar, y reivindicar el espacio.

Una tercera característica por tomar en cuenta es la dimensión tanto personal como colectiva del concepto. A nivel personal, los individuos pueden asociar recuerdos a lugares concretos. A nivel colectivo, comunidades o culturas enteras pueden compartir recuerdos vinculados a determinados paisajes, creando una comprensión compartida del pasado. Incluso, puede decirse que dos individuos o dos comunidades pueden tener *paisajes de la memoria* diferentes de un mismo lugar. En un estudio sobre los Stó:lō en la costa Salish de la cuenca baja del río Fraser, en Canadá, Keith Thor Carlson y Naxaxalhts’i (Albert ‘Sonny’ McHalsie) (2020) analizan las diferencias en los paisajes de la memoria entre colonos e indígenas y concluyen que, mientras los colonos conciben el paisaje como un espacio pasivo, los Stó:lō lo consideran sensible y dotado de recuerdos

propios, independientes de los humanos. De esta forma, dicen los autores, según la cosmología de la Costa Salish, las piedras, las plantas y los animales almacenan memoria y conocimiento y, en determinadas circunstancias, el paisaje puede compartir estos recuerdos con las personas, invirtiendo nuevos conocimientos históricos en la sociedad humana, una concepción opuesta a la visión occidental, donde el sujeto es el único generador de memoria (p. 138).

Una cuarta característica que enriquece el concepto es su naturaleza dinámica (Árvey, Anett y Foote, 2020). Los *paisajes de la memoria* no son estáticos, sino que evolucionan con el tiempo. De tal forma, los cambios en el paisaje físico, el desarrollo urbano o las alteraciones del entorno construido pueden influir en el modo en que las personas recuerdan y se relacionan con determinados lugares. Por ejemplo, Pleasant y Strangleman (2020) concluyen luego de una extensa investigación relacionada con los *paisajes de la memoria* de ciertas áreas desindustrializadas de la ciudad de Detroit, en Estados Unidos, que los recuerdos que los y las extrabajadores y extrabajadoras tienen del lugar y de haber trabajado allí tienden a “la disensión, lo que pone en relieve la complejidad y fragmentación de la representación de los recuerdos como espacio físico” (p. 188). Concretamente, los recuerdos se contradicen y van desde lo terrible que era trabajar en esas industrias de explotación hasta la nostalgia de un pasado mejor, más estable económicamente y productivo, lo que evidencia la naturaleza contradictoria y multifacética de los paisajes de la memoria. Esta fragmentación de los recuerdos evidencia cómo el espacio, al estar en constante transformación, genera una diversidad de experiencias y emociones en los habitantes del lugar. El proceso de recordar no es lineal ni homogéneo, sino que está marcado por las tensiones entre el pasado y el presente, entre la pérdida y la idealización. En este contexto, el *paisaje de la memoria* funciona como un espejo en el que se proyectan las complejidades de las vivencias individuales y colectivas, revelando tanto las huellas del cambio como la resistencia al mismo.

Esta noción se relaciona directamente con otra dimensión a considerar en el *paisaje de la memoria*, y es su influencia en la conformación de la identidad y la preservación del patrimonio cultural. En otras palabras, los recuerdos colectivos asociados a lugares concretos ayudan a conformar el sentido de identidad de una comunidad y contribuyen a su conciencia histórica. Un ejemplo claro de lo hasta aquí mencionado es la incontable cantidad de lugares que se preservan para la memoria y la conciencia histórica, como los campos de concentración del Holocausto, la “zona cero” donde estaba el World Trade Center en Nueva York, o los campos de exterminio de Camboya. Estos lugares

conmemorativos desempeñan un papel clave en la construcción y el mantenimiento del nacionalismo, las identidades nacionales o étnicas, las lecciones aprendidas y las ideologías políticas (Sather-Wagstaff, 2011, p. 40).

Finalmente, la última característica a mencionar está relacionada con el énfasis del concepto *paisaje de la memoria* en lo emocional y lo vivencial. Es decir, los sentimientos y experiencias ligados a un lugar concreto se entrelazan con los recuerdos asociados a ese lugar. Si las vivencias en un lugar específico han sido felices y placenteras, los recuerdos que de ellas se desprenden serán de igual calibre. Sin embargo, si las experiencias han sido dolorosas o tortuosas, lo serán también los recuerdos y *paisajes de la memoria*. (Basu, 2007, p. 232). Esto desafía el concepto trillado de que todo pasado fue mejor, o que recordar el pasado está ligado necesariamente con la nostalgia o con la necesidad de regreso del mismo.

En resumen, *el paisaje de la memoria* ofrece un modelo que abarca el recuerdo y el olvido como fuerzas configuradoras interactivas del trabajo de la memoria, e incluye “tanto al tiempo y al espacio como elementos mutuamente constitutivos de este proceso” (Ullberg, 2013, p. 13). De este modo, se configura como un proceso continuo en el que la memoria se moldea constantemente a través de las experiencias vividas y las transformaciones del entorno.

### **2.3 La asociación indisoluble de la memoria con el lugar**

La novela gráfica *Aquí* ofrece una exploración profunda sobre el espacio, el tiempo y la memoria. Utilizando un rincón específico de una habitación como eje central, McGuire crea un *paisaje de la memoria*, un espacio que retiene y presenta las capas de memorias humanas, tanto individuales como colectivas. En este análisis, se abordará cómo el rincón se convierte en un archivo de recuerdos a través del paso del tiempo, y cómo la categoría teórica del *paisaje de la memoria* resulta pregnante para abordar la obra porque, en última instancia, permite desentrañar la relación entre el espacio y el tiempo como dimensiones esenciales en la construcción de la memoria colectiva e individual.

La primera característica mencionada en los postulados teóricos hace referencia a la conexión inseparable entre la memoria y el espacio físico. Como dice Halbwachs (2004), “es en el espacio donde localizamos nuestros recuerdos, y es a través de los lugares donde los individuos y los grupos organizan y estabilizan sus memorias” (p. 141). Ahora bien, esa memoria no tiene por qué ser, necesariamente, memorias de momentos felices o

idealizados. Casey (1987) opina al respecto que “la memoria de los lugares es ambigua; no solo evoca el arraigo, sino también el desarraigo, la pérdida y el dolor que inscriben su huella en el espacio” (p. 186).

En *Aquí*, esa ambigüedad está claramente representada en las agrupaciones realizadas por el autor. Tomemos el caso de las páginas 27 y 66 (Figuras 18 y 19 respectivamente). En la primera, la macro escena es un cumpleaños en 1969, mientras que las otras actividades superpuestas en distintos espacios temporales no lineales son un niño jugando con un globo en 1956, un niño mirando televisión en 1993, una niña jugando con una torre de cubos en 2017 y una mujer doblando lo que podría ser una manta o una prenda de vestir en 1911: todas escenas que remiten a días felices, tranquilos, relacionados con la inocencia de la infancia. En la página 66, en cambio, las imágenes agrupadas muestran una ventana rota por una pelota de béisbol en 1983, un hombre insultando en 1991, una persona reprendiendo a un perro en 1820, una persona amonestando verbalmente a otra en 1720, y se aprecia una viñeta de mayor tamaño que presenta a dos hombres peleando en 1910. De esta manera, este agrupamiento contrasta con el realizado en la página 27, mostrando claramente cómo el rincón no es un escenario estático; es un lugar de transformación, un punto de intersección donde no sólo los eventos del pasado, el presente y el futuro se superponen, sino también la diversidad de los recuerdos y sentimientos positivos y negativos asociados a ellos.



**Figura 18**  
Página 27



**Figura 19**  
Página 66

En esta misma línea de análisis, Kapralski (2011) propone, además, pensar a los lugares como “archivos dinámicos” (p. 179), que no son estáticos ni lineales, y las páginas 27 y 66, representativas del resto de las páginas de la obra, muestran claramente cómo los recuerdos se superponen y transforman a lo largo del tiempo, dando forma a una memoria colectiva y personal que se reinterpreta constantemente. McGuire, al presentar las diferentes capas temporales de manera simultánea, subraya la fluidez del tiempo y cómo los recuerdos no se limitan a un orden fijo, sino que son maleables, entrelazados y resistentes al olvido.

Otro ejemplo que puede ser mencionado en este sentido son las imágenes de dos incendios que suceden en el mismo lugar donde la casa está emplazada. El primero que se muestra en la obra, en la página 15, ocurre en 1783 (Figura 20); el segundo, ofrecido en la página 45, figura haber sucedido en 1996 (Figura 21). En ambas macro viñetas, el autor decide incluir, además, escenas de la vida cotidiana. En la primera, el autor sólo agrega una capa temporal más, fechada en 1989, de una pareja sentada en el sillón, conversando con dos personas más. En la segunda, hay una viñeta fechada en 1988, donde una pareja de gente mayor (presumiblemente la misma que en la viñeta anterior) está sentada charlando, una viñeta de 1997 donde se muestra la reconstrucción del año posterior al incendio, y una tercera fechada en 1934, donde una mujer tiene lo que podría ser un pedazo de tela pero que simula, a su vez, en un juego magistral de diseño del autor, el fuego esparcido en el mismo lugar 62 años más tarde.



**Figura 20**  
Página 15



**Figura 21**  
Página 45

Reconstruyendo la historia, entonces, se puede suponer que la casa que se incendia en 1783 es luego habitada por nuevas generaciones, cuyas vivencias y recuerdos se superponen sobre las huellas del pasado. Este cruce entre el presente y el pasado nos habla tanto de la memoria individual como de la memoria colectiva, que se conserva en los espacios que han sido testigos de la historia. Sabemos que la casa no es la misma, pero la nueva será construida en el mismo lugar, conservando la memoria de viejos incidentes y, porque no, repitiendo la historia. En otras palabras, desde la noción de *paisaje de la memoria*, puede afirmarse que McGuire cuenta un relato que no ordena la memoria, sino que, poéticamente hablando, la estremece y la obliga a crear su propio cosmos. Vale decir, la obra no presenta la memoria de manera lineal o estructurada, sino como un espacio activo de reinterpretación donde los recuerdos se reorganizan, se superponen y se resignifican continuamente.

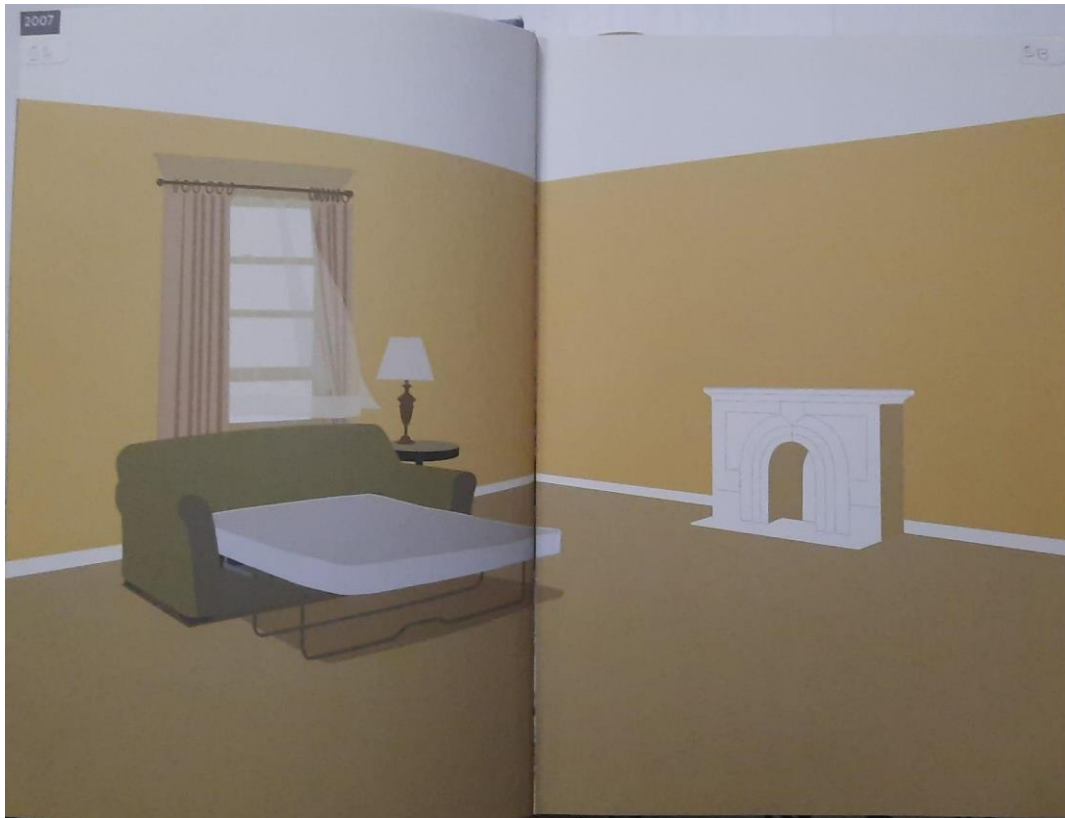
En *Aquí*, el rincón sirve como un ejemplo perfecto de cómo los paisajes de la memoria no son algo fijo, sino que están en constante evolución. Cada evento, desde el más trivial hasta el más significativo, se “graba” en el lugar, pero nunca de una forma definitiva. Las capas de la historia se funden y transforman, creando una memoria compleja que no puede ser comprendida de manera lineal. Al integrar distintas temporalidades en una sola

imagen, McGuire presenta paradójicamente los recuerdos como fragmentos aislados y, al mismo tiempo, como una red que conecta generaciones y situaciones, donde cada superposición de capas de tiempo transforma la percepción del lugar y de la memoria misma. El espacio, entonces, es una construcción de la multiplicidad de experiencias humanas que han ocurrido en él, y de cómo estas experiencias siguen influyendo y dando forma a lo que entendemos como pasado, presente y futuro.

## **2.4 El rol de los objetos en la construcción de vínculos con el pasado**

En su novela gráfica, Richard McGuire utiliza objetos cotidianos como elementos fundamentales para explorar la memoria y su relación con el espacio. Estos objetos actúan como elementos funcionales dentro de la narrativa y, al mismo tiempo, se convierten en puntos de anclaje que conectan diferentes momentos en el tiempo. A través de su recurrencia y transformación, los objetos materializan la memoria, evidenciando cómo las experiencias individuales y colectivas se inscriben en los objetos físicos que habitan un lugar.

Tomemos como ejemplo la macro viñeta del año 2007 de la página 5 (Figura 22). Allí se puede ver un sofá cama abierto. Nada más, ni una palabra se agrega a esta imagen. Con el correr de la historia, veremos a un personaje (presumiblemente el mismo McGuire) en el año 2005, hablando por teléfono en tres páginas consecutivas: 121, 122, y 123 (Figura 23, 24 y 25 respectivamente), contándole a alguien que su padre está en el hospital y que se ha quebrado la cadera, razón por la cual deberá dormir en el sofá cama. No obstante, esas tres imágenes no aparecen como macro viñetas principales sino como viñetas más pequeñas dentro de diferentes paneles.



**Figura 22**

Página 5



**Figura 23**  
Viñeta página 121



**Figura 24**  
Viñeta página 122



**Figura 25**

Viñeta página 123

Más adelante, la narración es retomada, pero ya no desde viñetas, sino desde los paneles principales en seis páginas—de la 131 a la 136—fechadas todas en el mismo año, donde se puede ver a un hombre mayor acostado en el sofá cama mencionado. Se muestra, a modo de ejemplo, la imagen de la página 131 (Figura 26), que se repite casi invariablemente hasta la 136.



**Figura 26**  
Recorte página 131

El cambio de foco entre viñeta y panel (o macro viñeta) podría entenderse como una técnica narrativa que se asemeja a los movimientos de cámara en el cine, donde la atención se desplaza de un objeto o personaje a otro, alterando la percepción del espectador y enfatizando diferentes aspectos de la historia. En la obra, este recurso permite que un elemento específico como el sofá cama se convierta en un punto de anclaje que conecta diferentes momentos en el tiempo, creando una microhistoria dentro del contexto general de la obra.

En el cine, las técnicas de cambio de enfoque se utilizan para dirigir la atención del espectador y enfatizar elementos clave de la narrativa. Según David Bordwell y Kristin Thompson (2019), en su obra *Film Art: An Introduction*, el cambio de enfoque puede generar una mayor inmersión al modificar la perspectiva de la escena, permitiendo que ciertos detalles adquieran una relevancia particular (p. 123). Si trasladamos esta idea a la novela, el manejo de viñetas y macroviñetas cumpliría una función similar, guiando al lector a través de diferentes capas temporales y espaciales, y resaltando elementos que aportan profundidad a la obra en su conjunto.

La aparición inicial del sofá cama en un panel al comienzo de la historia, sumada a las viñetas donde se muestra a un hombre (presumiblemente McGuire) hablando por teléfono y contándole a alguien sobre el accidente de su padre, marcan un punto de partida clave. A medida que la narración avanza, el sofá vuelve a reaparecer, pero esta vez en un panel completo, con el padre del hombre acostado sobre él. Este cambio de enfoque genera un

dinamismo narrativo, pasando de lo particular (el detalle del teléfono) a lo general (la escena más amplia con el sofá como elemento central). Además de impulsar la historia, este recurso establece un anclaje en el objeto —el sofá cama— que adquiere una importancia significativa en el desarrollo de la trama. De este modo, se resalta cómo ciertos elementos pueden funcionar como puntos de conexión emocional y temporal dentro de la narrativa.

Además, si bien los diálogos en la obra son escasos, este grupo de viñetas presenta un intercambio entre padre e hijo que también parece ser memorable. En el contexto en donde el padre le pide al hijo unas pastillas y no logra escuchar la respuesta, el anciano comenta: “un día tú también te harás viejo”. “Lo siento” responde el hijo, en la página 132 (Figura 27).



**Figura 27**  
Recorte página 132

Siguiendo las ideas de Kontopodis (2009), quien plantea que los objetos tienen la capacidad de materializar la memoria (p. 5), *Aquí* convierte elementos recurrentes como un sofá cama en un verdadero marcador temporal. Este objeto es testigo silencioso de los cambios que ocurren en el rincón que sirve como escenario central de la obra. Además, ese mismo sofá (u otro emplazados en el mismo lugar) aparece de manera recurrente en diferentes épocas, lo que no solo refleja el paso del tiempo a través de su diseño cambiante, sino también las vidas y las historias de quienes lo utilizaron, como es el caso de la microhistoria recién mencionada.

Uno de los aspectos más fascinantes de *Aquí* es cómo McGuire logra convertir lo cotidiano en algo profundamente simbólico. Los objetos aparentemente mundanos, como

un mueble, una ventana, una chimenea o el empapelado de una habitación adquieren un valor emocional al conectar generaciones y revelar las capas de significado histórico y afectivo que contienen. Un sofá no es solo un lugar para sentarse; es el punto donde una familia celebró un cumpleaños, donde alguien lloró en soledad, donde una conversación trivial quedó grabada en la memoria del espacio, o donde el padre de familia estuvo durmiendo por algún tiempo tras un haberse quebrado la cadera.

McGuire muestra cómo estos objetos, aunque materiales, son receptores de las emociones y vivencias humanas. De este modo, los objetos cotidianos se convierten en metáforas del paisaje de la memoria: al igual que el rincón retiene los ecos del tiempo, los objetos actúan como cápsulas que contienen fragmentos de vida y permiten al lector conectar diferentes épocas en la narrativa, plasmadas en microhistorias intercaladas a lo largo del relato.

A medida que la obra avanza, los objetos no permanecen inmutables; cambian, envejecen o son reemplazados. Este proceso de transformación subraya cómo la memoria no solo está inscrita en los objetos, sino que también es dinámica y está sujeta a reinterpretaciones. Un ejemplo claro de esta transformación de los objetos es la chimenea, que en un principio puede parecer un simple elemento arquitectónico. Sin embargo, a medida que la historia avanza, se convierte en un símbolo de la memoria y el paso del tiempo. De hecho, de los 149 paneles que presenta la obra, 86 la incluyen, ya que esta aparece desde su construcción en 1907 y permanece en todos los paneles en los que se muestra el rincón de la casa.

A lo largo de las diferentes capas temporales de la obra, la chimenea se presenta en diversas situaciones: como un lugar cálido de reunión familiar en las noches gélidas, como un espacio en frente del cual los niños juegan o, posteriormente, como un vestigio que conecta generaciones. Su presencia en distintas épocas atestigua el cambio de los personajes y sus relaciones, pero también el desgaste físico del lugar. Al igual que otros objetos en la obra, la chimenea se convierte en un vehículo de memoria, que no solo preserva el pasado, sino que también está en constante transformación, interpretando de manera diferente los momentos y las emociones asociadas a cada etapa del relato. En este sentido, McGuire nos invita a reflexionar sobre cómo la materialidad moldea nuestra experiencia del tiempo y, al mismo tiempo, influye en la manera en que recordamos y comprendemos el pasado. Los objetos actúan como intermediarios entre el espacio físico y el tiempo emocional, conectando historias individuales con narrativas más amplias de memoria colectiva.

## 2.5 La dimensión personal y colectiva del *paisaje de la memoria*

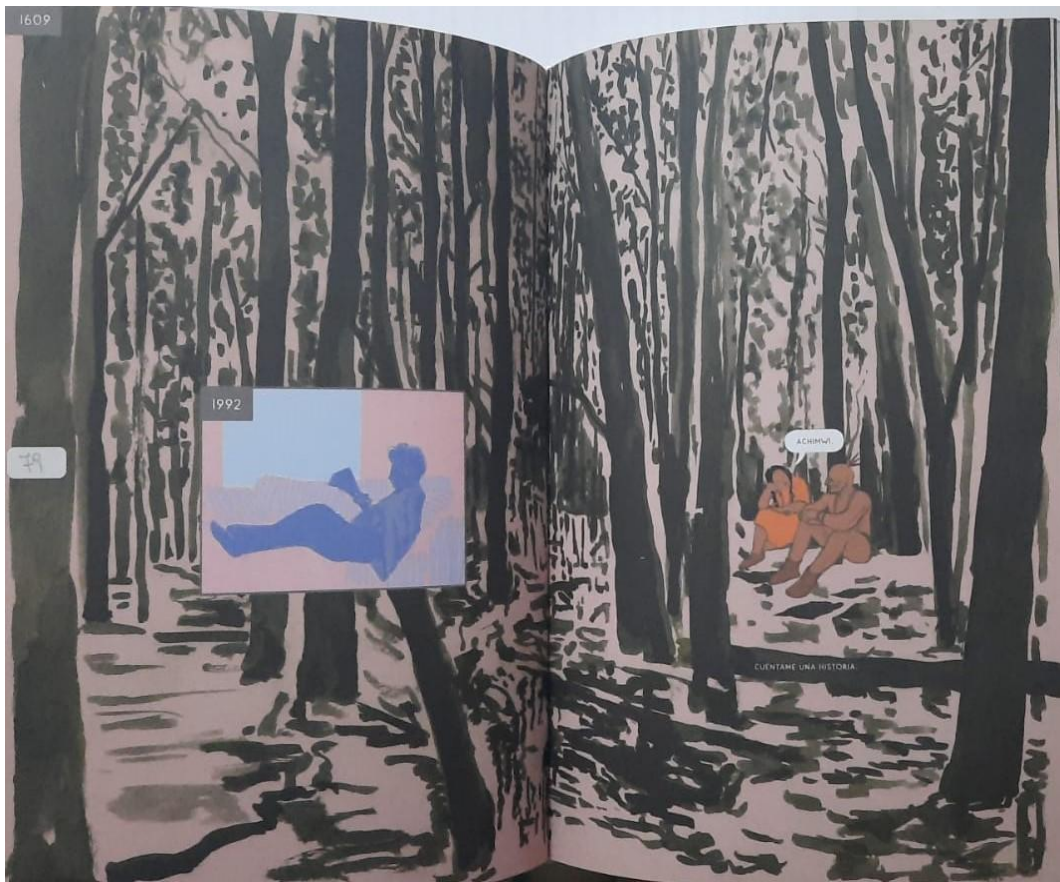
Una tercera característica del *paisaje de la memoria* refiere a su naturaleza tanto personal como colectiva; rasgo que se vincula de manera directa con la dimensión afectiva de la *escritura del lugar* ya mencionada<sup>7</sup>. Cada escena en *Aquí* ofrece un vistazo a un momento específico, como el de una familia celebrando un cumpleaños o una pareja compartiendo una conversación. Estas memorias individuales están inscriptas en el rincón, pero también dialogan con eventos colectivos de mayor escala, como la llegada de colonos, el desplazamiento de pueblos originarios<sup>8</sup>, o los cambios geológicos ocurridos durante la glaciación (Figuras 28, 29 y 30). Este entrelazamiento resalta cómo el espacio físico actúa como un contenedor de múltiples capas de sentido: mientras que una familia puede recordar el rincón como un lugar de convivencia y afecto, para una comunidad desplazada puede ser un recordatorio de pérdida y desarraigo.



**Figura 28**  
Página 56

<sup>7</sup> Referirse a la página 14.

<sup>8</sup> Los aborígenes Lenape (también conocidos como Delaware), fueron los habitantes originarios de los que son en la actualidad los estados de Nueva York, Nueva Jersey, Pensilvania y Delaware.



**Figura 29**  
Página 79



**Figura 30**  
Página 9

Al incluir referencias a cambios ecológicos como la glaciación, McGuire amplía la escala temporal del rincón, mostrando que el espacio alberga tanto memorias humanas como procesos naturales que contribuyeron a su conformación a lo largo del tiempo. Esto consolida la idea de que los paisajes son entidades vivas, en constante transformación, que absorben los vestigios de quienes los habitan. Una noción relevante que comparte este punto de vista es la que proviene del trabajo del ya mencionado Ingold (2000), quien comenta que “los paisajes no solo se perciben, sino que se habitan; están entretnejidos con la vida de sus habitantes y llevan las huellas de su existencia” (p. 191). Este enfoque resalta la naturaleza viva y dinámica de los paisajes, reforzando la idea de que son testigos y portadores de las transformaciones humanas.

## **2.6 La naturaleza dinámica de la memoria y del paisaje**

El *paisaje de la memoria* también ha sido explorado en su naturaleza dinámica, y la obra de McGuire enfatiza el papel crucial del tiempo como factor configurador del paisaje con

relación a la memoria. A medida que el rincón se transforma, lo que una vez fue una sala de estar familiar se convierte en un terreno vacío, luego en un paraje natural (Figuras 31 y 32), y posteriormente en una zona habitada de nuevo (Figura 33). Por ende, el espacio refleja el flujo temporal de la vida humana y el entorno. Este proceso de transformación constante ejemplifica las ideas de Pleasant y Strangleman (2004) sobre cómo los cambios físicos en el paisaje afectan la memoria colectiva y las conexiones emocionales que las personas tienen con esos lugares. Afirman los investigadores: “los paisajes no son meramente telones de fondo para la acción humana, sino que están moldeados por y moldean la memoria, la identidad y la conexión emocional de quienes los habitan” (p. 52). Es decir, cada fase de transformación del rincón no solo indica un cambio en el entorno físico, sino también en las experiencias y emociones asociadas con él.



**Figura 31**

Página 11



**Figura 32**

Página 75



**Figura 33**  
Página 138

Así pues, el paisaje en *Aquí* actúa como un lienzo en constante cambio, donde los recuerdos, las historias personales y los eventos históricos se entrelazan, y a través de estos cambios se revela la interacción entre el espacio y el tiempo. La transición de un lugar habitado a uno vacío y luego nuevamente ocupado refleja la efimeridad de las experiencias humanas y cómo, con el paso de los años, un lugar puede adquirir nuevos sentidos dependiendo de los eventos que ocurren en él.

Además de los cambios físicos, McGuire también profundiza en la dimensión emocional del *paisaje de la memoria*. A medida que el espacio cambia, también lo hacen las emociones que los personajes asocian con él. El rincón, inicialmente un lugar vinculado con la felicidad de una familia, se transforma en un sitio de pérdida y nostalgia cuando el espacio queda vacío o se ve afectado por eventos trágicos, como la desaparición de seres queridos o la alteración del entorno. Esta transformación emocional evidencia cómo los sentimientos relacionados con un espacio no son permanentes, sino que se desarrollan y evolucionan con el tiempo, al igual que el espacio físico en sí. El cambio de emociones —de la alegría a la tristeza, de la seguridad a la alienación— evidencia cómo el paisaje de la memoria representa tanto los recuerdos como las respuestas emocionales a las

experiencias vividas en ese espacio. Por lo tanto, cada capa del espacio físico se convierte en un contenedor emocional que, además de manifestar el pasado, lo resignifica a medida que los personajes interactúan con él a lo largo de los años.

## **2.7 La influencia del *paisaje de la memoria* en la conformación de la identidad y la preservación del patrimonio cultural**

Para abordar la relación entre el *paisaje de la memoria* y la conformación de la identidad y la preservación del patrimonio cultural pueden tomarse de ejemplo las Figuras 34 y 35, que capturan las páginas 48 y 49 respectivamente. En la primera, representantes de la Sociedad de Arqueología que estudian la cultura de los nativos americanos visitan la casa principal de la narración porque creen que en esa propiedad puede haber un enclave de importancia. Magistralmente, McGuire le agrega una viñeta a la derecha en donde una pareja de aborígenes simula escuchar la conversación estableciendo un irónico contrapunto visual que resalta la paradoja de que quienes originalmente habitaron ese espacio ahora solo existen como una presencia espectral, ignorada por los investigadores. Por otro lado, en la página 49, un hombre que conversa con la dueña de casa menciona un edificio histórico ubicado frente a la vivienda. Ésta, según se plantea a través del desarrollo de la obra, es una casa que habría pertenecido al supuesto hijo ilegítimo de Franklin (ya mencionado en el Capítulo 1).



**Figura 34**  
Página 48



**Figura 35**  
Página 49

Ambos ejemplos prueban que el rincón en *Aquí* se convierte en un punto de conexión entre generaciones y experiencias, sirviendo como una cápsula de recuerdos que permite a los personajes (y al lector) reflexionar sobre su identidad. Este espacio encierra las memorias de aquellos que han vivido allí a lo largo del tiempo, y a través de sus cambios y transformaciones, los personajes se enfrentan a la fugacidad de la vida. Al observar el devenir del rincón a lo largo de los siglos, el lector podría percibir el paso del tiempo y reconocer su vínculo con quienes lo habitaron en el pasado. Esta superposición de memorias y experiencias refuerza la idea de que la identidad no es estática, sino un entramado en constante transformación, donde el espacio actúa como un testigo silencioso de la continuidad y la impermanencia de la vida. La memoria de los anteriores ocupantes del espacio contribuye a la construcción de una identidad colectiva, al tiempo que ofrece a los individuos la oportunidad de confrontar sus propias experiencias y emociones. En consecuencia, el rincón se transforma en un vínculo con la identidad, tanto personal como colectiva, al conservar las marcas del pasado y las resonancias

emocionales de quienes lo han habitado. En este sentido, parecería que *Aquí* sugiere que el tiempo no necesariamente borra las huellas del pasado, sino que las reconfigura en nuevas formas de identidad y resistencia cultural. El rincón, como *paisaje de la memoria*, actúa como un recordatorio de que los lugares trascienden su dimensión física y funcionan como contenedores de historia y resistencia, vinculando la identidad individual y colectiva con el patrimonio compartido de las generaciones pasadas.

## **2.8 El énfasis en lo emocional y vivencial**

La última característica que, de una u otra forma, se vincula a las previamente mencionadas tiene que ver con el énfasis en la esfera vivencial y emocional que el concepto de *paisaje de la memoria* implica. La obra se caracteriza por su forma innovadora de representar el paso del tiempo al superponer diferentes momentos históricos y cotidianos en un mismo lugar. El rincón, que puede parecer un espacio habitual y común, se convierte en un sitio cargado de emociones y vivencias de aquellos que lo habitan a lo largo de los siglos. Cada objeto, cada detalle del lugar, evoca un recuerdo específico que está impregnado de la afectividad de las personas que han pasado por allí. El espacio no solo retiene hechos, sino también las emociones vinculadas a esos momentos.

En este sentido, por ejemplo, la página 28 (Figura 36) es, según las palabras del propio autor (McKean, 2020), una manera de rendir tributo a las mujeres de su familia, entre ellas su abuela, su madre y su hermana. Por otro lado, la página 17 (Figura 37) muestra una particular costumbre de la familia McGuire: tomarse una fotografía familiar cada año. Lo que resulta llamativo en ambas figuras—así como en la obra en general— es la decisión del autor de no utilizar las fotografías originales, sino de recrearlas a mano, incorporando colores cuidadosamente seleccionados para cada escena. Esta elección refuerza la carga emotiva de las imágenes, destacando la conexión entre los lugares y los personajes, y subrayando la manera en que el tiempo se entrelaza en la narrativa visual.



**Figura 36**  
Página 28



**Figura 37**  
Página 17

En este sentido, tanto en la Figura 36 como en la Figura 37, el tiempo deja de ser una línea rígida y se convierte en un ciclo donde las memorias, los colores y los gestos de quienes habitaron el espacio se entretajan, resistiendo el olvido. Así, McGuire no solo dibuja una casa; dibuja la persistencia de la vida, un testimonio de cómo los lugares nos habitan tanto como nosotros los habitamos.

Ciertamente, el *paisaje de la memoria* en *Aquí* implica la interconexión emocional entre generaciones. Las vivencias de una generación se superponen a las de otras, creando una continuidad emocional que se transmite a través del tiempo. La obra subraya cómo las emociones asociadas con el rincón no pertenecen solo a los que habitan el espacio en un momento dado, sino que se extienden a través del tiempo, conectando las experiencias emocionales de las personas que han vivido allí a lo largo de las generaciones. Para ilustrar esta idea, volvamos a las páginas 27 y 28 (Figuras 18 y 36 respectivamente). La primera agrupación de viñetas fue analizada en la página 50 de este trabajo como una serie de escenas que evocan días felices, en contraste con otras donde se representan

acciones más violentas. Sin embargo, a esta interpretación podemos añadir un nivel adicional de análisis: al considerar las fechas de las viñetas que muestran a los niños – 1956, 1993 y 2017– podemos concluir que se trata de niños y niñas que pertenecen a diferentes generaciones. De manera similar, en la página 28, donde se menciona el tributo del autor a las mujeres de su familia, se observa que las mujeres retratadas pertenecen a los años 1924, 1945, 1949 y 1988. Esto muestra cómo, a pesar de que los niños y las mujeres cambian a lo largo de las generaciones, todos permanecen unidos por el lugar. De este modo, la alegría de los niños y el amor materno trascienden las décadas, revelando una afectividad que perdura, atraviesa el tiempo y sigue vigente en ese mismo espacio. En él, las capas de afectividad se superponen, enlazando el pasado, el presente y el futuro. En pocas palabras, a través del *paso* y del *peso* del tiempo, McGuire nos presenta un lugar que alberga recuerdos, emociones y vivencias. Para lograrlo, utiliza como recurso narrativo la superposición de capas temporales en forma de viñetas, lo que le permite, además, indagar cómo los lugares actúan como archivos vivos, conservando los hechos y las emociones vinculadas a esos momentos. El rincón se convierte, así, en una representación dinámica de la memoria individual y colectiva, donde cada objeto y cada cambio en el espacio podrían considerarse vestigios de lo vivido, o un testimonio de los eventos que han ocurrido en ese sitio. De igual manera, gracias al concepto de *paisaje de la memoria*, podemos comprender cómo el tiempo y el espacio moldean la construcción de la identidad, al entrelazar recuerdos, experiencias y contextos que configuran tanto la percepción individual como colectiva de los lugares y las personas. Es decir, los recuerdos de distintas generaciones se entrelazan en el mismo lugar, conectando a los individuos con su pasado y con aquellos que han habitado y habitarán ese espacio. Este proceso de transformación constante ejemplifica la naturaleza dinámica de la memoria, que se redefine y reinterpreta

# CONCLUSIONES

## Conclusiones

Desde la sencillez del sentido común, cuando lo concreto del prototipo se disuelve en la experimentalidad, emerge el arquetipo: patrones universales que trascienden lo particular, insuflando a la narrativa una resonancia que vibra en múltiples niveles. Es ese lugar, encarnado en el rincón de la obra *Aquí*, que se torna en todos los lugares, donde lo tangible se transmuta en lo absoluto y lo específico se eleva a lo imperecedero.

En respuesta a la pregunta: *¿cómo explora el autor la intrincada relación entre memoria autobiográfica y lugar?*, este trabajo ha evidenciado que la obra *Aquí* de Richard McGuire se puede entender como un estudio profundo de la intersección entre la experiencia personal y el espacio íntimo, representado en la narración por el rincón de una casa. La aplicación de la categoría teórica *escritura del lugar* nos ha permitido comprender que la obra puede ser analizada a partir de cuatro vínculos fundamentales derivados de dicho enfoque: la relación entre el lugar y lo afectivo, entre el lugar y la memoria colectiva, entre el lugar y el medioambiente, y la relación entre el lugar y la preeminencia del “yo autoral”.

En primer lugar, al analizar la relación entre el lugar y lo afectivo, se evidencia que el rincón de una casa se configura como un espacio impregnado de emociones y recuerdos. La narrativa de McGuire no se limita a una mera descripción física del entorno, sino que se adentra en la dimensión emocional, haciendo que cada objeto, cada rincón y cada sombra evoquen sensaciones que rememoran momentos de intimidad y afecto. En este sentido, el lugar se presenta como un repositorio de vivencias personales que organiza y enriquece la identidad del sujeto, función en la cual la memoria autobiográfica desempeña un papel crucial al permitirnos recordar experiencias específicas vividas en momentos y lugares determinados. Este tipo de memoria es fundamental para la construcción de la identidad personal, ya que actúa como un organizador de experiencias vitales. A través de la memoria autobiográfica, se puede narrar la propia historia, lo que nos ayuda a comprender quiénes somos y cómo hemos llegado a serlo. Además, al rememorar un suceso, se recuperan los hechos junto con la experiencia subjetiva, integrando las emociones y percepciones asociadas.

En paralelo, la obra resalta la dimensión de la memoria colectiva en la configuración del espacio. El rincón de la casa no es únicamente el depósito de recuerdos individuales, sino que también encierra la historia compartida de generaciones pasadas. McGuire utiliza elementos como fotografías, objetos heredados y fragmentos de conversaciones

superpuestas para sugerir la presencia de recuerdos que trascienden lo personal y se inscriben en una narrativa común. De esta forma, el lugar se convierte en un puente entre lo individual y lo universal, en el que se dialoga la experiencia de lo vivido a nivel íntimo con el patrimonio colectivo de una comunidad. La memoria colectiva, en este contexto, se presenta como una capa adicional que enriquece la experiencia autobiográfica, permitiendo que el rincón de una casa actúe como un escenario en el que convergen múltiples voces y tiempos.

Asimismo, la obra aborda la relación entre el lugar y el medioambiente, mostrando que el espacio habitado es también un entorno vivo que interactúa constantemente con sus ocupantes. McGuire incorpora en su narrativa detalles del entorno físico –la luz que se cuela por la ventana, el empapelado de las paredes, la disposición de los muebles– para evidenciar que el medioambiente incide en la manera en que se experimenta el tiempo y se construyen los recuerdos. El rincón de la casa se transforma, así, en un microecosistema en el que lo natural y lo construido se entrelazan para resignificar el espacio. Este enfoque invita a replantear la función del entorno en la experiencia humana, sugiriendo que cada elemento del medioambiente contribuye a la formación de una atmósfera única que facilita la evocación de memorias y emociones.

La preeminencia del “yo autoral”, a su vez, se erige como eje central en la obra, posicionando al sujeto como el principal artífice en la resignificación del espacio. A lo largo de *Aquí*, el “yo” se presenta como narrador que, mediante la introspección y la reinterpretación constante de sus vivencias, otorga al rincón de la casa un sentido personal y singular. Paralelamente, el lugar mismo emerge como narrador al revelar, a través de sus transformaciones físicas y los ecos de quienes lo habitaron, una historia compartida que trasciende lo individual. Este proceso de resignificación demuestra que la memoria autobiográfica no es una entidad pasiva, sino que se construye activamente mediante la reflexión sobre las experiencias, permitiendo que el individuo recupere y transforme su historia personal. Así, la interacción dinámica entre el yo autoral y el espacio como narradores complementarios resalta la capacidad del sujeto para reconfigurar su identidad a partir de la constante interacción con su entorno.

Efectivamente, la exploración de la intrincada relación entre memoria autobiográfica y lugar en *Aquí* se sustenta en la articulación de estos cuatro vínculos fundamentales. El rincón de una casa, concebido en esta investigación como un espacio íntimo y emblemático, se transforma en un archivo vivo de experiencias donde confluyen lo afectivo, lo colectivo, lo ambiental y la voz introspectiva del sujeto. Al evocar tanto los

hechos como las emociones y percepciones asociadas, la memoria autobiográfica desempeña un papel esencial en la construcción de la propia identidad, estructurando y articulando el relato de las vivencias. De esta manera, el análisis demuestra que, al emplear la *escritura del lugar* en la obra de McGuire, se puede discernir cómo el espacio se impregna de sentido mediante la superposición de memorias individuales y colectivas, erigiéndose así en un agente activo en la formación de la identidad.

La investigación invita a reconocer que el entorno, por muy cotidiano que parezca, encierra en sí mismo una complejidad simbólica que trasciende su función física para constituirse en el escenario privilegiado de la experiencia humana. Así, la obra no solo nos ofrece una nueva perspectiva sobre la memoria autobiográfica, sino que también nos insta a valorar la importancia del lugar en la narrativa de la propia existencia, destacando el poder transformador del entorno en la configuración de quiénes somos.

Ahora bien, frente a la pregunta sobre *cómo la representación visual y literaria de un lugar enriquece nuestra comprensión de la construcción de la memoria vinculada a ese espacio*, esta investigación demuestra que la obra puede interpretarse desde la teoría del *paisaje de la memoria* aplicada a un espacio íntimo —el rincón de una casa—, el cual adquiere matices significativos a través de diversas dimensiones.

En primer término, como ya se mencionó con anterioridad, la obra ilustra la asociación indisoluble entre la memoria y el lugar. La representación visual y literaria de este rincón no se limita a exponer su condición física, sino que, al mismo tiempo, evoca la presencia constante de las vivencias pasadas, convirtiéndolo en el punto de encuentro entre el tiempo vivido y el presente. Se evidencia que el lugar, por su naturaleza, actúa como un eco permanente de las experiencias, donde cada detalle, ya sean colores, sombras o texturas, reaviva la memoria de momentos específicos. Así, el *paisaje de la memoria* se configura como un marco en el que la experiencia personal se funde con el entorno, haciendo palpable la interrelación entre la memoria y el lugar.

Asimismo, la obra resalta el rol de los objetos en la construcción de vínculos con el pasado. Los elementos materiales —desde fotografías hasta muebles, pasando por pequeños detalles decorativos— se presentan como símbolos que, en su aparente cotidianidad, contienen el peso de la historia personal y colectiva. Estos objetos, plasmados en la narrativa visual y literaria, sirven de anclas que conectan el presente con reminiscencias de épocas anteriores, estableciendo una continuidad que atraviesa generaciones. En este sentido, el *paisaje de la memoria* adquiere una dimensión tangible, donde cada objeto se erige como testimonio silencioso de las historias que lo han

habitado, enriqueciendo nuestra comprensión de la forma en que el espacio se impregna de recuerdos.

Además, la dimensión personal y colectiva se evidencia en la integración de la experiencia individual con la herencia cultural compartida. Desde esta óptica, el rincón de la casa se constituye en un espacio que favorece la introspección y la evocación personal, al mismo tiempo que se enriquece con vestigios de una memoria compartida. Este diálogo entre la memoria íntima y la colectiva subraya que la construcción de la identidad se nutre del encuentro de ambas dimensiones, posicionando el paisaje de la memoria como un catalizador de esta interacción.

Por otro lado, la obra enfatiza la naturaleza dinámica de la memoria y del paisaje. Lejos de ser estáticos, tanto el proceso de recordar como el entorno mismo se muestran en constante transformación. La representación visual se despliega en una sucesión de momentos que, a través de técnicas narrativas fragmentadas, ilustran cómo el tiempo y el espacio se reconfiguran continuamente. Este dinamismo se observa en la forma en que el rincón de una casa se resiste a quedar definido por una única interpretación, permitiendo múltiples lecturas que se actualizan a medida que se reexaminan las vivencias pasadas. De esta manera, se puede inferir que la memoria es un fenómeno en evolución, que se adapta y renueva en diálogo permanente con el paisaje circundante.

La influencia del *paisaje de la memoria* en la conformación de la identidad y la preservación del patrimonio cultural es otro aspecto crucial que emerge del análisis. La representación visual y literaria del espacio íntimo facilita la evocación de recuerdos, al tiempo que refuerza la idea de que los lugares son elementos fundamentales en la construcción de la identidad tanto individual como colectiva. Al entrelazar lo emocional y lo vivencial con elementos tangibles del entorno, la obra evidencia que el patrimonio cultural se encuentra inscrito en la materialidad de los espacios que habitamos. Este enfoque permite comprender que la preservación de la memoria ya sea a través de objetos, narrativas o espacios, es fundamental para mantener viva la historia y la esencia de una comunidad.

Por último, el énfasis en lo emocional y vivencial subraya la importancia de la experiencia subjetiva en la configuración del *paisaje de la memoria*. La obra de McGuire destaca la capacidad del lugar para evocar no solo recuerdos objetivos, sino también la carga afectiva y sensorial que acompaña a cada vivencia. Esta dimensión emocional, que se manifiesta en la interacción con el entorno, es clave para comprender cómo se tejen las narrativas personales y cómo estas, a su vez, se proyectan en la interpretación del espacio.

Así, el *paisaje de la memoria* se convierte en un escenario en el que lo emocional se funde con lo material, permitiendo que el rincón de una casa actúe como una manifestación de las pasiones, anhelos y experiencias que dan forma a la identidad.

Ciertamente, la representación visual y literaria de un lugar, tal como se manifiesta en la obra, ofrece una comprensión profunda de la construcción de la memoria en relación con un espacio determinado. La aplicación de la teoría del *paisaje de la memoria* revela que el rincón de una casa no es simplemente un escenario, sino un ente activo que integra la asociación indisoluble entre memoria y lugar, el rol fundamental de los objetos para conectar con el pasado, la convergencia de dimensiones personales y colectivas, la naturaleza dinámica tanto de la memoria como del espacio, y su influencia decisiva en la conformación de la identidad y la preservación del patrimonio cultural. En última instancia, *Aquí* se presenta como un testimonio del poder del espacio para capturar y evocar la memoria, y del papel de la memoria para conferir sentido a los lugares que habitamos.

En suma, las teorías de la *escritura del lugar* y del *paisaje de la memoria* convergen al destacar la dimensión afectiva del espacio, la interrelación entre memorias individuales y colectivas, y la preeminencia del lugar. Al superponer diferentes momentos temporales en un mismo espacio físico, McGuire transforma el lugar en un narrador omnipresente que guía al lector a través de una narrativa no lineal, enfatizando la naturaleza dinámica de la memoria y su conexión intrínseca con el entorno. De este modo, *Aquí* ejemplifica cómo la representación visual y literaria de un lugar puede profundizar nuestra comprensión de la construcción de la memoria, subrayando la importancia del espacio en la configuración de identidades individuales y colectivas.

Finalmente, en el Anexo 1 se presenta un detalle pormenorizado de todos los paneles y viñetas que componen la obra: en la primera tabla, los elementos se organizan según su aparición, mientras que en la segunda se reestructuran de manera lineal. En ambas se registran aspectos como la aparición de objetos, personajes y diálogos, los cambios de estado —por ejemplo, la chimenea encendida o apagada, las cortinas abiertas o cerradas, los momentos del día, ya sean diurnos o nocturnos—, la presencia o ausencia de empapelado, e incluso la cantidad de viñetas por panel, abriendo así la posibilidad a futuras investigaciones que consideren otros puntos de análisis a partir de la matriz de datos allí ofrecida.

# **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

McGuire, R. (2014). *Aquí*. Salamandra.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, A. (2015, noviembre 8). 'Aquí' revoluciona la forma de narrar de los cómics. *El País Cultura*. [https://elpais.com/cultura/2015/11/07/actualidad/1446928328\\_233355.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/07/actualidad/1446928328_233355.html)

Árvey, A. y Foote, K. (2020). The spatiality of memoryscapes, public memory, and commemoration. En D. Drozdewski y S. Birdsall (Eds.), *The Routledge handbook of memory and place* (pp. 15-28). Routledge.

Assmann, A. (2014). Transnational memories. *European Review*, 22(4), 546-556.

Augé, M. (1992). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.

Ayanz, M. (2015, noviembre 9). 'Aquí', el cómic se reinventa. *El Español: Periódico Digital*. [https://www.elespanol.com/cultura/libros/20151109/77992215\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/libros/20151109/77992215_0.html)

Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Siglo XXI Editores.

Barthes, R., Greimas, A. J., Bremond, C., y Eco, U. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Centro Editor de América Latina.

Barthes, R. (1987). *Los susurros del lenguaje. Más allá de la escritura y la palabra*. Paidós.

Basu, P. (2007). Palimpsest memoryscapes: Materializing and mediating war and peace in Sierra Leone. En F. De Jong y M. Rowlands (Eds.), *Reclaiming heritage: Alternative imaginaries of memory in West Africa* (pp. 231-259). Left Coast Press.

Benjamin, W. (1999). Poesía y capitalismo. En *Iluminaciones II* (pp. 45-58). Taurus.

Benjamin, W. (1972). *Dirección única* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.

Bergson, H. (1992). *Matter and memory* (H. McGowan, Trad.). Dover Publications.

Casey, E. S. (1987). *Remembering: A phenomenological study*. Indiana University Press.

Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Indiana University Press.

Centre for Place Writing. (2014). *Manchester Metropolitan University*.

<https://www2.mmu.ac.uk/english/placewriting/>

- Cooper, D. (2020). Contemporary British place writing: Towards a definition. En P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, y M. Atha (Eds.), *The Routledge handbook of place* (pp. 123-135). Routledge.
- Cresswell, T. (2015). *Place: An introduction* (2ª ed.). Wiley Blackwell.
- De Nardi, S. y High, S. (2020). Memoryscapes. En S. De Nardi, H. Orange, S. High, y E. Koskinen-Koivisto (Eds.), *The Routledge Handbook of Memory and Place* (1st ed., pp. 15-27). Routledge.
- Drucker, J. (2008). Graphic devices: Narration and navigation. *Narrative*, 16(2), 121-139.
- Edensor, T. (1997). National identity and the politics of memory: Remembering Bruce and Wallace in symbolic space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 15(2), 175-194.
- Eisner, W. (2008). *Comics and sequential art*. W.W. Norton & Company.
- Evans, G. y Robson, D. (Eds.). (2010). *Towards re-enchantment: Place and its meanings*. Artevents.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Genette, G. (1987). *Seuils [Umbrales]*. Éditions du Seuil. Traducido como *Umbrales* (2004) por Ediciones Siglo XXI.
- Gold, D. (2002). English nouns and verbs ending in -scape. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 15, 123-136.
- Grueso, A. (2016, enero 2). Aquí, de Richard McGuire. *Aburrimiento Vital*.  
<https://aburrimientovital.wordpress.com/2016/01/02/aqui-de-richard-mcguire/>
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory* (F. J. Ditter Jr. & V. Y. Ditter, Trans.). Harper & Row.
- Hans, M. (1960). *The categories and types of present-day English word-formation*. Beck.
- Heikki, S. (2005). On Frank Ankersmit's postmodernist theory of historical narrativity. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 9(1), 5-21.  
<https://doi.org/10.1080/1364252042000329223>
- Hipona, A. de. (1997). *Confesiones* (J. Cosgaya, Trad.). Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.
- Jiménez, J. (2015, noviembre 10). Aquí, un cómic revolucionario que maneja el tiempo a su antojo. *El cómic en RTVE*.es. <https://www.rtve.es/noticias/20151110/aqui-comic-revolucionario-maneja-tiempo-a-su-antojo/1251364.shtml>

- Kapralski, S. (2011). (Mis)representations of the Jewish past in Poland's memoryscapes: Nationalism, religion, and political economies of commemoration. En *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places* (pp. 179-192). Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Kontopodis, M. (2009). Editorial: Time. Matter. Multiplicity. *Memory Studies*, 2(1), 5-10.  
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1750698008097391>
- Lehoczky, E. (2014, diciembre). Millennia of history, beautifully illustrated here in one room. *NPR.org*. <https://www.npr.org/2014/12/07/368446740/millenia-of-history-beautifully-illustrated-here-in-one-room>
- Lichtenstein, R. (2020). Contemporary British place writing: Origins, definitions, new directions (Tesis doctoral). Manchester Metropolitan University.
- Lopez, B. (1986). *Arctic dreams: Imagination and desire in a northern landscape*. Scribner.
- Malewitz, R. (2021, febrero 8). ¿Qué es el ambiente? Una guía para los estudiantes y maestros de literatura. *La Guía de Términos Literarios de OSU*. Oregon State University.  
<https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-setting-spanish>
- Marsden, J. (2010). *Inhabited spaces: Exploring the dynamic relationship between people and place* (p. 47). Routledge.
- Marsden, P. (2014, noviembre 18). Rising ground: Place writing now [Episodio de podcast]. En London Review Bookshop.  
<https://www.londonreviewbookshop.co.uk/events/past/2014/11/rising-groundplace-writing-now>
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. Harper Collins.
- McKean, D. (Entrevistador). (2020, julio). Richard McGuire and Dave McKean: Home [Episodio de podcast]. En London Review Bookshop.  
<https://www.londonreviewbookshop.co.uk/podcasts/richard-mcguire-and-dave-mckean-home>
- McKibben, B. (2010). *Earth: Making a Life on a Tough New Planet*. Times Books.
- Moreno, A. (2015, noviembre 19). Este cómic es capaz de explicar exactamente el lugar que ocupas en el universo. *Revista GQ*.  
<https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/aqui-here-richard-mc-guire-salamandra-new-yorker/22893>
- Onishi, M. (2021, enero). An interview with Richard McGuire, the author of Here: Everything is transitory. *Window Research Institute*. <https://madoken.jp/en/article/8002/>
- Oropeza, R. (2004). *Literatura y realidad*. Editorial Siglo XXI.

- Perez, M. (2015, diciembre). Entrevista con Richard McGuire. *CuCo Cuadernos de Comic*, 5. UAH.
- Pleasant, E. y Strangleman, T. (2020). Remembering spaces of work. En *The Routledge Handbook of Memory and Place* (pp. 185-192). Routledge.
- Real Academia Española. (2024). Aquí. En Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup> ed.). <https://dle.rae.es/aqu%C3%AD?m=form>
- Rest, J. (1972). *Novela. Cuento. Teatro*. Editorial Nova.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press.
- Sather-Wagstaff, J. (2011). *Heritage that hurts: Tourists in the memoryscapes of September 11*. Left Coast Press.
- Shapton, L. (2015, junio 12). Split screens: An interview with Richard McGuire. *The Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2015/06/12/split-screens-an-interview-with-richard-mcguire/>
- Sinamai, A. (2020). Pots, tunnels, and mountains. Myth, memory, and landscape at Great Zimbabwe, Zimbabwe. En *The Routledge Handbook of Memory and Place* (pp. 148-157). Routledge.
- Speranza, G. (2016, agosto). Aquí, de Richard McGuire. *Télam Digital Cultura*. <https://www.telam.com.ar/notas/201608/159741-critica-libro-aqui-richard-mcguirre.html>
- Sprackland, J. (2016). Creative writing on place and nature. Trabajo de Tesis Parcial, Manchester Metropolitan University.
- Strangleman, A. y Pleasant, G. (2004). *Remembering and forgetting: A semiotic approach*. Palgrave Macmillan.
- Thor Carlson, K. y Naxaxalhts, I. (2020). Stó:Lo: Memoryscapes as Indigenous Ways of Knowing. En *The Routledge Handbook of Memory and Place* (pp. 138-147). Routledge.
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Ullberg, S. (2013). *Watermarks. Urban flooding and memoryscape in Argentina*. Stockholm University Library.
- Varillas, R. (2016, febrero). El tiempo infinito. *abc Suplemento Cultural*. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/el-tiempo-infinito-1452878.html>
- Verstappen, N. (2016, mayo 3). Here by Richard McGuire, USA, 1989. *FROM DUSK TILL DRAWN: Comics Art Studies and Graphic Narratives Composition*. Facultad de Artes

de la Comunicación, Universidad Chulalongkorn, Bangkok, Tailandia. <https://from-dusk-till-drawn.com/2016/05/03/here-by-richard-mcguire-usa-1989/>

White, G. (2005). *Reading the graphic surface: The presence of the book in prose fiction*.

Manchester University Press.

Wilkinson, S. y Wilkinson, C. (2020). Place, age, and identity. En *The Routledge Handbook of Place*. Routledge (pp. 225-234). Routledge.

Wilkinson, S. (2020). Identity and place. En *The Routledge Handbook of Place*. (pp. 219-223). Routledge.

Wittgenstein, L. (1974). *Philosophical investigations*. Basil Blackwell.

Yoon, J. y Alderman, D. H. (2020). When memoryscapes move: 'Comfort women' memorials as transnational. En *The Routledge Handbook of Memory and Place* (119-128).

Routledge.

## **ANEXO 1**

Tabulación de paneles, viñetas y elementos narrativos y visuales de la obra *Aquí* de Richard McGuire.

Disponible en:

[http://biblio.unvm.edu.ar/opac\\_css/index.php?lvl=cmspage&pageid=9&id\\_notice=47213](http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/index.php?lvl=cmspage&pageid=9&id_notice=47213)



## ÍNDICE

Agradecimientos	1
Introducción	2
1. <i>Escritura del lugar</i> : El espacio como protagonista literario	7
1.1 Nociones Teóricas Preliminares	8
1.2 El Lugar y Lo Afectivo	10
1.3 El Lugar y Lo Colectivo	22
1.4 El Lugar y Lo Ambiental	29
1.5 El Lugar y La Preeminencia del “Yo Autoral”	31
2. <i>Paisaje de la memoria</i> : Lugares que habitan recuerdos	38
2.1 Problematización de la traducción de la categoría <i>memoryscape</i>	39
2.2 Conceptos teóricos introductorios	41
2.3 La asociación indisoluble de la memoria con el lugar	44
2.4 El rol de los objetos en la construcción de vínculos con el pasado	50
2.5 La dimensión personal y colectiva del <i>paisaje de la memoria</i>	57
2.6 La naturaleza dinámica de la memoria y del paisaje	59
2.7 La influencia del <i>paisaje de la memoria</i> en la conformación de la identidad y la preservación del patrimonio cultural	63
2.8 El énfasis en lo emocional y vivencial	66
Conclusiones	70
Bibliografía	76
Anexo 1	81