



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada.

**Memorias del litoral: el mar como espacio de viaje,
pérdida e identidad en la literatura española contemporánea.**

Máster en Literatura Española y estudios
literarios en relación con las artes

Autora: Gema Balanza Ros

Tutor: Javier Alonso Prieto

Cotutora: Sara Molpeceres Arnáiz

Curso académico 2024-2025

Valladolid, año 2025

Presentado el 7 de julio de 2025

“¡Dime qué dices, mar, qué dices, dime!
Pero no me lo digas; tus cantares
son, con el coro de tus varios mares,
una voz sola que cantando gime.”

Miguel de Unamuno, ¡Dime qué dices, mar!

Resumen

Este Trabajo de Fin de Máster propone un recorrido literario por las costas españolas a través de cuatro obras que dialogan, cada una a su manera, con la tradición del viaje. Lejos de presentarse como un decorado neutro, el mar se revela en estos textos como un lugar vivo y complejo, cargado de historia, heridas y memoria. En *Laberinto mar*, *Mediterráneos*, *A poniente desde el Estrecho* y *Los senderos del mar*, la línea costera funciona como una frontera porosa entre el pasado y el presente, entre la experiencia individual y la herencia colectiva. Desde una mirada atenta al espacio, al cuerpo que camina y al tiempo que se sedimenta en el paisaje, el trabajo rastrea cómo el mar deviene escenario de duelo, desplazamiento o reconstrucción del yo. El enfoque adoptado combina distintas herramientas críticas -desde la geopoética hasta los estudios culturales- para interpretar los relatos no como simples trayectos físicos, sino como formas de comprensión del mundo y de sí mismo.

Palabras clave

Mar; relato de viajes; memoria; identidad; litoral.

Abstract

This Master's Thesis traces a literary path along the Spanish coast through four works that, each in their own way, engage with the tradition of travel writing. Far from being a passive backdrop, the sea emerges as a vivid and complex place, steeped in memory, history and loss. In *Laberinto mar*, *Mediterráneos*, *A poniente desde el Estrecho*, and *Los senderos del mar*, the shoreline becomes a porous frontier between past and present, between individual experience and shared heritage. Through a lens attentive to space, to the body in movement, and to time embedded in landscape, this study examines how the sea becomes a stage for grief, displacement, and personal reconstruction. Drawing on geopoetics, ecocriticism and cultural memory studies, the thesis understands these journeys not merely as physical movements, but as narratives that make sense of the world and of the self.

Keywords

Sea; travel literature; memory; identity; coastline

ÍNDICE

1.	<i>Introducción</i>	6
2.	<i>Marco teórico</i>	14
	2.1 <i>Delimitación conceptual: la literatura de viajes como género mestizo</i>	14
	2.2. <i>La poética del espacio: geopoética, lugar y territorio</i>	18
	2.3. <i>Ecocrítica: paisaje, crisis ecológica y mirada ética</i>	23
	2.3.1. <i>Literatura, naturaleza y cultura: bases de la ecocrítica</i>	23
	2.3.2. <i>El mar y lo acuático en la conciencia ecológica</i>	24
	2.3.3. <i>Narrativas del daño: vulnerabilidad del medio y del cuerpo</i>	25
	2.3.4. <i>Paisaje degradado y nostalgia del territorio perdido</i>	27
	2.4 <i>Estudios de la memoria: litoral, historia y desposesión</i>	28
	2.4.1. <i>Memoria individual y memoria colectiva: tensiones y superposiciones</i>	29
	2.4.2. <i>El mar como espacio de duelo, desarraigó y rememoración</i>	30
	2.4.3. <i>Territorialidad y trauma: archivo físico y emocional de los márgenes</i>	31
	2.4.4. <i>Historia del territorio y relatos de lo vivido: oralidad, ruina, permanencia</i>	32
	2.5 <i>Presencia del yo: testimonio, experiencia y reflexión personal</i>	34
3.	<i>A poniente desde el Estrecho</i> (1962), de Alfonso Grossi	38
	3.1. <i>Introducción</i>	38
	3.2. <i>El viaje como ejercicio de observación crítica</i>	43
	3.3. <i>Personajes y voces de los márgenes</i>	46
	3.4. <i>Poética del desarraigó: lenguaje, ritmo y composición</i>	48
	3.5. <i>El lugar de A poniente desde el Estrecho en la literatura de viajes contemporánea</i>	51
4.	<i>Los senderos del mar</i> (2016), de María Belmonte	52
	4.1. <i>Introducción</i>	52
	4.2. <i>El caminar litoral como forma de conocimiento</i>	54
	4.3. <i>La costa como archivo de memoria y afectos</i>	56
	4.4. <i>Ecocrítica y contemplación en el relato de viaje</i>	58
	4.5. <i>El mar como frontera interior y horizonte ético</i>	61

5. <i>Mediterráneos</i> (1997), de Rafael Chirbes	64
5.1. <i>Introducción</i>	64
5.2. <i>Rafael Chirbes: escritura autobiográfica, litoral y memoria</i>	65
5.3. <i>La costa levantina como espacio de ruina material y biográfica</i>	67
5.4. <i>El mar como espejo de la enfermedad y la derrota colectiva</i>	71
5.5. <i>Escritura y memoria: Mediterráneos como ruina narrativa</i>	73
6. <i>Laberinto mar</i> (2024), de Noemí Sabugal.....	76
6.1. <i>Una travesía coral: estructura, estilo y voces</i>	76
6.2. <i>Geografía del duelo: desaparición, pérdida y exclusión</i>	77
6.3. <i>Escuchar a los otros: el viaje como acto de memoria</i>	80
6.4. <i>El litoral como espacio ético y testimonio colectivo</i>	81
6.5. <i>Cierre: el mar como archivo de lo humano</i>	83
7. <i>Discusión final y conclusiones</i>	85
BIBLIOGRAFÍA	89

1. Introducción

La literatura de viajes ha gozado siempre de un amplio favor entre los lectores, a la par que un cierto desdén por parte de la crítica académica (Regales 1983: 63). Durante décadas se la consideró un género menor o meramente documental, sin un análisis sistemático de su concepto ni un lugar claro en la teoría literaria (Regales 1983: 63-64). En efecto, viajar y narrar son acciones estrechamente imbricadas que han dado lugar a un relato polifacético que desafía cualquier precisión formal, poniendo incluso en duda la posibilidad de circunscribirlo a un género definido (Colombi 2006: 11).

Numerosos estudiosos coinciden en señalar la dificultad para acotar sus fronteras. No es casual, por tanto, que Normand Doiron definiera el relato de viajes como una “encrucijada de los discursos modernos” –una matriz de la que se desprenden progresivamente diversas disciplinas–, surgida al calor del Renacimiento y consolidada en el Barroco bajo los principios retóricos de brevedad, sencillez y veracidad (Doiron, citado en Colombi 2006: 12). Igualmente, críticos como Wolfzettel han calificado a este relato como un “género amorfo” cuya naturaleza híbrida dificulta su clasificación (Wolfzettel, citado en Colombi 2006: 12). Estas apreciaciones evidencian que nos hallamos ante un tipo de escritura fronteriza, de límites difusos, que históricamente se ha considerado referencial, transparente y fáctica más que estética. Sin embargo, las investigaciones recientes reivindican su valor literario y su complejidad interna, alejándola de la visión reduccionista del simple diario de viaje o guía turística.

En palabras de Luis Alburquerque (2011: 17), “la factualidad de estos relatos, cuyo componente cronológico y topográfico remite a un tiempo y un espacio vividos por el viajero, no excluye su condición de literarios”. Antes bien, la literatura de viajes constituye un discurso propio, modulado por la experiencia del desplazamiento y dotado de rasgos narrativos distintivos.

Una definición operativa del género, propuesta por Alburquerque (2014: 7-8), señala que:

el género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socio-culturales de la sociedad en la que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y aparece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan.

En esta caracterización se pueden encontrar distintos puntos clave. Primero, el itinerario funciona como hilo conductor del relato. De hecho, en la crónica viajera el espacio recorrido se impone sobre el tiempo, que queda relegado a un segundo plano (Forneas 2004: 225). El camino –con sus paradas en ciudades o parajes significativos– vertebría el texto y determinaría su organización en capítulos o episodios. En consecuencia, puede definirse la crónica de viajes como “una narración que se desarrolla cronológicamente en torno a un itinerario, que actúa como elemento estructural” (Forneas 2004: 225). En segundo lugar, la cita anterior subraya la vocación descriptiva de este género. En el relato de viaje tradicional, las descripciones de lugares, personas y situaciones ocupan el centro de la escena, desplazando en cierta medida a la trama narrativa convencional. Como ha observado Alburquerque, predomina “la descripción sobre la narración”, de modo que las representaciones de objetos, personajes y paisajes “asumen el protagonismo del relato, desplazando por consiguiente a la narración de su secular lugar de privilegio” (Alburquerque 2011: 18). En otras palabras, el paisaje deja de ser un telón de fondo pasivo y deviene el “nervio mismo” del relato viajero (Alburquerque 2011: 17). El discurso se construye en la travesía y en los lugares concretos, deteniéndose en todo lo que circunda al viajero –desde elementos naturales hasta costumbres locales–, en vez de dirigirse apresuradamente hacia un desenlace argumental (Alburquerque 2011: 17).

Por su propia naturaleza, la literatura de viajes es híbrida y transdisciplinar. Sus márgenes se solapan con los de la autobiografía, la crónica periodística, el ensayo sociocultural o incluso la novela. En ella confluyen el registro factual –el testimonio de experiencias reales, a menudo con pretensión de veracidad documental– y la elaboración artística –la construcción narrativa, la estilización lingüística y la subjetividad del autor–. Esta doble naturaleza exige al escritor un equilibrio particular: como señala la viajera y periodista Maruja Torres, “para ser un buen escritor de viajes hay que tener conciencia. De lo contrario, eres un escriba de folletos turísticos” (El País, 17-08-03). La conciencia aludida remite a una mirada crítica, ética y reflexiva sobre lo que se observa.

En efecto, el viajero-escritor no debe limitarse a la parte más superficial de los lugares ni conformarse con superficialidades. El buen relato viajero suele nacer de una indagación profunda, de una curiosidad genuina y de una implicación personal del autor con las realidades que descubre. Por eso, a diferencia del simple turista, que se queda en la postal o el entretenimiento, el verdadero viajero-escritor aporta interpretación, contexto y autoconciencia. No en vano, se ha dicho de escritores como Azorín que en sus viajes “encuentra una manera de analizarse a sí mismo, a su pasado, a España, su historia, su cultura y, sobre todo, su literatura”,

y que sus textos no invitan al turismo ni al mero recorrido guiado, sino que son “reflexiones, evocaciones, análisis filosóficos y literarios [...] de manera que desvelan al viajero, no al turista, el alma de los pueblos y ciudades” (Bri 2015: 33-34). Esta dimensión autorreflexiva y crítica distingue a la literatura de viajes de otros discursos más informativos. Lejos del reportaje frío o de la guía impersonal, el relato de viaje se nutre de la subjetividad del autor y convierte el desplazamiento geográfico en un viaje también interior. La primera persona narrativa es frecuente y sirve de hilo conductor: a través de la voz del viajero-narrador, el lector asiste no solo a la descripción del mundo exterior, sino también a las impresiones, recuerdos y emociones que ese mundo suscita en quien lo recorre.

Dentro de esta impronta subjetiva, cobran un papel fundamental la memoria y la imaginación del viajero. El acto de viajar activa recuerdos personales y colectivos, superponiendo tiempos distintos en un mismo espacio. Como ha observado Salcines de Delas (2003: 294), en algunos relatos el recorrido físico supone “una temporalización del espacio de la infancia a través de la memoria y del recuerdo”. El viajero revive el pasado a cada paso: “lo que en un momento estuvo en un espacio y en un tiempo, [él] lo convierte solo en tiempo [...] a través de su memoria” (Salcines 2003: 294). En ese sentido, el viaje puede leerse metafóricamente como un regreso –“una vuelta al pasado, ese desandar el camino de la vida”– que transforma la travesía en un ejercicio de rememoración constante (Salcines 2003: 294). No es casual que muchos textos de viajes contemporáneos entretejan la crónica del presente con evocaciones personales o históricas: el espacio recorrido se vuelve un palimpsesto donde afloran capas de recuerdo.

La literatura de viajes, por tanto, no solo registra un desplazamiento en el territorio, sino también un tránsito por la memoria. A través de las nuevas vivencias, el viajero reactiva vivencias antiguas; el presente dialoga con el pasado en cada encuentro, paisaje o conversación. Este componente memorial confiere al relato viajero una notable profundidad temporal: el viaje es actualidad, pero, simultáneamente, es historia revivida. En nuestro marco teórico resultará especialmente pertinente esta perspectiva, ya que varias de las obras del corpus abordan el viaje como recuperación de memorias perdidas -personales o colectivas- y como confrontación con las huellas del pasado en el espacio contemporáneo.

Por otra parte, el estudio de los relatos de viajes se ha enriquecido con los aportes de la geocrítica y la geopoética. En el relato de viajes, el paisaje no es escenario, sino un protagonista que incide en la experiencia del viajero -y, por lo tanto, en la narración- y con capacidad para

dotar de un nuevo significado a los lugares. Es así como pasa a ser entendido como archivo de voces, memorias e historias.

Por otra parte, los relatos de viajes que muestran una conciencia ecológica se encuentran ligados con la ecocrítica, puesto que el viaje propicia la reconexión con el medio natural y la consiguiente reflexión sobre la crisis medioambiental. La tradición del *nature writing* impregna estas narraciones, en las que el escritor-viajero ahonda en la relación entre el individuo y el entorno natural.

Finalmente, cabe destacar la dimensión crítica y dimencional que a menudo aparece en la literatura de viajes. Los relatos de viaje, por su índole observacional, pueden funcionar como documentos de su época, registrando transformaciones y problemáticas sociales. Se ha señalado que los escritores viajeros actúan como “testigos privilegiados del presente”, cuyas obras “registran los cambios sociales y urbanos” de su entorno y dejan sentir en sus páginas el impacto de las innovaciones en transporte y comunicaciones (Pastor 2023: n.p.).

En otras palabras, el relato de viajes contemporáneo capta las mutaciones del mundo moderno –la globalización, la homogeneización cultural, pero también las nuevas marginalidades– y adapta sus formas a esos cambios. Gracias a esa capacidad de adaptación al devenir histórico, la pervivencia del género parece asegurada en nuestro siglo (Pastor 2023: n.p.). La literatura de viajes sigue reinventándose para dar cuenta de nuevas realidades: ya sea la experiencia de migrantes, las secuelas del colonialismo o la irrupción de la tecnología en la percepción del espacio, el género incorpora estos temas y amplía sus registros. Su posición fronteriza, “a caballo entre lo documental, lo testimonial y lo literario”, la convierte en un género privilegiado para analizar las intersecciones entre literatura y contexto sociocultural (Alburquerque 2015: 63-64). En ese sentido, nuestro trabajo asume una mirada transversal que combina herramientas de la crítica cultural, los estudios de la memoria, la geografía literaria y otras aproximaciones, a fin de comprender la pluralidad de enfoques que adoptan los autores de nuestro corpus en su relación con el viaje y el mar.

Siguiendo los criterios expuestos, se han seleccionado cuatro relatos de viajes en lengua española, publicadas en las últimas décadas, que comparten como escenario o hilo conductor el espacio marítimo peninsular. Esta elección obedece a una doble motivación. Por un lado, son textos muy diversos en su forma –incluyen crónica novelada, ensayo autobiográfico, reportaje literario, entre otros– lo que permite ilustrar la flexibilidad genérica y la riqueza estilística del relato de viajes contemporáneo. Por otro lado, todos exploran temáticas de gran calado

humanístico -la memoria, la identidad, la perdida, la relación con el paisaje, etc.- tomando como eje el litoral ibérico y el mar, concebido este no como un mero decorado, sino casi como un personaje o símbolo central. A continuación, esbozaremos brevemente el perfil de cada obra, justificando su inclusión en el corpus y anticipando las líneas de análisis teórico-literario que se desarrollarán en capítulos posteriores.

La primera obra, *A poniente desde el Estrecho (Entre dos banderas)* (1962) de Alfonso Grossó, es una crónica de viaje por el sur de España en los años de la posguerra. Grossó, escritor comprometido, emprende un recorrido por la zona del Estrecho de Gibraltar desde una perspectiva de denuncia social. El libro se puede leer como un ejemplo de literatura de viajes testimonial, en el que el desplazamiento geográfico sirve de pretexto para construir una mirada crítica sobre la realidad de la época: pobreza rural, desigualdades, olvidos institucionales y las “heridas” aún abiertas del colonialismo y la migración. Lejos de cualquier tono pintoresco, el autor observa con ojo de reportero las condiciones de vida de los pueblos costeros y campesinos, plasmando en el texto un testimonio político de gran fuerza.

En este trabajo, se abordará cómo *A poniente desde el Estrecho* es, al mismo tiempo, crónica periodística y literatura: Grossó emplea la observación directa y el lenguaje propio del reportaje, pero también construye un relato con indudable intención literaria, con de escenas y personajes vívidos. El mar Mediterráneo no es aquí, por lo tanto, una apacible postal turística, sino una verdadera frontera llena de paradojas y contrastes, un lugar en el que distintos mundos tienen cabida, un lugar en el que es posible la prosperidad propia de países ricos y desarrollados, pero también la miseria y la depresión más radicales y profundas. No obstante, también se trata de un espacio en el que la esperanza y el encuentro son posibles. En esta obra de Grossó, el viaje no es constituye en anécdota, sino en todo un testimonio anegado de conciencia social que se encuentra enmarcado en la literatura de viajes del compromiso.

En segundo lugar, *Los senderos del mar* (2016) de María Belmonte supone un caso paradigmático de viaje contemplativo y con enfoque ecológico. La autora relata el recorrido que realizó en solitario a lo largo de la costa Cantábrica de su País Vasco natal. A través de un tono que nunca parece alejarse de la intimidad, Belmonte convierte su travesía en toda una exploración de la historia cultural y natural de su tierra y lo hace describiendo formaciones geológicas, plantas y aves, pero también refiriendo historias personales, locales y mitos, muchos de ellos asociados inexorablemente al mar. Puede afirmarse que se trata de una obra completamente circunscrita en la tradición anglosajona del *nature writing*.

En esta ocasión, el mar es el silente interlocutor de Belmonte, quien se sumerge de lleno en la contemplación y en la sensorialidad de la experiencia. La autora, de esta manera, concibe este ensayo con un *tempo* pausado, muy en consonancia con su reivindicación del *tiempo lento* frente a la urgencia imperante en la actualidad. Únicamente de este modo es posible escuchar al paisaje y poner atención a lo verdaderamente esencial. Desde el punto de vista teórico, *Los senderos del mar*, un texto rico en conciencia medioambiental, resulta idóneo para la aplicación de los conceptos de geopoética -la construcción poética del espacio- y de ecocrítica.

La tercera obra del corpus, *Mediterráneos* (1997) de Rafael Chirbes, ofrece un viaje muy distinto a los anteriormente referidos, ya que se trata de uno interior y fragmentario que comprende, esencialmente, la costa levantina, tan presente y ligada a la biografía del autor valenciano. En esta ocasión, Chirbes concibe el litoral mediterráneo como un escenario propicio para la reflexión personal sobre el paso del tiempo y también sobre la ruina física -perfectamente representada por el territorio devastado por la especulación urbanística y el deterioro del propio cuerpo- y, por otro lado, por la ruina moral y colectiva de un país, de una sociedad, engullida por promesas incumplidas y por una supuesta modernidad. Como se refería, *Mediterráneos* no recoge un viaje convencional, no es lineal, sino que más bien podría hablarse de una obra compuesta por un mosaico de cavilaciones, de vivencias y, en definitiva, de escenas, que se desarrollan, principalmente, en la costa valenciana -aunque no solo en ella, ya que también comprende otras localizaciones mediterráneas-: en el pueblo de la infancia del autor, en urbanizaciones totalmente despersonalizadas y deshabitadas fuera de la llamada *temporada alta*, y de rincones marcados por vivencias íntimas, de deseos, de pérdidas.

Por lo tanto, Chirbes plantea un viaje retrospectivo, ligado al recuerdo y, en algunas ocasiones, incluso, al trauma. El mar Mediterráneo, una vez más, no es una estampa amable instalada en el ideario del turista, sino un espacio de ruina y también de revelación, un lugar que es testigo constante e imperturbable de la desilusión y de la degradación, una localización en la que se produce el encuentro entre pasado y presente. De este modo, es posible explorar la relación entre viaje, paisaje, identidad personal, estado de ánimo y *catábasis* o descenso a las propias ruinas. En *Mediterráneos*, el relato de viaje puede ser entendido casi como una metáfora del fracaso colectivo, como un acto de exposición personal y también de denuncia.

Por último, la cuarta obra seleccionada es *Laberinto mar* (2024) de Noemí Sabugal. Se trata del texto más reciente y, probablemente, del más híbrido de todos los que componen el *corpus*. En esta ocasión, la autora emprende un viaje físico que comprende la totalidad del litoral peninsular español, con todos sus mares y océanos, de norte a sur y pasando por el

levante. El resultado es una obra que podría ser calificada de coral, ya que a lo largo y a lo ancho de su particular periplo, la autora construye su relato dando voz a pescadores, marineros, mujeres de la mar y otros personajes reales que encuentra en su camino.

Se trata de un relato con una fuerte impronta documental y también testimonial que oscila entre la crónica y el ensayo y en el que también encuentra cabida la reflexión histórica y sociológica sobre la realidad de la España costera y la vida que en ella se desarrolla. En *Laberinto mar* se localizan historias de pérdida, de resistencia, de olvido y de transformaciones profundas muchas veces acalladas o ignoradas.

Desde el punto de vista teórico, la obra de Sabugal sintetiza muchos de los enfoques ya mencionados, puesto que reúne testimonio social -condiciones laborales precarias-, memoria colectiva -tradiciones o prácticas en peligro de extinción-, geopoética -el alma del litoral se integra por la suma de las historias de quienes en él residen-, y, por último, se trata también de una propuesta ética, puesto que *Laberinto mar* puede ser considerada todo un acto de empatía y escucha del otro. Se trata de un texto en el que, tomando nuevamente como base la metáfora del mar como archivo de la memoria humana, tienen cabida cuestiones como la exclusión, el duelo y la identidad. Sabugal, como Grossó, no es una viajera solitaria, sino una figura comprometida que pone el énfasis no tanto en sí misma como en los demás y, de este modo, convierte su periplo en un acto de reivindicación y de rescate.

En definitiva, el corpus escogido presenta una visión actualizada del relato de viajes, que lejos de ser considerado como una cuestión menor, se convierte en un espacio literario donde se articulan identidades, se rescatan memorias y se reconstruyen conexiones con el territorio costero o marítimo.

En este punto, parece conveniente detallar la metodología aplicada al presente trabajo, que se inscribe en un enfoque cualitativo, interpretativo y de carácter comparatista que resulta adecuado para la consecución de su objetivo principal: el análisis literario del corpus antedicho, es decir, la interpretación profunda de los textos seleccionados, detectando convergencias, diferencias y contraste en torno a la temática del mar, la memoria y la textualidad.

La elección del corpus se rige por criterios temáticos claramente establecidos y de relevancia literaria. Se han seleccionado cuatro obras contemporáneas de la literatura en español que presentan al mar como eje central. A pesar de su diversidad en forma y contexto de producción, estas cuatro obras comparten la característica esencial de ubicar el litoral —es decir, el espacio costero y marítimo— en el núcleo de su propuesta narrativa y reflexiva. Cada

una de estas investiga, desde enfoques singulares, la profunda interrelación entre el ser humano y el mar, proporcionando así un conjunto de textos apropiados para explorar cómo la memoria, tanto la individual como la colectiva, se configura en torno a las experiencias litorales. Adicionalmente, la selección de estas obras aspira a englobar una diversidad de contextos geográficos -Mediterráneo, Atlántico, Cantábrico- y aproximaciones genéricas -crónica de viaje, ensayo, relato ficcional, entre otros-, con el objetivo de ofrecer un escenario extenso pero coherente del tema en estudio. Es relevante destacar que las fechas de publicación de dichas obras se prolongan desde finales del siglo XX hasta bien entrado el siglo XXI, lo que posibilita la integración de una perspectiva diacrónica en el análisis crítico. Así, el corpus proporciona la oportunidad de examinar cómo diversas generaciones de autores, en contextos históricos variados, han tratado un mismo tema literario -el mar como espacio de memoria- incorporando matices distintivos de cada época.

El análisis propuesto, la investigación, se fundamenta en la hipótesis de que el espacio litoral -las costas, el mar y sus paisajes- funciona en dichas narraciones como catalizador de la memoria individual -recuerdos personales, evocaciones autobiográficas- o memoria colectiva -referencias históricas y culturales vinculadas al mar-.

Bajo este enfoque, cada pieza del corpus se analiza en función de cómo la vivencia del litoral se inscribe en la escritura, es decir, cómo se transforma en texto. La investigación examina cómo los autores convierten las experiencias marítimas, las suyas, en contenido narrativo. Se realiza un análisis de recursos tales como la representación poética del paisaje marino, la rememoración de eventos asociados al mar, la construcción de la voz narrativa -ya sea testimonial, reflexiva o lírica-, y la aplicación de símbolos náuticos y costeros, junto con alusiones culturales o intertextuales vinculadas al universo marítimo. Así, la memoria, el litoral y la textualidad se entrelazan en el estudio: la costa no es meramente un escenario pasivo, sino un componente vivo que suscita recuerdos y reflexiones, los cuales quedan cimentados y modificados mediante el uso del lenguaje literario.

La implementación práctica de esta metodología ha sido realizada a través de técnicas de lectura crítica y analítica.

2. Marco teórico

2.1 *Delimitación conceptual: la literatura de viajes como género mestizo*

La literatura de viajes se caracteriza por ser un género literario marcadamente híbrido, de límites difusos y difícil delimitación. Durante mucho tiempo considerada un subproducto menor dentro del campo literario, su estudio sistemático por parte de la crítica es relativamente reciente (Alburquerque 2014: 4-5).

Hoy, sin embargo, la literatura de viajes se reconoce como un campo fértil de análisis que entrelaza perspectivas históricas, sociológicas y literarias. Como señala Geneviève Champeau (citado en Alburquerque 2014: 8), se trata de un género fronterizo situado en la intersección de diversos modos narrativos. A lo largo de la historia literaria, este tipo de relato se ha amoldado a numerosos avatares y por eso ha sido calificado como un género “híbrido, interdisciplinar y con notable capacidad para metamorfosearse” (Alburquerque 2011: 15). En este sentido, cabe pensar que la movilidad inherente al viaje repercute en la forma misma del relato: se ha llegado a postular una correlación entre la experiencia del desplazamiento que motiva la escritura y la inestabilidad genérica del texto resultante (Pastor 2023: n.p.). Dicho de otro modo, el principio del movimiento se traslada a la estructura: el género se transforma y adapta con cada recorrido, lo que explicaría su permanente mutabilidad. Igualmente, su “posición fronteriza, a caballo entre lo documental, lo testimonial y lo literario” la convierte en un género especialmente fértil para analizar los puntos de contacto entre distintos discursos culturales (Alburquerque 2015: 63).

Bajo la etiqueta general de “literatura de viajes” se agrupa, de hecho, una gran diversidad de obras muy distintas entre sí, cuyo único vínculo común es la temática viajera (Alburquerque 2014: 254). Este amplio abanico abarca desde libros de aventuras, epopeyas y crónicas hasta cuadernos de notas, diarios, guías turísticas o memorias de viaje, conformando una amalgama genérica de “sutura tan débil que llega a tornarse casi evanescente” (Alburquerque 2014: 254). Ante tal heterogeneidad, algunos teóricos han propuesto definiciones más precisas resaltando las constantes discursivas del género. Sofía Carrizo Rueda (1997: 28) caracterizó el relato de viajes como un “discurso narrativo-descriptivo” en el que predomina la función descriptiva y que presenta una inescindible estructura “literario-documental”. Es decir, el relato de viajes prioriza la presentación de escenas y observaciones sobre la construcción de una trama argumental cerrada, es decir, tienen mayor peso la descripción de los lugares y situaciones vividas que el desarrollo lineal de los acontecimientos

ficcionales. En este sentido, la distinción que realizó Genette entre relatos ficcionales y factuales en su obra *Ficción y dicción* (1993) resulta muy pertinente.

Para Genette (1993: 4), la ficción es una forma de acceso a lo literario que hunde sus raíces en la *Poética* de Aristóteles, quien distinguía entre el *legein* o lenguaje y el *poiein* o uso artístico de este. Tal y como refiere el filósofo francés, Aristóteles entiende la literatura como una creación fundada en la *mimesis*, que, por otra parte, tiene que ser entendida como simulación: “El lenguaje es creador, cuando se pone al servicio de la ficción” (Genette 1993: 4).

Desde este punto de vista, la ficción narrativa es la “forma más segura para la poesía de escapar al peligro de la disolución en el empleo ordinario del lenguaje y hacerse obra de arte” (Genette 1993: 5). La ficción, como relato de hechos que no pertenecen a la realidad, “no es ni verdadero ni falso [...] está más allá o más acá de lo verdadero y de lo falso” (Genette 1993: 6). Esta independencia respecto de lo real determina también su desvinculación referencia, ya que “no conduce a ninguna realidad extratextual [...] es una designación que gira sobre sí misma y no sale de su propia esfera” (Genette 1993: 15). De este modo, la verdad queda suspendida y el valor del texto radica en lo estético que parte de la *mimesis* o simulación.

Por otra parte, Genette introduce el concepto de dicción o literariedad condicional para referirse a aquellos otros textos que, sin definirse por su contenido imaginario, es decir, sin ser ficcionales o poéticos -ficción y dicción constitutiva, respectivamente-, pueden y deben ser valorados estéticamente: “Una página de historia o de memorias puede sobrevivir a su valor científico o a su interés documental” (Genette 1993: 10). Estas obras también son literarias debió a la reacción estética que son capaces de ocasionar y, de este modo, en palabras del filósofo, es “literatura lo que yo decreto como tal, lo digo yo y basta.” (Genette 1993: 9).

De este modo, puede distinguirse claramente entre los relatos ficcionales, que tienen un marcado carácter literario, y los relatos factuales, que, por diferencia de los primeros, pueden estar marcados por el signo de la literariedad siempre y cuando sean leídos y apreciados como literatura.

Así, los relatos de viajes, que están basados en la realidad y suelen carecer de forma poética, pueden ser catalogados como dicción condicional o, en otros términos, relatos factuales. Cabe poner de relieve que la realidad narrada en estas obras, que es en donde radica su mayor interés, puede convivir -y, de hecho, lo hace- con un estilo cuidado, imágenes

poderosas, recursos retóricos o estructuras narrativas que pueden provocar una respuesta estética y consiguiente recepción literaria por parte del lector.

Por otra parte, en el relato de viajes, a menudo, la voz en primera persona del viajero imprime al texto un sesgo personal e íntimo. Por ejemplo, en la obra *Mediterráneos* de Rafael Chirbes se advierte una progresiva afirmación de la primacía del narrador en primera persona, hasta alcanzar un pleno subjetivismo que confiere “mayor verosimilitud a la evocación de un paisaje ligado a la infancia autobiográfica” del autor, estableciendo con este pasado una relación “íntima e intransferible” (Canals 2024: 158). En términos generales, el relato de viajes adopta el punto de vista del viajero, por lo que a realidad transmitida se encuentra tamizada por la sensibilidad y los valores del este. Esta circunstancia, lejos de restar validez testimonial al texto, le confiere un carácter único y personal.

Por otra parte, la subjetividad del viajero se vincula con la dimensión memorial del relato de viajes, que suele componerse con posterioridad. Cabe señalar que existe una gran diferencia entre el diario de viaje y la narración de este, puesto que mientras el primero se encuentra impregnado por la inmediatez de las impresiones del momento, la segunda ofrece una perspectiva más sosegada y sumamente determinada por el recuerdo. En la escritura de viajes de Rafael Chirbes, por ejemplo, el viaje se configura como un ejercicio de memoria personal, es decir, se trata de un viaje subjetivo e interno que se sustenta en los recuerdos (García 1997: 150-151). Sus crónicas no pretenden reproducir con rigor los paisajes y experiencias vividas, sino que respetan las lagunas y silencios propios del “palimpsesto de la memoria”, de modo que el olvido –“tendencia natural e imparable”- también tiene un lugar reconocido en el texto (García 1997: 150-151). En este planteamiento, el viaje literario se erige en una vía alternativa de construcción de la memoria —paralela a la memoria institucional—, que hace explícita la “imposible objetividad” del recordar (García 1997: 94). El relato de viajes, al privilegiar la perspectiva subjetiva, asume así los vacíos y la naturaleza fragmentaria de la memoria, a la vez que enriquece la comprensión colectiva del pasado con la singularidad de la vivencia personal.

Esta tensión entre la realidad y su narración es una de las principales problemáticas del relato de viajes, que se puede llegar a encontrar a medio camino entre el testimonio factual y la creación literaria, entre la objetividad y la subjetividad (Alburquerque, citado en Zygmunt 2024: 116). En la práctica, el autor-viajero enfrenta el reto de convertir su experiencia en un relato coherente y atractivo y en esta labor puede llegar a acercar el texto a lo ficcional. No

obstante, la vocación testimonial no se pierde, más bien al contrario:

tres rasgos fundamentales: su carácter no ficcional. No obstante, la vocación testimonial se mantiene en el relato de viajes. Concretamente, que el relato de viajes presenta “tres rasgos fundamentales: su carácter no ficcional, o sea, factual, [...] el dominio de lo descriptivo sobre lo narrativo y la carga testimonial, que oscila en una tensión [...] entre lo objetivo y lo subjetivo (Alburquerque 2023: 5).

En este sentido, la distinción entre realidad y ficción resulta determinante para delimitar el género. De hecho, Alburquerque García (2011: 18) advierte que no todo texto que involucra un viaje puede ser considerado relato de viajes en sentido estricto: las tramas viajeras puramente inventadas pertenecen al ámbito de la ficción -las novelas de viaje-, mientras que el relato de viaje se concibe como un “discurso factual modulado con motivo de un viaje” y narrado habitualmente en primera persona por un autor-testigo de los hechos (Alburquerque 2006: 86). En la práctica, no obstante, abundan las zonas grises: hay relatos de viaje que incorporan elementos imaginarios o novelescos, y a la inversa, ficciones que adoptan la forma de diarios o cuadernos de ruta, evidenciando la sutil cercanía entre ambos ámbitos creativos.

En la producción hispánica reciente abundan, en efecto, los ejemplos de esta condición mestiza. En el siglo XXI las fronteras tradicionales entre los géneros se difuminan y numerosos relatos de viaje contemporáneos transitan los márgenes de géneros colindantes, adoptando formas propias del diario personal -con la inmediatez de la anotación íntima-, de la crónica periodístico-literaria -con su testimonio vívido de la realidad social- o del ensayo reflexivo -con su tendencia a la digresión crítica- (Pastor 2023: n.p.; Poblete 2020: 134). Cabe añadir que todo relato de viajes implica una confrontación con la otredad: el viajero observa y describe culturas ajena, construyendo una imagen del Otro que revela tanto del objeto descrito como de la mentalidad del propio observador. La literatura de viajes es, en ese sentido, un diálogo continuo entre el yo y lo extranjero, marcado por el descubrimiento, la comparación cultural y, en ocasiones, por los prejuicios de la mirada viajera. No es casual que la crónica haya florecido especialmente en Hispanoamérica, donde este género narrativo ha aportado abundantes relatos de viaje y ha contribuido a la definición de identidades culturales (Puerta, 2018: 214), con figuras emblemáticas como José Martí o Gabriel García Márquez entre sus cultivadores. Así, obras hispánicas contemporáneas como *Los autonautas de la cosmopista* (Cortázar y Dunlop, 1983), *El arte de la fuga* (Pitol, 1996) o *Palmeras de la brisa rápida* (Villoro, 1989) combinan elementos del cuaderno de viaje, la reflexión ensayística y la crónica novelada, difuminando los límites entre la ficción y el testimonio (Pastor 2023: n.p.). Estos ejemplos ilustran la dificultad de encasillar la literatura viajera en un molde genérico único. Poblete (2020: 133-

135) subraya, en este sentido, que el estudio de la crónica narrativa actual plantea “una importante problemática metodológica” en la era de las “literaturas post-autónomas”, cuando las fronteras genéricas han perdido fuerza y es necesario replantear las estrategias de análisis tradicionales

La literatura de viajes posee, en suma, una sólida trayectoria dentro de la tradición hispánica. Desde los libros de viajes medievales y las crónicas de Indias renacentistas hasta los relatos del siglo XX, el género nunca ha dejado de cultivarse y ha ido metamorfoseándose con cada época (Alburquerque 2014: 255). Cada periodo histórico ha dejado su impronta en las narraciones de viaje: las crónicas de Indias llevan el sello cosmográfico y renacentista; el giro ilustrado del siglo XVIII aportó un afán pedagógico -el docere neoclásico- y amplió los moldes formales del género -memorias, epistolarios, crónicas-; y el Romanticismo del siglo XIX convirtió la voz subjetiva del viajero en la instancia narrativa decisiva del texto (Alburquerque 2011: 16). Estudios como los de Geneviève Champeau han iluminado especialmente la producción de los siglos XIX y XX, mostrando que la literatura de viajes está profundamente arraigada en nuestra narrativa contemporánea (Alburquerque 2014: 254). En la era del turismo masivo y la globalización, lejos de desaparecer, el género ha seguido reinventándose para dar cuenta de las nuevas realidades viajeras. De hecho, su pervivencia parece asegurada gracias a esa capacidad de adaptación al devenir histórico y cultural (Pastor 2023: n.p.). En última instancia, la vigencia de la literatura de viajes radica en esa capacidad de ofrecer al lector una doble aventura: la del descubrimiento del mundo y la de la exploración de la subjetividad del viajero, entrelazadas en un mismo relato de viaje, mostrando que el impulso de narrar el viaje sigue vigente y continúa despertando la fascinación de nuevas generaciones de lectores y viajeros.

2.2. La poética del espacio: geopoética, lugar y territorio

En la literatura contemporánea, el espacio ha dejado de entenderse como un escenario para convertirse en un lugar lleno de sentido y significado. La geopoética propone esa relectura del entorno, entendido como fuente de inspiración, memoria y creatividad. Así, la relación entre el sujeto y el medio natural es, en realidad, un vínculo lleno de sensibilidad y conciencia. En palabras de Vigneron, la literatura actual asume “un papel ético y ecopoético” (2023: 2) que invita a imaginar modos de habitar más respetuosos con el mundo natural, respondiendo a los nuevos retos sociales y ecológicos que nos rodean. Esta perspectiva geopoética conlleva leer el

espacio ya no como telón de fondo pasivo, sino como participante activo en las historias: un territorio que siente, recuerda y comunica.

Desde esta óptica, el espacio vivido se convierte en depositario de significados colectivos. La memoria – individual y comunitaria – actúa como un tejido invisible que conecta a las personas con sus lugares, dotándolos de un valor singular. Como señala Becerra, “la memoria oral es la que dota de sentido los lugares, porque dialoga con ellos” (2010: 425-426), inscribiendo la historia común en el paisaje. Aquello que una comunidad vive, sueña y sufre en un sitio determinado queda entrelazado con ese entorno y “se hace patente en el paisaje” (Becerra 2010: 426). De este modo, el territorio funciona como un archivo vivo de experiencias: las narrativas compartidas, las tradiciones y aun los silencios están impresos en la geografía cotidiana. Esta dimensión simbólica del espacio es la que explora la geopoética, al resaltar la carga afectiva y cultural de cada rincón. No es casual que la literatura, al nutrirse de esa memoria, “participa de la construcción del paisaje” y pueda incluso transformar nuestra percepción del lugar, haciendo que “lo intangible se convierte en tangible” ante nuestros ojos (Becerra 2010: 426). En otras palabras, la creación literaria tiene la capacidad de revelar las capas de significado ocultas en un entorno aparentemente conocido, convirtiendo el espacio físico en un territorio de revelación estética y emocional.

Ya a comienzos del siglo XX, Unamuno intuyó la primacía de lo local y lo cotidiano en la historia, reivindicando la intrahistoria frente al relato épico. Para Unamuno, la verdadera vida de un pueblo transcurre en la modesta continuidad de sus días, en las tradiciones y experiencias comunes; por eso, “la intrahistoria unamuniana concibe la historia desde una versión minimalista de los eventos sociales”, vinculada a “el estudio de la cotidianidad y de lo local” (Medina 2009: 123). Esa perspectiva preludia la idea de que el espacio habitado está cargado de significados arraigados en la experiencia diaria de sus habitantes. En consecuencia, entender un paisaje implica atender a esas capas de memoria y simbolismo acumuladas con el tiempo. Como afirma Hernández (2002: 82), un escritor como Rubén Darío ya creaba “paisajes que no son naturales, sino “culturales”, pues incluso los elementos de la naturaleza “están pasados [...] a través de una experiencia artística ajena”. De igual modo, la antropología cultural subraya que “el paisaje es una construcción social y simbólica sobre la que se teje la memoria colectiva sobre el territorio” (Valdés 2009: 14). En el paisaje confluyen “la naturaleza, la cultura y la historia”, formando “un espacio ocupado por la gente [y] los significados” que esa sociedad proyecta (Valdés 2009: 14). Estas reflexiones ponen de manifiesto que hablar de espacio es

siempre hablar de una mirada: la del ser humano que, al recorrerlo o evocarlo, lo convierte en lugar, es decir, en un espacio investido de sentido.

Ahora bien, cuando ese espacio se sitúa en los márgenes geográficos –por ejemplo, en la línea costera– emergen con especial intensidad ciertas metáforas espaciales y tensiones identitarias. El litoral, por su condición de frontera líquida entre la tierra y el mar, ha sido tradicionalmente un territorio ambiguo y cargado de simbolismo. Durante mucho tiempo, la costa fue vista desde la visión centralista como periferia o decorado secundario, un vacío lejos del centro histórico. Sin embargo, investigaciones recientes han reivindicado el litoral como un espacio pleno de vida, conflicto y significado propio. Valdés advierte que “el litoral no es un paisaje de fondo, sino la vida misma de la gente que vive de frente al mar” (2009: 15). En otras palabras, la franja costera no debe entenderse como un simple decorado para las actividades humanas, sino como un escenario participativo donde se construyen identidades y memorias. La cultura de quienes habitan “de frente al mar” se teje en diálogo constante con ese horizonte azul, incorporando al mar en sus prácticas, su lenguaje y su imaginario. Lejos de ser un no-lugar anónimo, la costa configura comunidades con fuertes lazos al entorno marítimo.

Esta reivindicación del litoral conlleva también desenterrar las historias que allí han tenido lugar y que a menudo quedaron al margen de las narrativas oficiales del interior. En el imaginario nacional decimonónico, por ejemplo, se tendía a soslayar la costa como espacio importante, viéndola como “lugar donde nada ha ocurrido”, un sitio del que “huimos para internarnos en el monte” (Valdés 2009: 16). Pero una mirada más atenta revela la realidad contraria: la franja marina ha sido escenario de huidas y encuentros, de comercio y piratería, de migraciones y resistencias. De hecho, “una mirada a la costa revela una visión diferente”, poblada de episodios de “huida, de contención, de choques de poderes imperiales, de disputas”, en suma, “una compleja geografía donde se han cuajado definiciones de la nación y donde se ha disputado esa memoria” (Valdés 2009: 16).

Dadas las particularidades del litoral, lo local costero puede chocar con la identidad impuesta desde el centro. Los habitantes del borde del mar cuentan con sus propios héroes y relatos, también situados en los márgenes: contrabandistas, pescadores o corsarios costeros suelen poblar las crónicas locales. Valdés menciona cómo en Puerto Rico aparecieron “esos otros ‘héroes’ [...] –al margen de la ley– [que] construyeron una gesta que ha quedado inscrita en la memoria colectiva y en las letras del país” (2009: 15). Estos personajes fronterizos encarnan una identidad litoral distinta, que a veces desafía los cánones nacionales al uso. Sus gestas – desde la piratería legendaria hasta la supervivencia cotidiana del pescador– quedan

archivadas en la memoria de las comunidades costeras, otorgándoles un sentido de orgullo y pertenencia singular.

La metáfora del litoral como frontera no es solo física sino también cultural: es un umbral donde se encuentran y confrontan diferentes mundos. Por un lado, el mar abierto, símbolo de viaje, riesgo y promesa; por otro, la tierra firme, asociada a la seguridad del hogar pero también a límites políticos y sociales. Esta dualidad convierte a la costa en un espacio altamente narrativo. Diversos teóricos han recurrido a nociones como la del cronotopo –propuesta por Mijaíl Bajtín en el ámbito literario– para entender mejor la complejidad espacio-temporal del litoral. El cronotopo designa la íntima unión de espacio y tiempo en un relato, hasta el punto de que el escenario participa activamente en la acción. Como lo define Zubiaurre (2000: 71), siguiendo la obra *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* (1937-1938) de Batjin, es el tiempo-lugar en el que la acción transcurre y, en ese contexto, el espacio es un personaje. Aplicado a la costa, este concepto permite ver el litoral no solo como el escenario donde transcurren ciertos eventos históricos, sino como un protagonista en sí mismo dentro de la memoria cultural. De hecho, se ha afirmado que “la costa como cronotopo solo puede comprenderse a través de la multiplicidad de narrativas que la van construyendo”, al tiempo que “la costa se convierte en protagonista y espacio vital de esas vidas” (Valdés 2009: 16). Es decir, son los relatos –históricos, literarios, orales– los que han ido dando espesor simbólico al litoral, convirtiéndolo en un personaje colectivo con identidad propia.

En consecuencia, el territorio litoral emerge como un verdadero archivo de memoria en el que cada topónimo, cada ruina y cada historia local guardan un fragmento del pasado. Explorar ese archivo exige un enfoque interdisciplinar: requiere las herramientas del geógrafo para leer el espacio físico, las del antropólogo para entender las prácticas culturales ligadas al lugar, y las del crítico literario para interpretar las narraciones que se han tejido en torno a él. Solo así es posible desentrañar las múltiples capas de significado que convierten a un espacio geográfico en un lugar de memoria. Además, esta aproximación integral reconoce las dimensiones afectivas y políticas del territorio. No hay paisaje inocente: todo espacio está atravesado por relaciones de poder, por disputas en torno a su uso y su representación, por recuerdos que unas voces promueven y otros tratan de silenciar. El territorio es, en efecto, un escenario de conflicto simbólico, en el que distintos grupos pugnan por hacer valer su vínculo con el lugar y su versión de lo ocurrido allí.

La literatura de viajes contemporánea ha contribuido a visibilizar esta riqueza y conflictividad de los espacios y el marino no es una excepción. Los autores viajeros, además de

describir los lugares que recorren, suelen reflexionar sobre la relación entre el sujeto y el entorno, sobre las huellas del pasado en el paisaje y sobre las tensiones identitarias. Sus obras revelan los significados ocultos de cada espacio. Por ejemplo, el simple acto de caminar se ha convertido, en las humanidades, en un método de indagación del paisaje: “un recurso narrativo, exploratorio y analítico” que “permite interpretar y aprehender espacios inexplorados” (Torres 2023: 51). También el fenómeno del turismo influye en la producción simbólica de los lugares, generando nuevas dinámicas territoriales y alterando las economías locales (Zygmunt 2024: 121).

Es importante referir en este punto, que a pesar de que en este trabajo no se adapta con exactitud el enfoque expuesto por Bachelard en *La poética del espacio* (1957). En esta obra se medita sobre los espacios íntimos y habitados, cerrados y protectores, que el sujeto liga irremediablemente con la constitución del ser y con la memoria emocional. Se trata de “espacios ontológicos”, que son reflejo de la interioridad y que la alimentan, “imágenes del espacio feliz” que permiten a las criaturas, al individuo, “habitar en sí mismo” y notar una profunda continuidad respecto de su entorno (Bachelard 2010: 22).

En este sentido, el topoanálisis, definido por Bachelard (2010: 31) como “el estudio psicológico sistemático de los paisajes de nuestra vida íntima”, es un concepto clave. Esta disciplina procura localizar las raíces afectiva del yo en espacios concretos y llenos de significado, que lo han acogido y construido como sujeto. Bachelard (2010: 28) sostiene que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella?”. También refiere que “Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’, aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos.” (Bachelard 2010: 23). Por lo tanto, el espacio doméstico se presenta como el marco en el que tienen lugar las experiencias vitales, en el que se construyen los recuerdos y los sueños más esenciales del ser humano.

De este modo, la casa ocupa el centro de la topografía bachelardiana, como espacio en el que se desarrolla el ser, con sus distintas capas desde las más luminosas hasta las más oscuras y reprimidas. Se trata del espacio, en cualquier caso, que acoge al individuo y le proporciona amparo: “La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (Bachelard 2010: 29).

Por lo expuesto, parece evidente que el enfoque de *La poética del espacio* no puede aplicarse directamente al objeto de estudio de este trabajo, que se centra en entornos abiertos y, muy especialmente, en el mar como espacio de viaje, de memoria y de identidad. Estas localizaciones, en ocasiones, prácticamente inabarcables, se encuentran muy lejos de la intimidad y no pueden ser consideradas como moradas, ni como “espacio de posesión” o “espacio defendido contra fuerzas adversas” (Bachelard 2010: 22). Muy al contrario, el mar, que no puede ser considerado en ningún caso como lugar de recogimiento, remite a las ideas de exposición, de itinerancia y de aventura.

En síntesis, la poética del espacio en clave geopoética implica asumir que cada lugar es un texto polifónico, escrito por quienes lo habitan o lo transitan. El paisaje, lejos de ser un telón de fondo neutral, es un protagonista silencioso que guarda la memoria de las vidas pasadas y refleja identidades. Abordar estos espacios con una mirada interdisciplinar enriquece el análisis literario, permite entender, por ejemplo, que todo lugar significativo es un lugar fijo de la memoria colectiva (Harvey 1996: 306), y apreciar cómo la literatura puede actuar como catalizador para desenterrar esas memorias latentes del lugar. Así, geografía y poética se dan la mano.

2.3. Ecocrítica: paisaje, crisis ecológica y mirada ética

2.3.1. Literatura, naturaleza y cultura: bases de la ecocrítica

La ecocrítica es un enfoque interdisciplinar que surge para tender puentes entre la literatura, la naturaleza y la cultura, cuestionando las divisiones tradicionales entre las ciencias y las letras. Se define como una escuela de crítica literaria que tiene por objeto el estudio de la literatura en relación con el medio ambiente o, en otros términos, “la representación del medio ambiente en las obras literarias” (Campos y García 2017: 96). Esto implica leer los textos literarios a la luz de la crisis ecológica contemporánea, entendiendo que el entorno natural deja de ser un mero escenario pasivo para convertirse en un protagonista y un interlocutor ético. En efecto, la ecocrítica supone un vuelco de ciertos presupuestos arraigados en el pensamiento occidental: desafía la idea de que la naturaleza sea solo un objeto o materia prima, reivindicando su calidad de sujeto, y rechaza que el paisaje funcione únicamente como telón de fondo o decorado en las narraciones (Campos y García 2017: 97). Esta perspectiva crítica insiste en que el espacio natural en la literatura no es un simple ornamento, sino un elemento lleno de significado cultural, simbólico y hasta político .

Como un nuevo campo, la ecocrítica rompe con la clásica distinción entre letras y ciencias al creer esencial la conexión del enfoque de ambas disciplinas, de la literatura y de la naturaleza (Campos y García 2017: 96-97). De este modo, promueve una mirada integradora capaz de comprender de forma más profunda los paradigmas erróneos sobre los que se han construido los mitos del progreso ilimitado y del desarrollo consumista. No es casual que se le atribuya un marcado carácter ético y transformador: la ecocrítica conlleva una toma de conciencia medioambiental que aspira a traducirse en actitudes responsables. De hecho, se ha señalado que releer las obras literarias desde esta óptica puede hacer de la educación literaria una aliada de la educación ambiental, fomentando “una actitud activa y comprometida hacia los retos actuales” (Campos y García 2017: 95). En sus orígenes en los años noventa, este movimiento crítico tomó impulso de la mano de estudios pioneros –como los de Lawrence Buell o Jonathan Bate– y ha evolucionado en fases comparables a las del feminismo, desde la identificación de estereotipos naturales -el Edén, la Arcadia o el Paraíso perdidos- hasta la revaloración de voces marginales de la literatura de la naturaleza y el desarrollo de una sólida teoría ecocrítica (Glotfelty y Fromm 1996, citado en Campos y García 2017: 96-97). Actualmente, la ecocrítica abarca distintos campos -eco-feminismo, estudios de la animalidad, o nuevo materialismo, entre otros- pero conserva como eje común la preocupación por el vínculo entre texto y entorno, la crisis ecológica y la interdependencia entre el ser humano y su hábitat (Campos y García 2017: 97).

2.3.2. El mar y lo acuático en la conciencia ecológica

Dentro de los estudios ecocríticos ha cobrado especial relevancia la atención a los entornos acuáticos – mares, ríos, costas–, hasta el punto de hablarse de una “cultura del agua” como línea destacada de investigación (Campos y García 2017: 98). Tradicionalmente, la literatura de viajes o de aventuras presentaba el mar ya fuera como un vasto vacío para la épica de exploración, ya como un espejo romántico de la interioridad del personaje, pero rara vez como un ecosistema frágil con dinámicas propias. La conciencia ecológica contemporánea ha transformado esta representación. Lejos de concebir el mar únicamente como metáfora espiritual o escenario exótico, numerosas obras recientes lo sitúan en el centro del discurso, destacando su realidad material y los conflictos medioambientales asociados a él (Vidal 2019: 75). En la narrativa española actual, especialmente la de corte viajero o testimonial, el litoral emerge como territorio de conflicto, desaparición, testimonio y reflexión (Vidal 2019: 75), y el mar deviene un protagonista silencioso que atesora tanto la memoria colectiva como las huellas de la devastación ecológica. Los textos ya no describen la costa únicamente en términos idílicos,

sino que abordan las tensiones entre el imaginario turístico y la degradación real del entorno: así, por ejemplo, se contraponen las postales de bahías deslumbrantes o pueblos blancos con la realidad de un Mediterráneo marcado por “el turismo masivo, la explotación inmobiliaria y la contaminación” (Vidal 2019: 75). En palabras de Vidal (2019: 75), el Mediterráneo literario contemporáneo “nada tiene que ver con el del imaginario turístico, sino más bien con su reverso”, aquel de incendios provocados, humedales desecados y aguas contaminadas que reflejan la huella del modelo desarrollista. La costa, antes idealizada, se revela así como un espacio herido donde confluyen lo local y lo global: los desmanes urbanísticos o industriales locales son presentados como síntomas de procesos globalizados, insertando la problemática ecológica en un marco socioeconómico más amplio (Vidal 2019: 76).

Cabe señalar que esta relectura ecocrítica del mar suele ir aparejada de una reivindicación del valor cultural y simbólico de los espacios acuáticos. En estudios antropológicos y literarios se ha recalcado que “la costa [...] es un espacio vital donde se forjan importantes identidades” (Valdés 2009: 12). Lejos de ser un paisaje menospreciado, el litoral constituye un cronotopo, en el sentido bajtiniano, donde tiempo y espacio se entrelazan para dar forma a la memoria social (Valdés 2009: 13-14). Las comunidades humanas han construido históricamente imaginarios en torno al mar y la costa –mitos de origen, oficios y costumbres marineras, topónimos y gentilicios ligados al agua– que confieren un carácter singular a esos lugares (Valdés 2009: 15). Reconocer este tejido cultural es también parte de la mirada ecocrítica: entender que el paisaje costero es una construcción social y simbólica donde “se teje la memoria colectiva sobre el territorio” a partir de la experiencia y el imaginario compartidos (Valdés 2009: 14). Por tanto, representar literariamente el mar desde una conciencia ecológica implica atender tanto a su ecología (sus especies, sus equilibrios y rupturas, su explotación) como a su dimensión de archivo cultural. En las obras actuales, el mar puede figurar simultáneamente como un espejo que devuelve verdades incómodas –la contaminación, la sobrepesca, la crisis climática– y como un espejo que interpela la identidad humana, recordando la profunda relación entre las aguas y las historias de vida que en ellas se han desarrollado. Esta dualidad dota al paisaje marino de una nueva centralidad ética: el mar ya no es mero paisaje o fondo escenográfico, sino un centro de sentido donde convergen la nostalgia por lo que se está perdiendo y la urgencia de una reflexión crítica (Vidal 2019: 75).

2.3.3. Narrativas del daño: vulnerabilidad del medio y del cuerpo

Una de las aportaciones más significativas de la ecocrítica ha sido iluminar las narrativas del daño, es decir, aquellas historias literarias que exhiben las heridas medioambientales junto

con las humanas. Estas narrativas parten de la premisa de que la degradación de ecosistemas conlleva sufrimiento humano, y viceversa. En la literatura contemporánea -en particular, en la de no ficción, en la crónica testimonial- distintos autores han indagado en desastres ecológicos de distinta índole, en la polución o en el cambio climático, muchas veces a través de sus efectos en vidas concretas, es decir, poniendo rostro humano a la crisis ecológica¹. De este modo se configura un relato ético del deterioro, que busca suscitar empatía y responsabilidad en el lector.

Un claro ejemplo lo encontramos en la crónica latinoamericana actual, donde el paisaje hostil se funde con el drama humano. La escritora Marcela Turati (2006: 521-522) describe la travesía de los migrantes por el desierto de Sonora con imágenes de un estremecedor calado físico y simbólico: “Secos como ramas. Así quedaron, esparcidos en los pedazos de desierto” – escribe–, narrando cómo, bajo un calor infernal, los viajeros, migrantes mexicanos, perecen deshidratados y son abandonados por sus propios familiares. Esta escena real, que convierte el desierto en agente de muerte, ilustra cómo la naturaleza degradada o extrema afecta directamente la integridad del cuerpo humano. Así, se presenta a la vez un medio ambiente implacable y la desnudez radical de quienes lo padecen –“cuerpos quemados, regados por el desierto”–, de tal forma que el paisaje y el dolor físico se narran como una única devastación. Relatos como este ponen de manifiesto que el daño ecológico no es abstracto: se inscribe materialmente en la carne de los seres vivos, agravando las injusticias sociales ya existentes - migrantes obligados a rutas mortíferas, comunidades expuestas a tóxicos, etc.-.

En la literatura de viajes con conciencia ecológica ocurre algo similar: los viajeros ya no son meros espectadores de panoramas sublimes, sino testigos de la herida ambiental y partícipes, en cierto modo, de ella. Muchos textos de viajes contemporáneos por el litoral español, como por ejemplo *Mediterráneos*, registran la devastación del paisaje costero – urbanizaciones abusivas, vertidos, desaparición de especies– al tiempo que documentan pérdidas humanas o culturales vinculadas a ese deterioro -pérdida de modos de vida tradicionales, desplazamiento de poblaciones locales, desempleo tras la sobreexplotación de recursos, etc.-. La crítica ha observado en estas obras una correlación entre el olvido histórico y la destrucción del paisaje (Vidal 2019: 77), es decir, entre la falta de memoria o de cuidado por parte de la sociedad y la degradación del entorno compartido. Este enfoque narrativo del daño conjuga así la dimensión ecológica con la de la memoria y la justicia: denunciar la ruptura de los lazos con la naturaleza equivale también a denunciar la desconexión con ciertos valores

¹ Algunos de esos autores son Rebecca Solnit y su obra *Savage Dreams* (1994), Elisabeth Kolbert y su obra *The Sixth Extinction* (2014) o *Fisherman's Blues* (2018) de Anna Badkhen.

comunitarios y con las lecciones del pasado. En suma, las narrativas del daño ofrecen una mirada ética que exige reconocer nuestra fragilidad común –la de la Tierra y la de nuestros propios cuerpos– e invita a reimaginar la relación con el entorno desde la empatía, la prevención y la responsabilidad (Gómez 2012: 30-31). La vulnerabilidad deviene aquí un concepto central, pues en ella se hermanan el río contaminado y el enfermo que bebe de él, el mar exhausto y el pescador que pierde su sustento. La literatura ecocrítica se convierte, de este modo, en un testimonio de estas interdependencias y en una forma de resistencia frente a la indiferencia.

2.3.4. Paisaje degradado y nostalgia del territorio perdido

El progresivo deterioro de los paisajes a causa de la actividad humana ha engendrado en la literatura actual un sentimiento recurrente de nostalgia por el territorio perdido. Muchas obras manifiestan una suerte de duelo poético por aquellos entornos naturales que antaño definían la identidad de una comunidad y que hoy se ven transformados o arrasados. Esta nostalgia no es una simple idealización acrítica del pasado, sino que a menudo va acompañada de una lúcida conciencia de los procesos históricos y sociales que han conducido a la pérdida. El paisaje degradado funciona, así, como un recuerdo doloroso de lo que estuvo y ya no está: bosques convertidos en eriales, costas vírgenes ahora erosionadas por el turismo masivo, pueblos costeros tradicionales desplazados por urbanizaciones sin alma. La literatura registra estas metamorfosis con un tono a veces elegíaco, a veces indignado, pero siempre reflexivo.

Desde la perspectiva ecocrítica, el acto de rememorar el paisaje es también un acto de resistencia contra el olvido. En un ensayo sobre memoria y paisaje, Becerra Bolaños (2010: 426), a propósito de la memoria y el paisaje, señala que la literatura participa en “la construcción del paisaje” al nutrirse de la memoria colectiva y dotar de sentido a los lugares. La palabra escrita puede hacer tangible lo intangible: evocar en el presente los estratos de memoria que yacen bajo un territorio aparentemente homogeneizado por la modernidad. Por ejemplo, cuando un autor describe un antiguo manglar ahora cubierto de cemento, no solo está pintando un contraste ecológico, sino rescatando las historias, las voces y los mitos que habitaban ese espacio. De esta forma, ante la homogeneización o la conversión de tantos entornos en “no-lugares” ahistóricos (Augé 1993: 83), la narrativa ecocrítica se esfuerza por reinstaurar la dimensión simbólica y afectiva del paisaje. Es frecuente que aparezcan en estos textos personajes que recuerdan con añoranza “la pobre ribera conocida” de su infancia o “las dunas, las playas y los pinares” de un litoral hoy irreconocible (Hernández 2002: 81-82). Tales referencias subrayan el contraste entre un territorio pleno de significado –el de antes, con sus prácticas y memorias ligadas a la tierra– y un presente de desarraigo, donde ese significado

parece diluirse. La nostalgia literaria, en este sentido, no busca simplemente volver a un paraíso perdido, sino revalorizar lo que estaba en juego en esos paisajes: cierta armonía entre el ser humano y su entorno, cierto ritmo de vida más atento a la naturaleza, que la modernidad técnico-industrial ha quebrantado.

Algunos autores contemporáneos convierten explícitamente esa nostalgia en denuncia. Rafael Chirbes, al criticar en *Mediterráneos* la especulación inmobiliaria en la costa mediterránea, contrasta el “mar de todos” –el de la memoria popular, la pesca artesanal, la belleza común– con el “mar de unos pocos”, privatizado y explotado. Esta oposición implícita rescata la idea de que el paisaje pertenece a una comunidad y que su pérdida acarrea también la disolución de vínculos sociales. De igual modo, Noemí Sabugal recorre en *Laberinto mar* los contornos de España para documentar oficios marineros en extinción, pueblos costeros vaciados de jóvenes, saberes tradicionales a punto de desaparecer. Su escritura, a caballo entre el reportaje y la elegía, traza un mapa nostálgico de la desaparición, que invita a reflexionar sobre lo que significan esas pérdidas para nuestra cultura.

Así, la nostalgia del territorio perdido se revela profundamente crítica: no es una invitación a idealizar el pasado, sino a tomar conciencia de la magnitud de lo que la crisis ecológica y el desarrollismo desenfrenado están arrebatando. En último término, esta nostalgia conlleva una llamada ética a conservar y restaurar, en la medida de lo posible, los lazos con la tierra. La ecocrítica, al articular ese sentimiento en sus análisis, refuerza la idea de que la defensa del medio ambiente no es sino la defensa de nuestra propia memoria e identidad como especie. Como afirma, “la naturaleza suma, a lo largo de los siglos y en armonía, capas de memoria” Valdés (2009: 14) y su destrucción supone también un quiebre en nuestra continuidad histórica. Recuperar esas capas de memoria y evitar que caigan en el olvido es parte del cometido ético de la literatura en tiempos de crisis ecológica.

2.4 Estudios de la memoria: litoral, historia y desposesión

La reflexión académica sobre la memoria histórica ha cobrado gran impulso en las últimas décadas, atendiendo tanto a las vivencias individuales como a los recuerdos colectivos y su anclaje en el espacio. De hecho, “la Escuela de los Annales inició una trayectoria ascendente en [el] interés por la memoria colectiva” (Gómez 2012: 19), reconociendo que la memoria social juega un papel crucial en la construcción del relato histórico compartido. En este apartado abordaremos cuatro dimensiones interrelacionadas de los estudios de la memoria aplicados al litoral: las dinámicas entre memoria individual y colectiva; el mar como espacio

de duelo, desarraigó y rememoración; la relación entre territorialidad y trauma a modo de archivo físico y emocional de los márgenes, y, por último, la historia del territorio contada a través de los relatos de lo vivido –oralidad, ruina y permanencia–. Así, se comprobará cómo el litoral se convierte en un escenario lleno de simbolismo e historia, en donde se entrecruzan la identidad, la pérdida y la resistencia.

2.4.1. Memoria individual y memoria colectiva: tensiones y superposiciones

Desde las primeras teorías sobre la memoria social, se ha subrayado que recordar no es un acto puramente individual, sino un proceso situado en un contexto comunitario. Maurice Halbwachs (2004: 12), pionero en este campo, definió la memoria colectiva como una narrativa edificada por los componentes de un grupo social que con pensamientos, intereses y espacios comunes. La memoria colectiva proporciona un marco de referencia compartido que da sentido a los recuerdos personales, pero al mismo tiempo negocia y selecciona qué se recuerda y cómo se recuerda. Esto puede generar tensiones: las memorias particulares a veces se ven subsumidas por el relato colectivo hegemónico, mientras que en otros casos sobreviven al margen de este. Tal como sugiere Halbwachs, una memoria individual puede incluso aguantar el asedio de la memoria oficial al conservarse silenciosamente en la esfera colectiva (Halbwachs 2004: 88). Dicho de otro modo, existen recuerdos personales lo suficientemente fuertes que no se diluyen en la versión oficial del pasado, sino que perviven como subcorrientes latentes dentro de la memoria común.

En consecuencia, la interacción entre memoria individual y colectiva es más bien una superposición dinámica que una oposición simple. Las voces individuales alimentan y a la vez cuestionan el imaginario colectivo. En la narrativa contemporánea sobre la historia reciente, se observa cómo un “conjunto de memorias individuales, plurales y conflictivas cuestiona la memoria colectiva” y obliga a revisar la historia establecida (Serber 2023: 132). La subjetividad y la polifonía –es decir, la multiplicidad de voces y perspectivas– pasan al primer plano, reivindicando el “valor del testimonio oral o escrito de las personas comunes (la microhistoria)” frente a las versiones oficiales unilaterales (Serber 2023: 132). Esta revalorización de las experiencias particulares ha llevado a destacar conceptos como la posmemoria, referida a cómo las generaciones posteriores heredan y recrean el recuerdo de hechos traumáticos que no vivieron directamente. De este modo, las memorias personales no solo completan los vacíos de la gran Historia, sino que también la desafían y enriquecen con nuevos matices y verdades.

Tal y como refiere Medina en relación a Miguel de Unamuno, este autor, ya a finales

del siglo XIX, intuyó esta importancia de lo cotidiano al proponer su idea de la intrahistoria. La historia verdadera late en la vida silenciosa de la gente común, en los caminos que recorren aquellos “hombres que hacen la historia de manera inconsciente [...] los hombres que no aspiran al título de héroes” (Medina, 2009: 123). Esta visión minimalista de los eventos sociales apuesta por la “tradición viva”, es decir, por la continuidad de las experiencias y saberes del pueblo en el presente (Medina 2009: 123). Del mismo modo, posteriormente, autores como Ginzburg, han rechazado la obsesión por los grandes héroes y acontecimientos dramáticos, para fijarse en cambio en la demótica o “cultura de las clases subalternas” (Medina 2009: 133). Así, se pretende desdramatizar la historia oficial –centrada casi siempre en guerras, héroes y fechas– para iluminar esas redes subterráneas de recuerdos comunes que sostienen la identidad colectiva desde abajo. En suma, la memoria individual y la colectiva no son compartimentos estancos, sino ámbitos que se entrelazan. Las tensiones surgen cuando la narrativa dominante excluye otras.

2.4.2. El mar como espacio de duelo, desarraigo y rememoración

La costa ha sido descrita como un cronotopo fundamental donde confluyen tiempo y espacio en la imaginación social, un espacio vital en el que se forjan identidades y se acumulan vivencias significativas (Valdés, 2009: 12). Pero el litoral es un lugar trágico, de duelo y desarraigo: es orilla de partidas y retornos, frontera para los exiliados, y lugar de naufragios, tanto físicos como emocionales. La crónica de no ficción, por ejemplo, habla del motivo del “mal lugar”, un escenario maldito, lleno de dolor, de silencios y huecos que aluden al trauma (Poblete 2020: 140).

El desarraigo social asociado al mar adopta múltiples formas. Por un lado, está el desarraigo del emigrante o refugiado que ve la costa desaparecer en el horizonte. Por otro, existe el desarraigo interno, referido a la mutación acelerada del litoral en la modernidad -y la desaparición de modos de vida tradicionales- como consecuencia del turismo masivo, de catástrofes ambientales o también de la especulación. En el caso español reciente, la llamada costa valenciana se ha convertido en símbolo de memoria conflictiva: un paisaje antes idílico ahora marcado por la corrupción urbanística, las “ciudades de vacaciones fantasma” y la estética de la ruina tras el estallido de la burbuja inmobiliaria (López 2024: 298). Estos entornos costeros degradados actúan como recordatorios materiales de un fracaso colectivo, encapsulando tanto el duelo por la pérdida del paisaje como el desarraigo de comunidades desplazadas. Al mismo tiempo, el mar sigue siendo un testigo silencioso de estas transformaciones: sus olas bañan

indiferentes los restos del antiguo esplendor y las costas vaciadas, pero en esa indiferencia aparente se cifra precisamente la magnitud del cambio y del olvido.

Sin embargo, el mar no solo evoca ausencia y trauma; también posibilita el recuerdo activo. Su contemplación, con frecuencia, despierta reflexiones profundas sobre el pasado, funcionando como catalizador de la memoria. Así, el personaje que recorre una costa cargada de historia -sea un narrador en primera persona o un viajero ficticio- puede ir localizando vestigios de algo o alguien perdido. El duelo se inscribe en el territorio, se percibe en un cementerio improvisado junto al mar, en una playa conocida por un naufragio, etc. Esos lugares posibilitan la ritualización de la pérdida y se convierten en puntos de convergencia entre la memoria privada o el dolor íntimo y la memoria pública o la historia compartida por la comunidad del suceso trágico. En definitiva, los espacios, y los marinos no son una excepción, operan simultáneamente como frontera de separación y como puente hacia el recuerdo (Pastor, 2017: 147).

2.4.3. Territorialidad y trauma: archivo físico y emocional de los márgenes

La memoria está profundamente vinculada a los lugares o, en otros términos, el territorio es un archivo viviente de experiencias. En las zonas marginales, ese archivo adopta tanto formas físicas -espacios, objetos, ruinas- como emocionales -relatos, recuerdos-. El paisaje, en este sentido, es “siempre una narración construida a base de la experiencia, el imaginario, el ideario, los sueños y el trabajo creativo” (Valdés 2009: 14). Esta idea implica que la tierra misma habla, si sabemos leerla: en sus topónimos, en sus caminos y en sus restos materiales quedan inscriptos fragmentos de lo ocurrido. Actos como poner nombre a un paraje costero o asignar un gentilicio a sus habitantes configuran una geografía de la memoria: cada nombre de playa, cada mote regional, puede delatar episodios del pasado –una batalla, una comunidad desplazada, un antiguo oficio ya desaparecido– que perduran en la palabra aunque el hecho material se haya desvanecido.

Ahora bien, gran parte de este archivo territorial permanece al margen de los registros oficiales. Las memorias de los márgenes suelen transmitirse por vía oral, en narraciones familiares o comunitarias que saltan de una generación a otra. La antropología y la historia oral han distinguido entre tradición oral e historia oral justamente para analizar estas transmisiones. Por un lado, las tradiciones orales abarcan “distintos tipos de testimonios verbales… narrados y transmitidos a través de una cadena de testigos” (Gómez Pellón 2012: 19). Son relatos que pueden remontarse muy atrás en el tiempo – leyendas locales, mitos fundacionales, memorias

colectivas de eventos traumáticos—, mantenidos vivos por la repetición en el seno de la comunidad. Por otro lado, la historia oral se compone del testimonio de quienes vivieron los acontecimientos más recientes. Tanto la oralidad tradicional como la testimonial constituyen un valioso archivo emocional de los márgenes. Durante mucho tiempo, estas voces fueron ignoradas por la historiografía clásica, sin embargo, con el auge de la microhistoria y los estudios culturales, se reivindica que el estudio de la cotidianidad y de lo local es esencial para comprender la complejidad del pasado (Medina 2009: 123).

Es en los márgenes territoriales donde a menudo se concentran las experiencias más extremas y, a la vez, las más silenciadas: expulsiones, pobreza, violencia estructural, pero también solidaridad y estrategias de sobrevivencia cultural. Estas experiencias quedan impresas en el entorno físico y en la psique colectiva de sus habitantes. Se puede pensar en el litoral como un caso paradigmático: ha albergado y alberga tanto a comunidades pescadores pobres como a contrabandistas o inmigrantes en situación de irregularidad cuyas historias no suelen ser contadas. Sin embargo, su memoria permanece viva gracias a la oralidad. La microhistoria nos enseña que el hecho histórico no es únicamente “el fresco monumental que mitifica a políticos, militares y sacerdotes”, sino “más bien una demótica… el estudio de la cultura de las clases subalternas” (Medina 2009: 123). En otras palabras, las culturas marginales guardan en sí mismas un archivo identitario –hecho de lengua, de música, de rituales, de recuerdos compartidos– que constituye una auténtica memoria histórica alterna. Por ello, investigar en los márgenes implica abrir el abanico de fuentes más allá del documento escrito: implica escuchar las voces orales, recorrer los paisajes en busca de sus huellas escondidas y reconocer en los objetos cotidianos –una barca varada, una choza costera, un viejo camino– su dimensión de testimonios materiales. De esta manera, el territorio entero deviene un archivo híbrido, a la vez físico y emocional, donde cada elemento –desde una ruina hasta una canción popular– aporta una pieza al rompecabezas de la memoria colectiva.

2.4.4. Historia del territorio y relatos de lo vivido: oralidad, ruina, permanencia

La última vertiente este análisis se centra en cómo se relatan las experiencias vividas en relación con el territorio, y cómo ciertos vestigios materiales confieren permanencia al recuerdo. Si entendemos la historia de un lugar no solo como la sucesión de hechos políticos o económicos, sino como el entramado de las vivencias humanas allí acontecidas, se vuelve fundamental atender tanto a las fuentes orales como a los signos materiales de la ruina. En muchos casos, la oralidad es el medio por el cual la comunidad narra su propia historia

territorial: las anécdotas transmitidas por los abuelos, las historias locales que no figuran en los manuales, las coplas y memorias colectivas que explican cómo llegamos a ser quienes somos. Estas narraciones orales, por su inmediatez y carga afectiva, complementan y matizan la historia escrita, aportando la textura de lo vivido. Como advierte la historiografía oral, la memoria colectiva se alimenta de estas voces: el interés por recolectar testimonios directos de la gente común ha crecido precisamente para conservar en la memoria colectiva la experiencia de los sujetos anónimos antes de que se pierda (Gómez Pellón, 2012: 30). De hecho, cuando una memoria individual se incorpora al acervo colectivo –piénsese en antiguos militantes narrando sus recuerdos en un pueblo, o campesinos describiendo prácticas agrícolas ancestrales–, esa voz personal queda resguardada dentro del relato comunitario y puede perdurar más allá de la vida del narrador. La permanencia de la memoria depende en gran medida de esta socialización del recuerdo: contar y escuchar historias es, en última instancia, una forma de archivar la vida en la conciencia colectiva.

Tal y como se ha dejado entrever, junto a la palabra, la materia también cuenta historias. Un edificio abandonado, un muelle en decadencia o los restos de una aldea son testimonios mudos de eventos pasados y poseen una “retórica” propia que evoca la historia de su auge y caída (López 2024: 407). La presencia física de la ruina interpela a quienes la observan, actuando casi como un texto que puede leerse entre sus grietas: es la fábrica que alude al esplendor industrial perdido, es el búnker semiderruido que todavía susurra historias de guerra, es el pueblo fantasma cuya existencia habla de un éxodo o de un embalse que anegó vidas. La literatura ha explotado con frecuencia este poder sugestivo de las ruinas para articular la memoria. Por ejemplo, el viaje autobiográfico por la costa levantina que supone *Mediterráneos*, de Chirbes, convierte el recorrido en una auténtica confrontación con la ruina, donde el paisaje marítimo refleja la descomposición física y moral de un país y expone los traumas colectivos del pasado reciente. Aquí, el mar mismo funge de espejo y archivo: testigo silencioso de cuanto acontece, en el que se proyectan tanto la decadencia de los cuerpos como la del territorio. La interacción entre las voces y las ruinas produce una narrativa rica en temporalidades: la palabra oral llena de significado a la ruina, y la ruina da concreción material a las palabras, impidiendo que el recuerdo se diluya completamente.

Para que la historia del territorio se transmita de generación en generación, es necesario este equilibrio entre cambio y continuidad. Si cada modernización borrarse por completo las huellas anteriores, la comunidad perdería su memoria; pero gracias a que persisten elementos –

tradiciones vivas, lugares de memoria, restos físicos— el pasado logra permanecer entre nosotros. La identidad cultural de un espacio litoral, por ejemplo, se mantiene en la medida en que sus historias sigan contándose y sus referentes sigan visibles o reconocibles. De ahí la importancia de la educación y la cultura en la preservación de la memoria territorial. Relecturas contemporáneas de obras clásicas vinculadas al mar han demostrado ser útiles para “reconstruir la relación del hombre con la naturaleza [...] poniendo en valor estos referentes de la historia literaria” (Campos y García 2017: 95). Dicho de otro modo, la literatura y el arte pueden actuar como garantes de la memoria de un lugar, reactivando en el presente los significados del pasado. Iniciativas pedagógicas y críticas -desde la ecocrítica hasta la geopoética- proponen leer el paisaje y el patrimonio como textos, logrando que las nuevas generaciones descubran una nueva mirada hacia el entorno que habitan (Campos y García 2017: 95). Esta mirada informada por la memoria propicia una actitud más comprometida con la protección tanto del legado cultural como del medioambiente local.

En definitiva, los relatos de lo vivido –orales o escritos– junto con las huellas materiales –presencias o ruinas– conforman un tejido que mantiene viva la historia del territorio. La memoria no es un ente estático: se reactualiza cada vez que se narra un recuerdo o se resignifica un lugar. Cuando un grupo social logra integrar sus memorias individuales en un relato común y cuenta con elementos tangibles que anclen ese relato en el paisaje, se produce una verdadera permanencia de la memoria. No se trata de una permanencia inmutable, sino de una continuidad en transformación, una “tradición viva” que, paradójicamente, pertenece siempre al presente (Medina 2009: 134). Así, la historia del territorio no reside únicamente en archivos polvorientos o en monumentos oficiales, sino en la suma palimpsestica de voces, lugares y restos que dialogan entre sí. El litoral, con toda su carga simbólica, ejemplifica este palimpsesto: es orilla y horizonte, es viaje y arraigo, es pérdida y memoria. En sus márgenes conviven el olvido y la rememoración, invitándonos a leer en el paisaje de la memoria las múltiples capas de lo vivido que nos constituyen como comunidad.

2.5 Presencia del yo: testimonio, experiencia y reflexión personal

Tras haber examinado la relación entre el paisaje y la memoria, así como los elementos identitarios en la literatura de viajes a lo largo de los apartados anteriores, es preciso centrar la atención en la presencia del sujeto narrador. En última instancia, narrar el viaje implica narrarse a uno mismo: inscribir la propia experiencia en el espacio recorrido. ¿De qué manera la subjetividad del autor se integra en el paisaje narrado? ¿Cómo el testimonio personal se

convierte en un puente entre la vivencia íntima y la reflexión histórico-poética del texto? A continuación, se abordan estas cuestiones, profundizando en la idea del viaje como testimonio autobiográfico y en la función mediadora -política y estética- de la voz en primera persona.

Como señala Gómez Pellón (2012: 20), bajo el concepto de fuentes orales existen “distintos tipos de testimonios verbales que sirven para conocer el pasado”. Entre esas fuentes, la historia oral se distingue por apoyarse en “testimonios directos supuestamente verificados por los testigos de los acontecimientos” (Gómez 2012: 21), subrayando la importancia del narrador protagonista como garantía de autenticidad. En el ámbito literario, esta presencia del yo conlleva una mirada introspectiva y contextual: el relato del yo se convierte en testimonio de una vivencia personal que a la vez refleja una realidad compartida. Esta atención a lo cotidiano y personal enlaza con la intrahistoria unamuniana, que concibe la historia desde una perspectiva minimalista, centrada en “los eventos sociales” en su dimensión más íntima (Medina 2009: 123).

Lejos de anularse, la voz subjetiva del narrador se erige en el eje de este tipo de relatos. En la crónica literaria y otros textos autobiográficos, la perspectiva personal del autor no desaparece tras los hechos, sino que los filtra y da sentido. De hecho, el cronista está siempre, como “una situación de la mirada” antes que como pronombre (Caparrós 2015: 502). Gracias a esta mirada explícita, es posible incluso distinguir al autor real de la figura del narrador que construye en el texto (Poblete 2020: 135). A diferencia del periodismo informativo tradicional –que busca la objetividad y la ausencia del yo–, la escritura testimonial en primera persona asume abiertamente su subjetividad como valor añadido. Esta autorreferencialidad no resta valor comunicativo; por el contrario, enriquece la narración con reflexiones personales, un tono íntimo y un ethos reconocible. Cabe recordar, por ejemplo, cómo la cronista Elena Poniatowska –escritora y periodista franco mexicana nacida en 1932 cuyos textos se caracterizaron por un marcado tono social y político- llegó a adoptar en ciertas entrevistas un rol distinto al propio, el de mujer ingenua de clase acomodada, para ganarse la confianza de sus interlocutores y extraer sus testimonios (Poblete, 2020: 135). Este juego de personaje evidencia hasta qué punto el yo narrativo puede ser construido y modulado según las necesidades del relato. En efecto, el yo narrado no es una esencia fija previa al texto, sino que se va configurando a medida que se escribe: la autobiografía implica así un acto de autoinvención identitaria.

2.5.1 *Desplazamiento geográfico y desplazamiento interior*

Las experiencias de desplazamiento geográfico, la deriva espacial, suelen aparejar un

desplazamiento interior: el viaje por el espacio deviene también viaje por la propia memoria e identidad. El paisaje actúa, de este modo, como espejo y catalizador de la subjetividad. Como apunta Valdés Pizzini, “el paisaje costero, malentendido y menospreciado, es un espacio vital donde se forjan importantes identidades” (2009: 12). Lejos de ser un telón de fondo neutro, el entorno se carga de significado biográfico y cultural: “El paisaje es una construcción social y simbólica sobre la que se teje la memoria colectiva sobre el territorio, que siempre es una narración construida a base de la experiencia, el imaginario, el ideario, los sueños y el trabajo creativo” (Valdés 2009: 14). En el relato de viaje, cada lugar visitado despierta resonancias del pasado personal y colectivo; el yo que narra se redescubre en contacto con parajes ajenos que, a través del recuerdo y la imaginación, dejan de ser del todo extraños. En este sentido, la travesía física propicia una introspección constante: la geografía externa motiva un repliegue hacia la geografía interior del sujeto. Un ejemplo literario lo ofrece Rafael Chirbes en su libro de viajes *Mediterráneos* (2008), donde relata cómo incluso en paisajes exóticos y lejanos lograba hallar retazos de su propia infancia mediterránea y jirones de su identidad en lugares nunca antes visitados. Este reencuentro con aspectos de su pasado en geografías remotas subraya que la construcción de la identidad durante el viaje no se da en el vacío, sino en un diálogo continuo con el paisaje y la memoria.

2.5.2 *Escrituras del cuerpo, del viaje, del tiempo*

Espacio y tiempo confluyen así en la escritura del yo viajero. Con frecuencia, estos testimonios adoptan la forma de diarios o memorias de viaje, un formato que acentúa la narración secuencial del día a día y el transcurrir del tiempo junto al desplazamiento físico. Asimismo, la dimensión corporal del viaje queda también inscripta en el texto: la fatiga, las sensaciones y las emociones físicas del narrador se filtran en el relato, aportando verosimilitud y una impronta sensorial a la experiencia contada. El cuerpo que atraviesa el paisaje siente y padece: el calor sofocante, la brisa marina, la dureza del camino... Todos esos datos sensoriales enriquecen la narración testimonial, dotándola de una materialidad vivida. De este modo, la descripción del entorno no es sólo visual o geográfica, sino también visceral: la experiencia se cuenta desde el cuerpo, implicando al lector en esa realidad táctil y atmosférica. No es casual que Valdés (2009: 16) recurra al concepto bajtiniano de cronotopo (la unión significativa de espacio y tiempo en el relato) para describir la costa puertorriqueña: “La costa como cronotopo solo puede comprenderse a través de la multiplicidad de narrativas que la van construyendo como telón de fondo, mientras la costa se convierte en protagonista y espacio vital de esas vidas” (Valdés 2009: 17). En la práctica, el narrador viajero no sólo aporta su propia vivencia,

sino que incorpora las voces y recuerdos de otros. La literatura testimonial asume un carácter coral: “los y las escritoras recogen y plasman su visión y recuerdo de los procesos humanos, e integran además las construcciones de los otros, por medio de la oralidad, a la que dan carta de identidad en sus relatos” (Valdés 2009: 16). A través de estas estrategias, el texto abarca distintas capas temporales y emotivas —del presente de la narración al pasado evocado, de la experiencia íntima a la memoria colectiva—, otorgando espesor humano al paisaje descrito. Incluso, la mirada subjetiva proyectada sobre el entorno puede tener una dimensión ética y educativa: ciertos relatos invitan a “descubrir una nueva mirada que ayude a re-construir la relación del hombre con la naturaleza (y en concreto a partir de textos vinculados con el mar)” (Campos y García 2017: 95), sensibilizando al lector sobre la conexión profunda entre el yo y el medio ambiente.

2.5.3 *El testimonio como forma de mediación política y poética*

En última instancia, el testimonio en primera persona opera como una mediación entre lo individual y lo colectivo, entre la experiencia vivida y su significado histórico-social. La crónica latinoamericana, género bisagra entre periodismo y literatura, ha demostrado su potencia en este sentido: “ha ayudado a la definición y a la promoción de la identidad de los distintos países [...] y ha brindado significativos aportes a la narrativa del continente” (Puerta 2018: 213). Ya desde las crónicas tempranas —por ejemplo, *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle (1638) o los escritos modernistas de José Martí— hasta la actualidad, la crónica ha atravesado varios momentos de esplendor que han nutrido profundamente la literatura latinoamericana (Puerta 2018: 214). No es casual que se considere la crónica un espacio de resistencia frente al discurso oficial: como apunta Puerta (2018: 221), actúa como un “espacio de resistencia” (2018: 221) al periodismo hegemónico. Al darle voz a lo subjetivo, estas narraciones cuestionan las verdades únicas y visibilizan memorias marginadas. Un ejemplo emblemático es el del argentino Rodolfo Walsh, cuya obra pionera *Operación Masacre* (1957) conjuga investigación y narración testimonial. En este libro, Walsh opta por incluir los relatos de los sobrevivientes, asumiendo un narrador testigo que “trata de mantenerse al margen sin contaminar el texto con sus opiniones” (Puerta 2018: 221). Su objetivo era, ante todo, testimoniar una injusticia silenciada. De hecho, se ha dicho de Walsh que “expresó hasta sus últimos días el compromiso de dar testimonio de su época” y que con *Operación Masacre* “cifró las bases para la consolidación de... la narrativa testimonial, categoría creada con urgencia para clasificar el híbrido que subvertía el periodismo clásico” (García 2009: 139). La literatura testimonial latinoamericana nace así vinculada a la denuncia y la memoria histórica,

subvirtiendo las fronteras entre documento y relato. Esta tensión entre la fidelidad a los hechos y la libertad narrativa define a este género híbrido: el cronista-testigo se vale de recursos literarios (diálogos, descripciones vívidas, estructura novelada) para transmitir verdades históricas desde su óptica personal. Como se ha observado, Walsh presentó los diálogos de sus testigos con frases cortas y contundentes, exhibiendo “las voces que le otorgaban veracidad y credibilidad a los hechos” narrados, al tiempo que buscó “recuperar la voz de los protagonistas y acercar al lector desde lo emotivo” (Zimmerman 2011: 20). En *Operación Masacre* no hay afán de experimentación estética desligado de la realidad, sino un “afán de recoger los testimonios de las víctimas y contar su historia”, impulsado por “un fuerte compromiso político” que terminaría por marcar una época (Puerta 2018: 222). No en vano, la historiografía contemporánea –de los Annales a la antropología cultural– ha reconocido en la memoria y el testimonio oral una fuente indispensable para comprender la historia (Gómez 2012: 20). En suma, el yo individual deviene portavoz de un nosotros, y el paisaje deja de ser un mero escenario para convertirse en protagonista también de esa historia colectiva. En los capítulos siguientes, dedicados al análisis del corpus literario, comprobaremos cómo estas dinámicas de testimonio y subjetividad se concretan en los textos, confirmando la relevancia del narrador en primera persona para la construcción de sentido y memoria en el paisaje narrado.

3. A poniente desde el Estrecho (1962), de Alfonso Grosso

3.1. Introducción

La obra de Alfonso Grosso (Sevilla, 1928) es punto de encuentro de la crónica, el testimonio y una marcada y clara voluntad de implicarse e influir en la realidad. Este autor sevillano se enfrentó al tiempo que le tocó vivir con mirada crítica y una acusada sensibilidad hacia la injusticia y los conflictos sociales que trasladó a sus obras, marcadas por un fuerte componente ético. Como ha apuntado Montejo (2004: 109), la prosa de Grosso se caracteriza por un constante compromiso ideológico que se revela en imágenes enormemente evocadoras y una gran carga sensorial. Así, a pesar de que este autor y sus textos pueden ser circunscritos en el realismo social español propio de la segunda mitad del siglo pasado, la denuncia estilizada que los distingue remarca la singularidad de la creación de Grosso.

Grosso nació en el seno de una familia cruzada por la disparidad ideológica, ya que en ella tenían cabida desde miembros de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) hasta republicanos radicales y plenamente convencidos. Este ambiente de

desencuentros políticos en el que el autor creció contribuyó, sin duda, a que este adquiriera de manera precoz conciencia sobre la situación del país y sus contradicciones. El resultado fue un marcado escepticismo ante los discursos de poder. Tal y como indica Gutiérrez Carbajo (2003: 83), la infancia de Grossó transcurrió durante la Guerra Civil con el impacto que ello supuso y, además, entre divisiones familiares, discursos que se contradecían y, desde luego, una Sevilla en la que la violencia era la tónica general. Lo anterior no solo marcó la biografía del autor, sino que se convirtió en la piedra angular de una obra que se sitúa muy lejos del conformismo y, más bien, adopta una postura de resistencia activa.

Este texto, escrito en 1962 y concebido inicialmente con el título *Entre dos banderas*, fue resultado de un viaje compartido con Manuel Barrios por el sur de España, desde Gibraltar hasta Rota. El trayecto, sin embargo, no responde a una simple voluntad de exploración geográfica. En él se articulan las tensiones del espacio fronterizo, la presencia militar extranjera, las huellas del colonialismo y la precariedad estructural del litoral gaditano. Aunque el manuscrito no fue formalmente censurado, la editorial rechazó su publicación por motivos que Lucía Montejo vincula a la incomodidad que generaba su contenido. Según detalla esta autora, la obra fue apartada de los planes editoriales sin explicaciones claras y no vio la luz hasta 1990 (Montejo 2004: 117). Este largo silencio editorial se convierte, por tanto, en un síntoma del lugar marginal que ocupaba una narrativa como la de Grossó dentro del panorama cultural del franquismo.

Lo que *A poniente desde el Estrecho* ofrece no es un relato de viaje convencional, sino una forma de escritura testimonial que desborda las categorizaciones genéricas. En palabras de Montejo, la obra se inscribe en una tradición de literatura de viajes crítica que se oponía frontalmente al discurso celebratorio de los textos afines al régimen (Montejo 2004: 117). Lejos de idealizar los paisajes del sur, Grossó se detiene en sus fracturas: el contrabando como forma de subsistencia, la vigilancia permanente en el Estrecho, la pobreza estructural y el abandono institucional de comunidades enteras. Esta voluntad de mostrar el envés de la postal, de hablar desde el margen y para el margen, es lo que dota al texto de su potencia política.

El itinerario narrativo arranca en Algeciras y discurre hacia poniente a través de Tarifa, Barbate, San Fernando y el Puerto de Santa María, hasta alcanzar Rota. A lo largo del trayecto, el autor introduce descripciones paisajísticas, escenas de conversación e impresiones recogidas al paso, que van conformando un mosaico humano y geográfico. Este modo de narrar se sustenta en una atención meticolosa al detalle y en una voluntad de escucha que recuerda al modelo del reportaje literario. Como observa Sine Diouf (2015: 160), el testimonio de Grossó

se construye desde una ética de la observación, donde el narrador no impone una visión, sino que se convierte en mediador entre los sujetos retratados y el lector

El componente visual del libro refuerza esta dimensión documental. La integración de fotografías, algunas de ellas tomadas durante el viaje, transforma el texto en un artefacto híbrido, a medio camino entre la crónica, el cuaderno de campo y el ensayo literario. Grossó no aspira a crear una imagen definitiva del sur, sino a dar cuenta de su multiplicidad, de su condición escurridiza y cambiante. Montejo señala que incluso los censores que leyeron la obra en su momento la calificaron como un “relatito documental de un paseo por la pesca desde Algeciras a Cádiz en el que se nos cuenta usos y costumbres y describen tipos marineros” y concluyeron que “procede su autorización” (Montejo 2004: 118), lo que evidencia hasta qué punto su dimensión crítica se disimulaba bajo una aparente neutralidad.

La inclusión de esta obra en el corpus del presente trabajo se justifica por múltiples razones. En primer lugar, porque constituye un ejemplo paradigmático de cómo la literatura de viajes puede convertirse en una herramienta de crítica social, en un modo de inscripción de las geografías olvidadas dentro del mapa cultural de un país. En segundo lugar, por su carácter fronterizo, tanto en lo temático como en lo formal: *A poniente desde el Estrecho* es un texto que desborda las categorizaciones généricas, que transita entre lo literario y lo documental, entre lo poético y lo testimonial. Y, en tercer lugar, por su valor historiográfico: la relectura de este texto permite revisar los límites del canon y recuperar una voz que, por su radicalidad y su lucidez, merece ocupar un lugar central en los estudios sobre la literatura de viajes contemporánea.

Leída hoy, la obra no ha perdido un ápice de su vigencia. El mar, convertido en metáfora de la herida, de la separación y del control, sigue siendo un espacio de fricción y exclusión. Las voces que recoge Grossó —pescadores, jornaleros, emigrantes, soldados— continúan resonando como testimonios de una España periférica, cuya historia oficial ha tendido a invisibilizar. Frente a ello, la apuesta del autor por una escritura desde el margen y para el margen se revela como una forma de resistencia activa. Por eso *A poniente desde el Estrecho* no es solo una obra literaria: es también un gesto político, una intervención sobre el espacio simbólico del sur, y una defensa de la memoria como forma de justicia.

3.2. El mar como frontera y como herida

En *A poniente desde el Estrecho*, el mar no se presenta como un espacio de libertad o apertura, sino como una línea de fractura, una herida persistente en el paisaje y en la memoria. Lejos de constituir un horizonte abierto, el litoral gaditano aparece en el texto de Grossó como

un borde vigilado, una zona de tensión política, social y simbólica que condensa muchas de las contradicciones históricas del sur peninsular. Desde las primeras páginas, el lector advierte que el viaje no se proyecta hacia la aventura o el descubrimiento, sino hacia una geografía de lo excluido, donde el mar cumple funciones de barrera, de control y de desgaste.

Ya en su página inicial, Grossó escribe: “De la bandera inglesa de Gibraltar hasta la bandera norteamericana de Rota” (Grossó 1990: 10.), estableciendo así un marco simbólico que transforma el itinerario en un recorrido entre formas de ocupación extranjeras. Esta formulación no es meramente geográfica, sino que sintetiza el carácter geopolítico del Estrecho, donde confluyen fuerzas militares, intereses económicos y movimientos de población marcados por la necesidad. La frontera marítima se configura, de este modo, como una zona atravesada por la vigilancia y por la desigualdad.

El valor simbólico de ese espacio se subraya también cuando el narrador se detiene en la singularidad del enclave: “La importancia geográfica del Estrecho —en el que se mezclan las aguas frías del Atlántico con las tibias y más saladas del Mediterráneo— ha sugerido este libro que trata de la mar y de los hombres que en ella trabajan” (Grossó 1990: 14). Aquí el mar no solo es lugar de paso, sino también de tensión: un cruce entre elementos que no se mezclan del todo, una corriente en conflicto permanente.

El litoral, como territorio social y económico, se muestra herido por la dependencia y por las redes de supervivencia generadas al margen del sistema. En palabras, ya referidas, de uno de los personajes, pero que cabe poner de relieve una vez más por su relevancia: “Pasada la alambrada, ya es otra cosa [...] Del contrabando y de los obreros que trabajan dentro [...] vive el Campo de Gibraltar” (Grossó 1990: 24). Esta frontera no es solo aduanera o militar, sino también económica: la precariedad de las poblaciones cercanas a Gibraltar las empuja a depender de una estructura informal de ingresos donde el mar opera como canal clandestino.

El peso que tiene Gibraltar en el sustento de los habitantes de la zona se manifiesta de nuevo cuando se afirma: “Si un día no dejaran entrar un solo hombre [...] serían quince mil hombres más con los brazos cruzados” (Grossó 1990: 24.). Esta dependencia transforma el mar en una línea de subordinación, donde la relación con el exterior se produce en términos de necesidad y no de autonomía. La costa no es punto de partida, sino límite impuesto.

Esta dimensión liminal del mar se materializa en el paisaje que describe el autor. Algeciras, la ciudad por la que comienza el recorrido, se muestra como espacio partido entre la postal turística y la marginalidad. “Cabecean en el muelle [...] las traíñas y los faluchos del

Mediterráneo y del Cantábrico" (Grosso 1990: 15), anclados en una bahía donde confluyen orillas, pero no necesariamente personas. La estampa marinera, aparentemente neutra, se complejiza en cuanto el viajero reconoce que el decorado turístico encubre realidades sociales no visibles: "El viajero, en silencio, toma el pulso a esta parcela de la ciudad levantada de cara al turismo, que nada tiene que ver con el pueblo de pescadores que ha venido a conocer" (Grosso, 1990: 16).

La tensión entre lo visible y lo oculto, entre lo exhibido y lo borrado, estructura toda la narrativa. El viaje no se dirige a paisajes de postal, sino a rincones donde la vida transcurre en los bordes del sistema. El mar, en este contexto, es más frontera que vía de comunicación. Sólo se convierte en horizonte para los que pueden cruzarlo, mientras que para la mayoría es límite, obstáculo, vigilancia.

Desde la teoría, Montejo ha advertido que la obra de Grosso se sitúa en una tradición de literatura de viajes que subvierte los códigos del relato celebratorio. Frente al modelo franquista de exaltación del paisaje nacional, Grosso elige mostrar las heridas del territorio: contrabando, pobreza, exilio (Montejo 2004: 118). El viaje que plantea no es de descubrimiento, sino de denuncia. A través de una estructura que combina fotografías reales y descripciones minuciosas, el texto construye una crónica encubierta de los efectos de la marginalidad en las zonas de frontera.

Esta dimensión simbólica del mar como espacio fracturado se ve reforzada por su papel en la organización económica de la zona. En el relato se recuerda que "Hasta 1958 sus singladuras no llegaban más allá de Larache. Hoy se ve obligado a continuarlas [...] hasta Cabo Bojador" (Grosso 1990: 14), lo que implica un desplazamiento forzado por las restricciones políticas. La regulación de las conlleva que el mar deje de ser un espacio de libertad para convertirse en un territorio *regulado*, en un escenario de negociaciones, prohibiciones y reubicaciones.

Sine Diouf (2015: 160) ha señalado que la escritura de Grosso se identifica por una ética testimonial construida en torno a pescadores, obreros, jornaleros o, en otras palabras, centrada en los sujetos desfavorecidos y más vulnerables. Según su punto de vista, el mar es, además de uno de los posibles escenarios de la vida de estas personas, una metáfora de su posición, siempre en el margen, siempre en los límites y a merced de fuerzas externas que no pueden controlar ni, en muchos casos, prevenir. Así, el mar de Grosso es paisaje y símbolo encriptado del límite social y político. El mar, en la obra que se está analizando, es un territorio vigilado y que vigila,

un lugar que distancia, divide y segregá, que hiere y que también evoca.

Montejo ha documentado también, como se ha referido, cómo la obra fue entendida como inofensiva por los censores, cuando en realidad contenía una crítica implícita al régimen franquista (Montejo 2004: 120-121). No obstante, el hecho de que no se publicara hasta 1990 no puede desvincularse del anterior contexto, donde el control ideológico también actuaba por omisión.

En conjunto, el mar en esta obra se configura como un eje de conflicto. No es casual que en uno de los fragmentos más significativos del texto se diga: “Ya se ha notado la visita [a Gibraltar] de la Reina Isabel [del reino Unido]. A partir de entonces empezaron los impedimentos...” (Grosso 1990: 18).

En *A poniente desde el Estrecho*, el mar no es un elemento decorativo ni una instancia de fuga. Es, por el contrario, un escenario de tensión y una metáfora densa de la frontera: entre la pobreza y el privilegio, entre la pertenencia y la exclusión, entre el poder y los cuerpos que lo padecen. Esta mirada radical al paisaje convierte el viaje de Grosso en un ejercicio de insubordinación poética, donde cada puerto visitado, cada descripción del litoral, se inscribe como forma de memoria y de resistencia.

3.2. *El viaje como ejercicio de observación crítica*

A lo largo de *A poniente desde el Estrecho*, el viaje se configura no como desplazamiento recreativo ni como mera transición espacial, sino como una experiencia de observación ética, pausada y comprometida. El viajero que nos propone Grosso no es un turista ni un *flâneur* moderno, sino un testigo que registra, interroga y escucha. Cada escala del recorrido se convierte en una ocasión para mirar lo que suele permanecer oculto, para atender a los signos de una realidad marginada por la versión oficial del progreso. La escritura de este viaje, por tanto, adopta la forma de una crónica testimonial, donde los detalles aparentemente insignificantes cobran una densidad política indiscutible.

La mirada del autor se detiene desde el principio en las formas visibles de la precariedad, recurriendo a imágenes poderosas que, en ocasiones, se oponen y ponen de relieve grandes diferencias: “Una mujer con el brazo derecho tatuado fuma un habano mientras contempla con inequívoca avidez los *shorts* de una muchacha escandinava” (Grosso, 1990: 24).

El contraste entre las postales del sur y las escenas reales del abandono queda reforzado por la introducción de figuras marginales: “Una gitana, con un chiquillo [...] pide limosna” (Grosso, 1990: 16). El gesto seco del camarero que la aparta marca la frontera invisible entre el

decorado y lo real, entre lo que el turismo tolera y lo que expulsa.

Esta forma de representar el entorno no es casual ni responde a un simple capricho estético. Como advierte Montejo (2004: 118), el discurso de Grossó puede ser entendido como documental únicamente en apariencia, atendiendo, quizás, a su forma, pero no si se repara en la crítica feroz que alberga, implícitamente, hacia la organización social del territorio. Las fotografías que acompañan al texto de *A poniente desde el Estrecho* tampoco son causales y mucho menos neutrales, sino que, del mismo modo, son un modo encubierto de denuncia. Por su parte, y en consonancia con lo antedicho, Fortes (citado en Montejo 2004: 117) indica que la crítica es codificada por Grossó mediante recursos narrativos y visuales que, sin dejar de lado la contundencia del mensaje que se pretende transmitir, logran eludir la censura.

La figura del viajero, en este contexto, se aleja del observador distante y se acerca al testigo involucrado. El propio texto lo explicita: “El viajero, en silencio, toma el pulso a esta parcela de la ciudad levantada de cara al turismo, que nada tiene que ver con el pueblo de pescadores que ha venido a conocer” (Grossó, 1990: 16)

). Este “pulso” no es una metáfora banal, sino la expresión de una voluntad de contacto, de una escucha activa que rechaza los filtros institucionales. El viajero no impone una mirada, sino que se deja atravesar por la experiencia de los otros.

Según Sine Diouf (2015: 160), la narrativa de Grossó se apoya en una ética del testimonio que privilegia a los sujetos subalternos. La escritura no pretende explicar ni clasificar, sino registrar. El detalle, la imagen fragmentaria, el ritmo pausado del desplazamiento, todo ello configura un modelo de observación que se opone a la espectacularización. Esta actitud se reafirma cuando el narrador declara su rechazo al mundo cosmopolita superficial en un movimiento que no es solo físico, sino también epistemológico, ya que trata de abandonar el lugar de la mirada hegemónica para adoptar una posición de escucha:

Para escapar de este mundo modestamente cosmopolita donde se mezclan las muchachas de la pequeña burguesía -velos de blondas y libro de misa- con técnicos petrolíferos del Sahara, comerciantes americanos y alumnos de la Milicia Universitaria el viajero abandona la terraza y enfila de nevo la explanada del puerto pesquero (Grossó 1990: 16).

Este cambio de posición se manifiesta también en la atención al trabajo. En las páginas siguientes, la narración se detiene en las economías informales, los oficios invisibles y las lógicas de subsistencia que marcan el litoral. La descripción de la dependencia laboral respecto a Gibraltar y el testimonio sobre la economía de frontera, sostenida por la necesidad y vigilada por el Estado es elocuente:

A la izquierda de la puerta metálica, reservada a la entrada y salida de los obreros españoles, que en número de quince mil trabajan al otro lado de la frontera, se levanta una mesa petitoria con una bandeja y hucha de latón. En su lateral derecho, un cartel: Para los niños pobres.” (Grosso 1990: 22).

En esa misma línea, se afirma: “Si un día no dejaran entrar un solo hombre [...] serían quince mil hombres más con los brazos cruzados” (Grosso, 1990: 24), lo que traduce la observación directa en cifra, en diagnóstico. El viajero no idealiza, sino que mide el impacto concreto de la organización política sobre la vida cotidiana. La escritura se vuelve entonces un dispositivo de registro, una suerte de libreta de campo que recoge no sólo imágenes, sino también condiciones de existencia.

Desde el análisis crítico, Montejo (2004: 120) insiste en que la suciedad, la desorganización urbana y el deterioro material que aparecen en el texto no son descripciones neutrales, sino denuncias de una España olvidada por el discurso del desarrollo. De manera similar, Hartman ha señalado que Grosso utiliza la forma descriptiva como mecanismo de subversión, transformando el detalle realista en gesto crítico. Esta estrategia, según Balló Moreno (1979: 118), responde a una concepción narrativa donde la imagen y el fragmento adquieren función testimonial.

El compromiso con la realidad observada se refuerza con una prosa que no aspira a la transparencia, sino a la implicación. La frase “El libro [...] trata de la mar y de los hombres que en ella trabajan” (Grosso, 1990: 14) funciona aquí como declaración de intenciones. No se trata de representar el paisaje, sino de restituir la experiencia de quienes lo habitan. La escritura se convierte así en forma de escucha, en traducción sensible de aquello que rara vez encuentra espacio en el relato oficial.

La pobreza, en este texto, no se expone con retórica ni con patetismo, sino mediante una acumulación de gestos, de escenas, de olores. El lector no asiste a una denuncia enunciada, sino que atraviesa una atmósfera de precariedad donde el abandono se manifiesta en los objetos y en los cuerpos. Este tipo de testimonio, como ha subrayado Sine (2015: 138), implica una forma de compromiso que no se declama, sino que se encarna en el modo de narrar.

En suma, el viajero en *A poniente desde el Estrecho* no explora, sino que acompaña. Su trayecto no está guiado por la curiosidad ni por la voluntad de descubrimiento, sino por el deseo de comprender una realidad ajena a los mapas del poder. La observación, en este marco, no es pasiva ni superficial: es una forma de intervención. El viaje deviene así un ejercicio de crítica silenciosa, de atención política, de escritura desde el margen.

3.3. Personajes y voces de los márgenes

A poniente desde el Estrecho no transcurre en lugares monumentales ni mucho menos en una suerte de *locus amoenus*, sino que toma como escenarios territorios excluidos y de exclusión, márgenes físicos y simbólicos que quedar fuera de las narrativas oficiales. La obra pone el foco en los sujetos y comunidades anónimos de la costa andaluza, tradicionalmente acallados por la historiografía imperante, en la cotidianidad anegada de resistencia de los que habitan las periferias geográficas y sociales. Además, Grosso no presenta a estos individuos, a estos personajes, desde la distancia, sino que se funde y confunde con ellos para incorporarlos a su relato como protagonistas a través de la experiencia personal y de la escucha activa. Así, el autor-narrador cede su papel central y se convierte, más bien, es un concienzudo mediador.

Uno de los escenarios más significativos a este respecto es el Zapal, descrito en términos que evocan una pobreza radical:

Las callejuelas se cruzan sin orden, y los niños juegan desnudos en los arroyos de aguas residuales bajo el sol, entre moscas y perros hambrientos. Viejas mujeres cubiertas de harapos se despiojan unas a otras, sentadas o en cuclillas a la puerta de las chozas. (Grosso 1990: 71).

La imagen que se ofrece de un espacio miserable y completamente degradado funciona como símbolo del abandono estructural perpetrado por los poderosos, por quienes podrían tomar conciencia de la situación y hacer algo al respecto. Allí habita Rafael, quien confiesa con una mezcla de pudor y resignación: “Me hubiera gustado presentarle a mi señora y a mis hijos, pero me da vergüenza enseñar la casa” (Grosso 1990: 72). Esta vergüenza no es un sentimiento individual, sino la expresión de una herida colectiva, de un déficit de dignidad impuesta por las condiciones de existencia.

Frente a esta miseria palpable, la juventud local parece inscribirse en una lógica de evasión que no hace sino subrayar la fractura social: “Los jóvenes de la burguesía barbateña pasean o toman el sol [...] la adolescencia parece representar una trasnochada comedia de Wilde” (Grosso 1990: 72). El contraste es elocuente: mientras unos viven de espaldas al dolor, otros apenas sobreviven entre restos. El relato no adopta una posición moralizante, pero su disposición del detalle, su mirada insistente sobre los cuerpos vulnerables, remite a una ética narrativa que interpela.

Sine Diouf ha señalado que la literatura de Grosso se define por una forma de testimonio que actúa como respuesta simbólica frente a la violencia de la vida (Sine 2015: 130). No se trata de dar voz a los marginados desde fuera, sino de incorporar su experiencia en el entramado narrativo. Esta lógica se despliega en múltiples escenas, como la que retrata a una niña observando desde el suelo: “Tendida sobre la arena oscura, una niña de unos dos años

contempla, curiosa y doliente, al viajero” (Grosso 1990: 71). Su mirada, muda y afligida al propio tiempo, aunque nada dice de forma expresa, es un testimonio que no precisa de palabras para ser elocuente y significativo.

La infancia, como figura recurrente, condensa muchas de las tensiones del relato. En el mismo entorno, se presenta a “Un pequeño que se divierte con su único juguete: un gato recién nacido” (Grosso 1990: 71), imagen que sintetiza ternura y precariedad. Este tipo de escenas no buscan provocar compasión, sino mostrar la persistencia de la vida en condiciones adversas. Según Balló Moreno (1979: 122), Grosso construye sus personajes a través de una técnica de seriación acumulativa que permite que la voz narrativa se desdibuje y aflore una coralidad subterránea. De ahí que muchos fragmentos parezcan testimonios colectivos más que retratos individuales.

En este paisaje humano destaca también la presencia de figuras femeninas y masculinas asociadas al trabajo marginal o a la ocupación militar. Así, en el muelle, se encuentran “los betuneros, los soldados de Infantería de Marina, los mozos de cuerda [...]” (Grosso 1990: 102), personajes que remiten a oficios invisibilizados, a presencias cotidianas que rara vez acceden a la centralidad del discurso. El viajero se aproxima a ellos con respeto, sin exotismo ni condescendencia: “El viajero se despide del mariscador y de El Chispa y se une al grupo de curiosos que van tras los soldados...” (Grosso 1990: 101). La despedida no es solo un gesto de cortesía, sino un reconocimiento de pertenencia.

En opinión de Hartman (1983: 13), el realismo de Grosso evita la construcción de protagonistas heroicos y opta por un mosaico de voces secundarias que, en conjunto, configuran una memoria alternativa. Este recurso permite desplazar el foco desde los grandes acontecimientos hacia las vidas mínimas, esas que, según Fortes (citado en Montejo 2004: 117), resisten mediante el detalle realista convertido en gesto político. La descripción de unos muchachos que “rían y bailan al compás de la música árabe de un transistor que rifa un hombre con una camisa negra y tatuaje de mujeres y arcabuces legionarios en los brazos” (Grosso 1990: 71) ofrece una imagen de resistencia festiva, donde la celebración se impone, al menos por un instante, sobre la precariedad.

Montejo ha analizado cómo Grosso oculta su crítica bajo la forma del reportaje, desdibujando los límites entre realidad y ficción (Montejo 2004: 119). Esta estrategia permite que los personajes aparezcan como figuras reales, como sujetos que hablan desde su lugar sin necesidad de mediación explícita. Así ocurre en muchas de las escenas que componen el texto,

donde el narrador actúa como testigo y transcriptor, pero rara vez como intérprete. La suya es una posición de escucha, una forma de atención ética que Sine (2015: 57) ha descrito como una “mirada que escucha”.

Este enfoque se corresponde con una voluntad de inscribir en la literatura una memoria popular, hecha de gestos humildes, de voces rotas, de silencios densos. La escena en que una niña observa al viajero sin hablar, o en la que un obrero expresa su vergüenza con apenas una frase, son indicios de una narración que se niega a hablar por el otro y prefiere dejar hablar. Según Montejo (2004: 118), esta renuncia a la explicación permite que aflore una forma de resistencia narrada desde dentro.

La voz subalterna, en *A poniente desde el Estrecho*, no se presenta como discurso articulado, sino como presencia constante. Los personajes que aparecen —pescadores, jornaleros, soldados, mujeres con niños— no protagonizan grandes episodios, pero sostienen el relato con su mera existencia. Son figuras que no necesitan un arco argumental para significar, porque su sola aparición ya constituye un testimonio. Hartman lo resume bien al afirmar que Grossó no construye personajes centrales, sino constelaciones de vidas mínimas que, en su conjunto, dibujan un mapa humano de la periferia (Hartman, 1983: 13).

Este tipo de construcción narrativa exige, como ha destacado Fortes (citado en Montejo, 2004: 116), una técnica capaz de deslizar la crítica sin recurrir a la denuncia directa. La fuerza del texto reside precisamente en su capacidad para mostrar sin explicar, para hacer visible sin dramatizar. La dignidad de los personajes no se construye en el discurso, sino en los gestos, en las miradas, en los silencios que interrumpen la narración y la llenan de sentido. De este modo, el viajero se convierte en receptor de una sabiduría que no se impone, sino que se ofrece.

En definitiva, *A poniente desde el Estrecho* nos deja una galería de personajes que, lejos de la anécdota, conforman un retrato coral de la Andalucía marginal del franquismo. Sus voces no gritan, pero resuenan. Su existencia no es espectacular, pero persiste. Grossó, al situarse junto a ellos, al compartir sus paisajes y registrar sus palabras, les restituye un espacio en la narración. No se trata de salvarlos ni de darles voz, sino de escuchar lo que ya están diciendo desde siempre, aunque pocos hayan querido oírlo.

3.4. Poética del desarraigo: lenguaje, ritmo y composición

En *poniente desde el Estrecho* confluye, junto con la conciencia política, un lenguaje cargado de sensorialidad. Se trata de una obra que no solo describe el entorno y las situaciones que en él puedan tener lugar, sino que Grossó los convierte en viva expresión a través del retrato

que realiza de olores, objetos y gestos comunes y que, sin embargo, en el texto presentan un eco que excede la simple representación y que interpela al lector.

Una de las claves de esta poética del desarraigado es la descripción acumulativa. Como ha señalado Balló Moreno (1979: 123), la narración de Grossó se construye mediante secuencias que se repiten y listados que recuerdan a una cadencia oral. Esta acumulación, además de tener un cometido estilístico, contribuye a transmitir al lector la sensación de asfixia y saturación de las comunidades marginadas. Así ocurre, por ejemplo, cuando se describen los residuos materiales que rodean al viajero: “Lúa, lúa, lúa [...] ¡Lota, lota, lota...! [...] ¡Fía, fia, fia...! [...] ¡Arría, arría, arría...!” (Grossó, 1990: 61). Este era el grito unánime, rítmico y asfixiante por el que, completamente enloquecidos, decenas de pescadores se conducían al unísono durante la levantada de la almadraba. Esta repetición fonética, deja entrever la tensión del momento y dota a la narración de un ritmo que deja traslucir el esfuerzo llevado a cabo y la cierta violencia contenida que encierra este tipo de pesca.

La oralidad no aparece solo en la cadencia, sino también en el tono. En muchas ocasiones, el texto se aproxima a la entonación del habla popular, especialmente cuando reproduce escenas urbanas o ambientes portuarios. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en esta imagen cargada de color y ritmo: “Un organillo, tirado por un caballito tordo — protegido del sol por un sombrerete de paja [...] ameniza la Marina con las notas trasnochadas de Ojos Verdes” (Grossó 1990: 15.). La escena, aparentemente pintoresca, está impregnada de una melancolía profunda, que el autor no explicita pero que se filtra a través de la selección léxica y la estructura rítmica de la frase.

Esta combinación de lirismo y denuncia alcanza uno de sus momentos más intensos en la descripción olfativa del entorno: “Huele a mar, a pescado podrido y a gasoil” (Grossó 1990: 18). En esta breve secuencia, el paisaje deja de ser visible para volverse corporal, visceral. El lector no contempla la escena desde fuera, sino que la habita a través del olor. Como ha indicado Sine Diouf (2015: 57), Grossó convierte los detalles sensoriales en materia poética, y logra integrar el compromiso social en la misma textura del lenguaje. La mirada no es instrumental ni analítica, sino encarnada.

El uso de la metáfora sensorial se intensifica en pasajes donde el objeto descrito adquiere una densidad ambigua. Tal es el caso de esta imagen que remite a lo grotesco y lo animal: “El sedal sube y es izada la sepia, un gelatinoso animalito semejante a un reptil” (Grossó 1990: 19). La escena transcurre sin comentarios, pero la forma en que se presenta el objeto, con su

viscosidad implícita y su rareza morfológica, genera una sensación de extrañamiento que perturba al lector. Grosso no estetiza la pobreza ni embellece la marginalidad, pero tampoco recurre al feísmo. Su estrategia consiste en permitir que el lenguaje atraviese los cuerpos y los entornos, dejando que los sentidos sean los que narren.

En lo que respecta al ritmo de la narración, este suele ser pausado y propicio al excuso. El narrador, sin urgencia, se fija en detalles, en objetos, en rostros y ambientes, de una manera que difiere radicalmente de la utilización de los tiempos propia de otro tipo de discursos que podrían ser entendidos como más productivos. Hartman (1983: 12) refiere que Grosso es habitual la fragmentación de la perspectiva -digresiones, pausas descriptivas, etc.- que rompe con la linealidad del relato y, de paso, convierte al lector en observador y conocedor directo de todo.

En esta misma línea, Sine (2015: 138) ha referido que la prosa de Grosso se caracteriza, además de por su ritmo sosegado, por un lirismo fluido que construye una atmósfera que estimula la complicidad emocional del lector, quien logra verse inmerso, como testigo que comparte la experiencia del viajero-autor, en el lugar en cuestión. El ejemplo siguiente lo ilustra bien:

Frente al castillo se levanta la mole grisácea de África, al otro lado de una mar encrespada que se estrella en el rompeolas. Al viajero se le escapa el cigarrillo de los labios y, despedido como un proyectil, va volando hacia el mar.

-Guzmán el Bueno no tiró el puñal; se lo arrebató el viento. Así se escribe la Historia.

En el umbral de una puerta entornada, una mujer vieja, con un pañuelo en la cabeza, eleva los brazos al cielo, en un gesto que lo mismo puede ser de súplica que de desesperación. Una campana suena, sin ritmo, agitada por la mano invisible del viento de Levante. (Grosso, 1990: 41)

Por su parte, Balló Moreno (1979: 122) ha observado que el estilo que Grosso aplica a su poética del desarraigó se articula a través de un entramado de repeticiones, detalles y asociaciones que propician que la narración, más que progresar hasta un desenlace, se expanda hacia los bordes. El texto, como el paisaje costero, se percibe como inestable, sin centro fijo, sin fin y, sin duda, fragmentario. Todo, desde el mar hasta los olores, pasando por el cansancio y los estados anímicos es reiterado y convertido en elemento narrativo.

En conclusión, *A poniente desde el Estrecho* es un texto que, lejos de pretender representar el mundo tal y como es, con objetividad, lo recoge desde la subjetividad de la experiencia íntima. Así, la prosa, el lenguaje vibra al tratar de transmitir la realidad y la prosa con su estilo impregnado de lirismo, pausas, repeticiones y fragmentos, se constituye en una particular forma de hacer que lo olvidado adquiera presencia o, lo que es lo mismo, en un modo

de resistencia y de oposición.

3.5. *El lugar de A poniente desde el Estrecho en la literatura de viajes contemporánea*

A medio camino entre el testimonio, la crónica y la poética del paisaje, *A poniente desde el Estrecho* ocupa un lugar muy particular en el corpus de los relatos de viajes contemporáneos, ya que esta obra no puede ser circunscrita al relato de exploración o al periplo exótico tradicionales. Se trata de la historia de un desplazamiento por un espacio cercano, doméstico y marginado. En este sentido, el viaje no es una huida de la realidad y tampoco una aventura, revelándose como un ejercicio de observación social.

Tal y como sostiene Montejo (2004: 113), se trata de una obra que se inscribe en la tradición de la literatura de viajes con tono crítico que en los años sesenta se empezó a elevar contra la situación social de España y contra el franquismo. Frente a los textos que promovían una visión idealizada, turística y un tanto homogénea del territorio nacional, Grossó propone un itinerario que nunca se hubiera encontrado en las guías de viajes permitidas, uno completamente revelador, rompedor y, por lo tanto, desestabilizador en el que el viaje se convierte en denuncia. Esta intención, aunque no se formula explícitamente, se revela en la mirada del viajero-autor, en el detalle de su escritura, en la forma en la que pone escucha atentamente y da voz a los márgenes.

Por su parte, Sine (2015: 138), incide en que Grossó, con su texto, no busca deslumbrar ni asombrar y tampoco revelar grandes verdades, sino dar visibilidad a lo que no la tiene, poner el foco en un compromiso que no precisa de aspavientos ni declamaciones y para el que resulta mucho más adecuado la ética de lo mínimo. Esta voluntad, como señala Balló Moreno (1979: 124), se materializa en *A poniente desde el Estrecho* en una subversión de la forma clásica del viaje, pues esta obra carece de centro argumental, de destino final o de resoluciones triunfales y, en su lugar, se compone de escenas dispares, reflexiones y encuentros fortuitos y pasajeros que conforman, a su vez, un particular mapa de la experiencia del viajero-autor. Por lo tanto, el viaje de Grossó no se cierra con una reconciliación con cuanto ha podido observar, sino con una herida que queda abierta.

En uno de los pasajes más memorables del final, un personaje popular condensa en una sola frase la experiencia de precariedad: “Aquí la hambre amanece antes que el día” (Grossó 1990: 91). No hay conclusión narrativa, sino persistencia del conflicto. Esa hambre que precede al día no es solo fisiológica, sino también simbólica: expresa el deseo insatisfecho de justicia, de reconocimiento, de existencia digna.

De modo similar, cuando un cliente de taberna canta por soleá, el texto permite que el cierre adopte una forma popular, musical y cargada de resignación: “Deja correr el caballo, no le tires de la rienda; que puede ser que algún día, quieras correrlo y no puedas” (Grosso 1990: 95). Esta imagen, que cierra una escena en la que el viajero apenas interviene, funciona como metáfora final del trayecto: hay una sabiduría en el gesto de dejar fluir, en no forzar los ritmos de la historia, en asumir la impotencia como forma de conocimiento.

La tercera de estas citas, que describe el regreso del protagonista al barco, refuerza la dimensión material del viaje y su desgaste corporal: “La litera del Joven Beatriz espera con su olor de sudor, de sal, de gasoil y de cansancio infinito” (Grosso 1990: 38). Aquí, el final no está marcado por el descubrimiento ni por la superación, sino por la fatiga, por el olor acumulado del trayecto. La litera no ofrece descanso, sino memoria de lo recorrido.

Estos fragmentos prueban que *A poniente desde el Estrecho* no es un libro que trata sobre una aventura, por mucho que esta pueda ser real, sino que tiene como objetivo ofrecer testimonio de la España más ignorada y empobrecida, de unas vidas demasiado incómodas y poco relevantes para el relato admitido. Como resumen Montejo (2004: 118-119), Grosso se aleja de la España oficial para retratar la otra España, la periférica, la ignorada en las representaciones permitidas y admitidas.

La obra sobre la que se está tratando, por otro lado, entra en diálogo con otras del mismo Grosso, tal y como señala Montejo (2004: 109), quien observa que tiene en común con otras como *La zanja* o *Testa de copo* tanto estilo como enfoque temático en lo que, finalmente, acaba siendo crónica e imagen poética, descripción y compromiso, voz y escucha.

En definitiva, *A poniente desde el Estrecho* no se caracteriza por su exotismo u originalidad en cuanto a la forma, pero sí por transgredir los límites del género de una manera poética que, aunque no indaga en lo desconocido, sí que redescubre lo olvidado, aunque no enaltece el periplo, sí que lo cuestiona. La grandeza de esta obra reside no solo en lo que cuenta, sino también en cómo lo hace y desde dónde, es decir, desde el mismo interior.

4. *Los senderos del mar* (2016), de María Belmonte

4.1. Introducción

Los senderos del mar (2016), de María Belmonte, es una interesante y singular propuesta narrativa en la que diferentes géneros y registros tienen cabida. Esta obra, que es

ensayo, diario de viajes y meditación ecológica, resulta difícil de clasificar. Además, despliega una prosa fluida, llena de introspección y conectada íntimamente con el paisaje. El recorrido a pie por la costa vasca que emprende la viajera-autora no es un mero itinerario, sino una experiencia global y sensorial en la que se ensamblan cuerpo, pensamiento, memoria y territorio. Así, la autora, que propone una forma de habitar la costa *lenta*, muy alejada de las lógicas y ritmos del turismo de masas contemporáneo, se inscribe en la tradición del *nature writing*.

Este género, que no ha gozado de demasiada presencia en las creaciones literarias en lengua española, se caracteriza por una atención exquisita de los espacios y fenómenos naturales y por una voluntad de aunar experiencia personal y conciencia ecológica. Denis Vigneron (2023: 3) ha señalado que la ecopoética reivindica una literatura que no se limita a la representación del entorno, que lo interroga de manera ética, desde el cuidado y el sentimiento de pertenencia. En este sentido, el viaje de Belmonte por el litoral vasco puede ser entendido como intención sensible de reapropiación del espacio, como una manera de reconexión y también de resistencia ante la aceleración y la productividad que parecen dominar la actualidad.

Así, en efecto, caminar se convierte, simultáneamente, en un acto de lectura y escritura. “Al andar aprehendemos el paisaje y permitimos que éste se apodere de nosotros” (Belmonte, 2016: 14), escribe en uno de los pasajes programáticos del texto. Esta concepción del caminar como gesto cognitivo y afectivo entronca con la tradición humanista que reconoce en el desplazamiento lento una herramienta de conocimiento y un dispositivo de transformación subjetiva.

Desde esta perspectiva, el presente capítulo abordará *Los senderos del mar* como una obra que se inscribe en los cruces entre geopoética, ecocrítica y estudios de la memoria del paisaje. El mar se configura aquí no como mero telón de fondo, sino como interlocutor simbólico y sensorial, como umbral entre mundos que exige ser contemplado, recorrido y narrado. Como ha señalado José Antonio Hernández Guerrero, el paisaje en la literatura no es un escenario inerte, sino “una presencia con voz”, capaz de vehicular los anhelos y conflictos de quienes lo transitan (Hernández 2002: 83). Desde esta premisa, el análisis que sigue tratará de mostrar cómo la escritura de Belmonte convierte el litoral vasco en un espacio de resonancia y de escucha, en una superficie porosa donde se entrelazan lo íntimo, lo biográfico y lo geológico.

4.2. *El caminar litoral como forma de conocimiento*

En *Los senderos del mar*, caminar es mucho más que un modo de desplazarse o una actividad física para pasar a ser concebido como una manera de autoconocimiento que abarca al cuerpo, la mente e, incluso, los sentidos. María Belmonte, en su recorrido por la costa vasca realiza un ejercicio de inmersión en un paisaje que se va revelando poco a poco, de percepción intensa de este y de sí misma. Caminar, en este contexto, equivale a leer el territorio, a dejarse afectar por sus ritmos y a escribir sobre él con los propios pasos. “El esfuerzo continuado del caminar transfigura los momentos normales de la vida cotidiana y los convierte en una celebración” (Belmonte 2016: n.p.), escribe la autora, subrayando la dimensión transformadora del movimiento lento.

Desde el inicio del viaje, la narradora manifiesta su deseo de recorrer el litoral a pie, rehuyendo la velocidad de los medios motorizados, porque caminar permite que los sentidos se despierten y se afinen. El andar es aquí una forma de estar en el mundo que reclama silencio, receptividad y paciencia. No en vano, Belmonte afirma que “El caminante avanza alerta y tranquilo, sus sentidos se agudizan y el silencio se percibe como un elemento más del paisaje” (Belmonte 2016: n.p.). Esta actitud de escucha frente al entorno configura una estética del viaje que se opone abiertamente a los modelos del turismo extractivo: el cuerpo del caminante no consume, sino que se deja atravesar por el paisaje.

Esta actitud de escucha frente al entorno, que conforma al mismo tiempo la estética misma del viaje, es contraria a los modelos del turismo actual basados en la masificación y el consumo. Belmonte no consume, sino que interioriza el paisaje y permite que este la atraviese. Según Torres Delgado (Torres 2023: 53) el paseante moderno no se limita a transitar por la ciudad o el paisaje natural, sino que los interpreta y los reescribe a través de su experiencia encarnada. En este sentido, “la caminata se convierte en una práctica de conocimiento que ordena el caos, traduce lo desconocido y permite habitar el territorio”. Belmonte no se limita a describir el paisaje; lo reconstruye desde su cuerpo en movimiento, desde una subjetividad que se redefine a cada paso.

La dimensión sensorial del caminar litoral ocupa un lugar central en el libro. La autora se detiene con frecuencia a observar los colores del mar, los olores de la vegetación, el sonido de las olas o la textura de las rocas. Esta atención minuciosa convierte el paseo en una experiencia sinestésica que va más allá de lo visual. Karolina Zygmunt (2024: 125-126) ha subrayado que, en los relatos de viaje contemporáneos, la irrupción de los sentidos permite comprender mejor la experiencia y su sentido, más allá de lo visual. En el caso de Belmonte, la

percepción del paisaje pasa por el cuerpo entero: caminar se convierte en una forma de pensamiento encarnado, de reflexión que no es abstracta, sino vívida.

En varios pasajes del libro se sugiere que, a medida que se prolonga la caminata, el límite entre el yo y el paisaje se difumina. “Cuando llevas un tiempo andando, te fundes con el camino: ya no vas sobre él, sino dentro de él” (Belmonte 2016: n.p.), confiesa la autora. Esta afirmación remite a una forma de conocimiento que no distingue entre sujeto y objeto, sino que los concibe en diálogo constante. El paisaje se interioriza y el cuerpo se convierte en extensión del litoral: ya no se trata de contemplar desde fuera, sino de formar parte del entramado de elementos naturales que lo conforman.

Este tipo de experiencia, aunque supone una reconfiguración contemporánea de las poéticas del caminar, entraña con el *flâneur*, definido por Torres Delgado (2023: 61) como una figura crítica que explora, interpreta y hace del deambular una suerte de conocimiento alternativo. Belmonte no pasea por el litoral como quienes pretenden hacer una ruta senderista o localizar enclaves para fotografiar y mostrar en redes sociales, sino que lo hace interrogando al paisaje, preguntándole sobre su historia -local- y sobre las huellas de su geografía. Su escritura, que nace de la contemplación y de la escucha, bebe, sin duda, de la tradición del *nature writing* pero también de la ecocrítica.

En este sentido, su relato se opone a las formas dominantes de representación del viaje. Frente al turismo de masas y su lógica de consumo, el viaje de Belmonte se inscribe es inmersivo y ético, instructivo y pausado, como su escritura. Karolina Zygmunt (2024: 119) ha referido que el relato de viaje puede ser una respuesta crítica a los discursos del turismo: “el viaje como experiencia de inmersión y escritura situada”. En este marco, la caminata se convierte en acto de resistencia: caminar es sustraerse a la aceleración, recuperar el ritmo del cuerpo y reaprender a habitar el mundo.

La dimensión estética de esta experiencia también merece ser destacada. Belmonte escribe desde la contemplación activa, desde una sensibilidad que permite descubrir, incluso en los detalles más nimios, una forma de belleza que no es monumental, sino cotidiana. La escritura se vuelve, así, un modo de celebrar el mundo natural y de compartir su complejidad. En este proceso, el cuerpo no es un mero soporte, sino el filtro a través del cual se organiza la experiencia y se gesta la narración. Como ha sintetizado Torres Delgado, “la caminata moderna es una práctica narrativa, introspectiva y sensorial; un acto artístico y filosófico que permite una lectura interior del paisaje” (Torres 2023: 52).

De este modo, *Los senderos del mar* propone una forma de saber que no se encuentra en los libros ni en los mapas, sino en la experiencia directa del paisaje caminable. El litoral, recorrido con los pies y la atención despierta, se convierte en una cartografía afectiva y poética. Belmonte camina para pensar, para recordar, para comprender. Y su escritura, que nace del movimiento, es también un modo de quedarse, de fijar en palabras lo efímero, de registrar esa huella leve y transformadora que deja el paisaje sobre quienes saben habitarlo en silencio.

4.3. *La costa como archivo de memoria y afectos*

En *Los senderos del mar*, María Belmonte no ve el litoral vasco como un escenario físico. Así, lo concibe como un archivo vivo, palimpsesto de la memoria, la historia y el afecto. Y es que el recorrido a pie no es solo físico o geográfico, puesto que el viaje también es interior, cultural, biográfico y todo un ejercicio de evocación del pasado -colectivo e individual-. “Recorrer la costa vasca a pie equivale no sólo a realizar un viaje en el espacio, sino también hacia atrás en el tiempo” (Belmonte 2016: n.p.), afirma la autora, subrayando la relación entre espacio y memoria que vertebría su obra.

A lo largo *Los senderos del mar*, Belmonte recupera historias y leyendas locales, rememora situaciones de su juventud y asienta su propia biografía en el terreno, de modo que las rocas, los faros, las ruinas o los promontorios actúan de catalizadores de la evocación de la viajera-narradora. Y en este contexto, el litoral, lejos de ser una línea abstracta, se revela como una franja cargada de sentido. Como señala Valdés Pizzini, la costa es un cronótopo específico, un “espacio vital de esas vidas”, protagonista de las narraciones humanas y no simple decorado (Valdés 2009: 16). Esta concepción se manifiesta en la escritura de Belmonte a través de una mirada atenta a los restos del pasado y a los signos que el paisaje ha conservado.

El viaje se transforma así en un gesto de cuidado y de rescate. Al narrar lo que ve y lo que recuerda, la autora reinscribe en el presente las huellas de lo vivido. “Todos los faros, los de cualquier costa del mundo, son edificios nobles y bellos, siempre evocadores” (Belmonte 2016: n.p.), escribe, dando a entender que la contemplación de estos elementos arquitectónicos va acompañada de una lectura emocional. El paisaje se convierte en un libro que habla al caminante, que lo interpela con nombres, objetos, materiales, pero también con ausencias. En este sentido, la palabra se transforma en herramienta de preservación: narrar es un modo de proteger.

Esta dimensión simbólica del paisaje litoral ha sido destacada por Antonio Becerra Bolaños, quien sostiene que la literatura participa activamente en la construcción del paisaje

porque se nutre de la memoria colectiva (Becerra 2010: 426-427). Como se ha dejado entrever anteriormente en relación con esta misma idea, no se trata sólo de describir un entorno, sino de devolverle su densidad simbólica y emocional. En palabras del mismo autor, los lugares se cargan de sentido porque en ellos se inscriben biografías afectivas, mitologías cotidianas y relatos compartidos (Becerra 2010: 433).

En la escritura de Belmonte, esta carga simbólica se entrelaza con los elementos naturales: la vegetación, los acantilados, los seres marinos. La autora observa con precisión botánica las especies que encuentra, describe formaciones geológicas con mirada de geógrafa y recupera relatos de pescadores, corsarios o monarcas que habitaron esos mismos espacios siglos atrás. Esta integración de botánica, historia y geografía convierte su escritura en una forma de conocimiento sensible. La memoria se proyecta en las cosas, y las cosas, a su vez, se revelan como depositarias de memoria.

Hernández Guerrero ha afirmado que el paisaje es un soporte de proyección personal y un símbolo de identificación colectiva (Hernández 2002: 75). Esta doble condición está presente en *Los senderos del mar*, donde lo subjetivo y lo histórico se dan la mano. Belmonte contempla el mar desde el parapeto de una playa, sintiendo una “atracción hipnótica” (Belmonte 2016: n.p.). De este modo, el paisaje, actúa como un resorte que activa emociones, reencuentros y asociaciones de toda índole.

Cada localización, cada topónimo guarda una herencia y remite a un relato que ha sido preservado por la literatura, ya sea oral o escrita. Valdés Pizzini (2009: 15) ha indicado que los actos de nombrar los lugares solo pueden ser entendidos si se tiene en cuenta el papel llevado a cabo por la literatura como forma de transmisión cultural. Nombrar un lugar es una forma de salvaguardarlo del olvido, de vincularse a él. Belmonte parece consciente de ello cuando rememora los enclaves que marcaron su recorrido: “En mi memoria las rocas de Jaizkibel y los bosques y senderos de Ulía siempre pertenecerán a esa categoría de paisajes” (Belmonte 2016: 92). En esa memoria afectiva, los lugares no solo son observados, sino también habitados desde el recuerdo, convertidos en archivo íntimo al que se vuelve, una y otra vez, por medio de la escritura.

Este enfoque enlaza con la idea de Campos y García Rivera de que el mar, desde una perspectiva ecocritica, puede ser leído como espacio simbólico, cultural y educativo (Campos y García 2017: 96). En Belmonte, esa dimensión simbólica se expresa a través de elementos como las fortalezas costeras, las historias de naufragios, los nombres de las playas o las especies

marinas amenazadas. En un fragmento especialmente significativo, la autora afirma: “La palabra faro proviene de la isla de Pharos [...] saludan a los navegantes desde sus promontorios rocosos y los conducen de vuelta a casa” (Belmonte 2016: n.p.). El faro se convierte así en metáfora de la memoria: luz que orienta, arquitectura que resiste, relato que retorna.

Por su parte, Valdés Pizzini ha señalado que el litoral es un espacio donde se teje la memoria colectiva desde la experiencia, el imaginario y el relato (Valdés 2009: 14). La escritura de Belmonte representa esta idea, ya que combina vivencias y anécdotas personales con hechos históricos y descripciones del paisaje. El mar aparece, por su parte, se constituye como un silencioso y generoso interlocutor que ampara, restituye y transforma.

El mar, como memoria viva, alberga huellas que únicamente son legibles para el atento observador. Las caminatas de la viajera-autora cuentan con momentos de este tipo, en los que la costa es mucho más que un entorno y provoca que el pasado se torne presente. Desde este punto de vista, *Los senderos del mar* hace frente al olvido de los fragmentos y voces del litoral acallados por el ruido de la *modernidad* actual. De este modo, estamos ante una narración que es una forma de atención y de homenaje.

En suma, *Los senderos del mar* no es una guía para caminantes y ni siquiera un relato de viajes sin más, sino un acto de recuperación del paisaje, su simbolismo y su historia. Los lugares no son neutros: están cargados de tiempo y sentido, porque en ellos y a través de ellos es posible el recuerdo (Becerra 2010: 433). Puede decirse que Belmonte camina o también que, de algún modo, busca en un archivo en el que localiza un legado que, posteriormente, alumbra, haciendo que la literatura acoja al pasado y al paisaje.

4.4. Ecocrítica y contemplación en el relato de viaje

Contemplar el mar en silencio es, en *Los senderos del mar*, un acto cargado de significado, de escucha atenta y de reconocimiento. María Belmonte hace de la experiencia de recorrer a pie la costa vasca en una forma de relación con el paisaje basada en el respeto y el relato, por su parte, en una forma de cuidado hacia este. “Cuando nos aproximamos a la costa con la marea baja, entramos en un mundo marginal, el primigenio lugar de encuentro de la tierra y el agua que no deja de transformarse un solo instante” (Belmonte 2016: n.p.). Ese umbral fluido, que nunca se repite igual, exige no una mirada que clasifica o mide, sino una presencia que espera, que se deja atravesar.

El texto de Belmonte se inscribe en una tradición literaria que podríamos llamar ecológica no sólo por los temas que aborda, sino por la forma en que los aborda. No hay aquí

un afán explicativo ni una voluntad de dominar el territorio a través de la descripción o la teoría. Por el contrario, la escritura se pliega a los ritmos lentos del paisaje, a su complejidad, a sus zonas de sombra. “El secreto mejor guardado del caminar en soledad por la naturaleza es el estado de serenidad que a veces se logra alcanzar” (Belmonte, 2016: n.p.). El texto se convierte en el correlato de esa serenidad: una prosa contemplativa, precisa, sobria, que rehúye el efectismo y se deja impregnar por lo que observa.

En este sentido, la obra de Belmonte participa de lo que Denis Vigneron (2023: 3) ha definido como un ecofeminismo literario que plantea una relación ética con el entorno, frente a la lógica patriarcal del control y la explotación. Según este autor, muchas voces actuales proponen una forma de escritura ligada a la experiencia, al cuerpo y a los saberes situados, donde la atención a lo pequeño, a lo vulnerable y a lo cotidiano cobra protagonismo. Esta mirada implica también una relectura del paisaje, que deja de ser decorado para convertirse en interlocutor.

Desde esta perspectiva, el mar que recorre Belmonte no es una lámina azul ni una postal. Es un espacio vivo, que late, que convoca y que impone sus tiempos. “Nuestros sentidos se agudizan [...] simplemente vives, no eres más que una vibración entre los árboles y las piedras de los caminos” (Belmonte 2016: n.p.). Esta sensorialidad radical, que suspende las jerarquías entre sujeto y entorno, se traduce en una escritura que escucha, que observa sin apropiarse, que espera sin exigir. La contemplación no es aquí una forma de pasividad, sino una actitud crítica y una forma de estar en el mundo.

Los estudios de Campos y García-Rivera apuntan en la misma dirección al señalar que la ecocrítica contemporánea vehicula una dimensión ética que reconecta lo estético con lo afectivo, lo literario con lo simbólico (Campos y García 2017: 103). El mar se convierte, en este marco, en un sujeto narrativo, en un espacio de educación ecológica y de transformación interior (Campos y García 2017: 96). Esta reconfiguración no es menor: supone leer el entorno como texto vivo, como presencia con sentido, y, por tanto, como algo que merece ser comprendido, respetado y cuidado.

La prosa de Belmonte es, en este sentido, profundamente coherente con esa ética del respeto. En lugar de imponer una narrativa de dominio, se desliza por las superficies, observa los detalles, recupera los saberes tradicionales. “Los caminos del mar fueron las vías marítimas por las que circularon durante milenios mercancías, dioses, lenguas, ideas, canciones, poemas, historias y mitos” (Belmonte 2016: n.p.). La autora no pretende descubrir ni conquistar y sí, en

cambio, abrazar su herencia, honrarla, recordar y escribir, posteriormente, como forma de contemplación y de restauración al medio natural.

Esta actitud se pone de manifiesto en la forma en que la viajera-autora se posiciona frente al turismo de masas y el consumo indiscriminado del paisaje. Por este motivo, escoge los caminos menos frecuentados y los transita con actitud de escucha, con detenimiento, a la búsqueda de la experiencia y no del impacto visual de entornos espectaculares y populares. Karolina Zygmunt (2004: 126) ha estudiado este tipo de relato de viaje como una respuesta crítica al turismo contemporáneo, y lo describe como una “mirada situada que responde a la lógica extractiva desde una escritura de la inmersión”. Belmonte no *visita* el mar: lo habita, lo respeta, lo escucha.

La tensión entre habitar y consumir el paisaje aparece como uno de los ejes del texto. Zygmunt insiste en que el turismo genera y consume espacios, mientras que la literatura puede revertir esa lógica desde lo narrativo (Zygmunt 2024: 117-118). *Los senderos del mar* ofrece un modelo de relación alternativa: en lugar de consumir el paisaje, lo contempla; en lugar de convertirlo en experiencia fugaz, lo transforma en legado. “El océano también tiene sus propios senderos [...] caminos acuáticos invisibles que se disuelven al paso de las embarcaciones” (Belmonte 2016: n.p.). Esta imagen sugiere una forma de desplazamiento más atenta, más sutil, que no deja huella violenta sino trazo leve.

Desde el marco de la ecocrítica, esta propuesta se alinea con una dimensión poética que no está reñida con la crítica. Como recuerdan Campos y García (2017: 99), el mar es una figura literaria que, lejos de diluirse en la modernidad líquida, conserva una estabilidad simbólica y una potencia formativa. En Belmonte, el mar es ese espacio que enseña sin hablar, que transforma sin imponer. No es un fondo decorativo, sino una presencia que interpela.

Vigneron aporta a esta lectura una clave fundamental al señalar que muchas autoras contemporáneas recuperan la dimensión relacional entre cuerpo y paisaje desde una perspectiva ecofeminista, donde la experiencia estética se convierte también en experiencia ética (Vigneron 2023: 15). En *Los senderos del mar*, esta dimensión se plasma en la sensibilidad hacia lo vulnerable, lo minúsculo, lo olvidado. La contemplación no es un lujo estético, sino una forma de atención activa, de resistencia a la velocidad y a la indiferencia.

En definitiva, la escritura de Belmonte propone una forma de habitar el mundo que conjuga escucha, respeto y memoria. En un pasaje iluminador, la autora recuerda cómo los seres humanos aprendieron a leer las mareas, los vientos y las corrientes: “Los seres humanos

descubrieron muy pronto las posibilidades que les brindaban las corrientes marinas, los vientos dominantes y las mareas" (Belmonte 2016: n.p.). Esa forma de lectura ancestral es también la que ella reivindica para la escritura: no como dominio, sino como arte de la observación y la escucha. Su relato de viaje no busca una meta, sino un modo de estar.

Frente a la lógica de la prisa, la obra de Belmonte reivindica la lentitud; frente a la saturación de imágenes, la contemplación; frente a la producción continua de contenido, el silencio. Como ha señalado Zygmunt (2024: 117-118), en este tipo de textos se revela la tensión entre desplazamiento y pertenencia, entre consumo y arraigo. *Los senderos del mar* se alinea con una ética de la contemplación que es, al mismo tiempo, una poética del cuidado.

En suma, este subcapítulo ha intentado mostrar cómo la obra de María Belmonte se inscribe en una corriente de escritura ecológica, sensorial y crítica, donde el mar no es un objeto, sino un interlocutor; donde la contemplación no es una pausa, sino una forma de acción; y donde la narrativa se convierte en una forma de ética encarnada, de saber atento, de hospitalidad hacia el mundo.

4.5. *El mar como frontera interior y horizonte ético*

A lo largo de *Los senderos del mar*, María Belmonte construye una relación con el mar que trasciende la observación paisajística o la contemplación estética. El litoral se convierte, en su escritura, en un umbral simbólico: un límite que es también pasaje, un espacio de transición en el que confluyen la quietud y la transformación, el cuerpo y la conciencia. "La línea costera siempre ha ejercido una profunda fascinación en los humanos, atracción que proviene del recurrente flujo y reflujo de las mareas, del ir y venir del oleaje con sus incesantes ritmos, cambios, conflictos y belleza" (Belmonte, 2016: n.p.). En esta imagen late la idea de un mar que no sólo delimita, sino que propone: que empuja a preguntarse por lo que queda más allá y, al mismo tiempo, por lo que se ha dejado atrás.

Ese límite se revela con especial intensidad en los momentos de pausa, de silencio y de introspección. La autora relata cómo, en determinados tramos de la costa, el cuerpo se detiene de forma casi involuntaria, como si una fuerza antigua lo obligara a escuchar. "Aunque mis piernas estuvieran deseosas de continuar y de mantener el ritmo, me quedaba quieta y silenciosa durante unos momentos, contemplando el espectáculo, detectando el murmullo de las olas y aspirando el olor del mar, como si algo en mi interior aplicara un freno visceral" (Belmonte, 2016: n.p.). La experiencia del paisaje no es solo exterior, sino que activa una reverberación interna: el mar como interlocutor silencioso, como presencia que exige escucha y responde

desde el misterio.

Esta concepción del litoral como frontera simbólica se ve confirmada por las palabras de Valdés Pizzini (2009: 15-16), quien ha destacado que el mar es un espacio en el que convergen la permanencia y la transformación, un lugar donde la identidad se reformula a partir del contacto con lo mutable. El mar, en este sentido, no es solo geografía: es una superficie en la que se proyectan los límites del cuerpo, del conocimiento y del duelo. La escritura de Belmonte, que narra desde la lentitud y el asombro, se convierte así en una forma de cuidado, de atención, de huella leve. Como ha señalado José Antonio Hernández Guerrero, “el paisaje era el más potente foco y el más fiel espejo en el que se han visto reflejadas las ansias más profundas de los seres humanos” (Hernández 2002: 83). La autora parece escribir desde ese espejo: no para imponer un sentido, sino para registrar lo que se mueve en el borde.

El gesto de Belmonte no es heroico ni grandilocuente. En uno de los pasajes más elípticos y significativos del libro, escribe: “Me acerqué al borde del acantilado y arrojé la piedra al mar en un gesto de puro agradecimiento” (Belmonte 2016: n.p.). Ese gesto, casi ritual, sintetiza una actitud ante el paisaje: la de quien no busca poseerlo ni representarlo, sino simplemente ofrecerle algo, reconocer su presencia y su influjo. Se trata de una ética del límite y del reconocimiento, de una escritura que se sabe provisional y vulnerable, y que, por eso mismo, se vuelve profundamente honesta.

Este enfoque se vincula con los planteamientos del pensamiento ecológico contemporáneo. Denis Vigneron (2023: 3-4, 15) ha subrayado que la literatura ecológica cuestiona el antropocentrismo y propone una ética de la interdependencia, basada en la apertura a otras formas de relación con el mundo. En *Los senderos del mar*, esta interdependencia se manifiesta en la forma en que la autora describe el vaivén de las mareas, las huellas de los animales en la arena, los ritmos del cuerpo en consonancia con los del entorno. La escritura no es aquí una herramienta de interpretación, sino una forma de acompañamiento.

En esta misma línea, Torres Delgado (2023: 52) ha defendido que caminar junto al mar puede convertirse en una forma de pensamiento ético y relacional, que se aleja de la velocidad contemporánea para recuperar la introspección y el arraigo. Belmonte camina no para llegar a un destino, sino para demorarse en el trayecto. Cada paso es un modo de estar en el mundo, de dejarse transformar por lo que ocurre a los lados del camino. “Los seres humanos descubrieron muy pronto las posibilidades que les brindaban las corrientes marinas, los vientos dominantes y las mareas” (Belmonte 2016: n.p.), recuerda la autora, evocando esa relación antigua entre el

cuerpo humano y los ritmos del agua.

4.6. *El paseo como experiencia única y forma de narrar*

Los senderos del mar es obra que posee una gran coherencia formal y simbólica en el marco de los relatos de viajes contemporáneos en España. María Belmonte, como Grossó, no ofrece una guía de viajes ni una narración lineal, sino que comparte una experiencia, la suya, en la que convergen desplazamiento, contemplación y escucha. Su escritura, además de describir el entorno correspondiente al litoral vasco, lo interroga con sosiego, serenidad y desde la intimidad, poniendo de manifiesto una forma muy particular de habitar el mundo.

A lo largo de este capítulo, se ha podido observar cómo Belmonte transforma el acto de caminar en una forma ética de relacionarse con el paisaje, en un gesto cognitivo y afectivo; también cómo a través de su narrativa atiende y reconfigura la memoria del litoral. La autora camina, contempla, escucha y recuerda sin intentar imponer un determinado sentido, por el lector solo puede acompañarle en su andadura.

La particularidad de esta obra se enmarca la corriente de escritura eco-contemplativa, que imagina nuevos sistemas de valor más respetuosos con el entorno (Vigneron 2023: 11-12). En este sentido, *Los senderos del mar* es una forma de resistencia contra la celeridad contemporánea, pero también contra la indiferencia. Frente al ruido, las masas y el olvido, Belmonte propone silencio, soledad y atención.

El caminar se consolida hoy como una práctica reflexiva y crítica que permite comprender el mundo desde otra perspectiva, concretamente desde la experiencia (Torres 2023: 56-57). Belmonte recorre la costa y admite y cobija lo que el paisaje le entrega. Esta dimensión reflexiva permite conectar su propuesta con otras obras del corpus de este trabajo, en especial con la de Rafael Chirbes, que se tratará en el siguiente capítulo.

La autora escribe: “El mar, cuyo latido me había acompañado durante este pequeño periplo costero que estaba llegando a su fin” (Belmonte 2016: n.p.). En esa imagen se condensa la propuesta entera: una escucha atenta al latido del paisaje, una escritura que no se impone, sino que respira con el entorno.

Así, el libro de Belmonte no sólo enriquece la tradición de la literatura de viajes en España, sino que la desplaza hacia territorios nuevos, donde la costa se convierte en archivo de memoria, en frontera ética y en lugar de transformación. Lo que se despliega en sus páginas no es solo un viaje exterior, sino una forma de conciencia. Una forma de cuidado.

Esta mirada implica también una revalorización de lo minúsculo, de lo que no deja rastro. En uno de los pasajes más sugerentes del texto, Belmonte afirma: “Hay una historia omnipresente y antiquísima: la que se ha ido tejiendo por el incesante diálogo que mantienen la roca y el agua desde el inicio de los tiempos” (Belmonte 2016: n.p.). Esa historia, que no se escribe en mayúsculas, se inscribe en la roca con lentitud y con paciencia, como lo hace también su escritura. En lugar de captar lo espectacular, se detiene en los gestos, en las formas erosionadas, en los restos del oleaje.

El pensamiento ecológico-literario no busca dominar, sino amparar la fragilidad como parte esencial del mundo. Esta dimensión se expresa en *Los senderos del mar* como una disposición a abrazar el dolor, la pérdida, el asombro y el silencio. No es preciso que el viaje sea heroico y emocionante, ya que puede ser, como en este caso, un lento aprendizaje de la grandeza y de la finitud.

En definitiva, en el gesto anteriormente referido de arrojar una piedra al agua en señal de gratitud, Belmonte pone de relieve su manera de enfrentarse al paisaje o a la vida misma: con los ojos muy abiertos, el paso lento y la palabra justa y necesaria.

5. *Mediterráneos* (1997), de Rafael Chirbes

5.1. Introducción

En el conjunto de este trabajo, *Mediterráneos* ocupa un lugar muy particular. Se trata de una obra con un marcado carácter híbrido, a camino entre la crónica de viaje, la autobiografía y la crítica cultural. Además, en *Mediterráneos* el paisaje costero se torna campo en el que el yo y sus ruinas encuentran inscripción. A diferencia de las obras que preceden y siguen este capítulo, el texto de Chirbes no presenta viaje externo, ni siquiera una secuencia de experiencias. Podría decirse que se trata de una escritura de los restos, de lo que queda, de la descomposición. De modo que *Mediterráneos*, como ya se ha señalado, no narra un viaje, sino desde los fragmentos que componen la obra se interroga sobre lo que significa haber viajado cuando resulta imposible confiar en la linealidad del relato.

Desde el primer texto, se intuye que el litoral no es para Chirbes un ornamento, sino una superficie crítica en la que se inscriben la memoria desgastada, la pérdida del sentido y la imposibilidad de volver a atrás, de restituirlo todo a lo que debería de ser, a su estado original. El autor sugiere esto al rememorar la manera en que ciertas ciudades y paisajes le devolvían una imagen íntima, “como en un juego de ecos y espejos” (Chirbes 2008: n.p.) que lo llevaba a

reconocerse no en lo nuevo, sino en lo deformado, en lo que insiste sin resolverse. La figura del eco —central en la estructura del libro— reemplaza aquí a la del trayecto. La escritura no se despliega para conquistar espacios, sino para revivir pasajes interiores, reconocer escombros, articular el temblor de una identidad que no se recompone.

En ese marco, el mar ya no es símbolo de origen ni de promesa, sino el lugar donde se alojan las fracturas del sujeto y del país. Leer *Mediterráneos* desde la escritura de la pérdida, desde la ruina de la forma y del yo, no solo permite entender el gesto melancólico de Chirbes, sino situarlo como pieza clave en la reconfiguración contemporánea de la literatura de viajes española.

5.2. Rafael Chirbes: escritura autobiográfica, litoral y memoria

En las páginas iniciales de *Mediterráneos*, Rafael Chirbes formula una declaración de principios que atraviesa silenciosamente cada una de las crónicas que integran el volumen: “Mi progresiva fascinación ante el Mediterráneo [...] ha nacido del progresivo descubrimiento de capas geológicas de mi propio ser” (Chirbes 2008: n.p.). En esta confesión, aparentemente discreta, se encierra el impulso más profundo de la obra: el deseo de recuperar, a través del viaje, una identidad que ha quedado diseminada en los paisajes del litoral, en las ciudades recorridas, en los gestos olvidados. No se trata de una autobiografía convencional, lineal o explícita, sino de un relato fragmentario donde la experiencia individual se entrelaza con las huellas culturales del Mediterráneo y sus imaginarios. En *Mediterráneos*, Chirbes reescribe su vida como si fuera una arqueología: un descenso al fondo de sí mismo a través de la evocación de escenarios compartidos con millones de otros cuerpos y memorias.

La noción de viaje, en este contexto, adquiere una dimensión ambigua y productiva: es desplazamiento físico, pero también es lectura y relectura del yo. El autor lo formula con claridad cuando afirma que “esos libros, ciudades y gentes [...] acaban formando necesarias piezas de nuestra identidad” (Chirbes 2008: n.p.). Cada trayecto emprendido en el libro es, en realidad, un retorno; no hacia un punto geográfico concreto, sino hacia una matriz simbólica que articula el recuerdo, el cuerpo, la escritura. Así lo señala también Solimo (2014: 1690-1691) al interpretar *Mediterráneos* como una obra donde el Mediterráneo aparece no solo como marco geográfico, sino como estructura narrativa y emocional, “código impreso por innumerables formas de memoria” (Chirbes, 2008: n.p.).

En este sentido, la representación del yo no se organiza en torno a una figura unificada o coherente, sino como un sujeto en tránsito, en construcción, expuesto a las fisuras del tiempo

y del recuerdo. García Prats propone para ello una lectura en clave de “cuerpo-memoria”, en la que el sujeto viajero no se limita a narrar el paisaje, sino que lo inscribe en su propia carne, en su biografía afectiva, estableciendo una topografía interior que resuena con los espacios visitados (García 2013: 148). La subjetividad que emerge en *Mediterráneos* no responde, por tanto, a un modelo fuerte ni delimitado, sino a una configuración porosa, palimpsestica, compuesta por estratos superpuestos que se revelan en el ejercicio mismo de la escritura.

Esto explica que la fragmentación adquiera un valor no solo estructural, sino epistemológico. El libro no pretende ofrecer una narrativa cerrada ni definitiva, sino exponer las fracturas de la memoria, las zonas de sombra que impiden una reconstrucción plena del pasado. Chirbes no narra desde la autoridad, sino desde la fisura: “He vuelto a leer el libro [...]. He recorrido nuevamente las desoladas playas, las llanuras cenagosas...” (Chirbes 2008: n.p.). Esta relectura constante, este gesto repetido de volver al inicio, es también una forma de reinscribirse, de dejarse afectar por la imposibilidad de clausurar la experiencia.

Desde esta perspectiva, la escritura en *Mediterráneos* funciona como un ejercicio de rescate y de ruina. García Prats interpreta el texto como una forma de autobiografía cultural común, en la que el yo se reconoce en la mirada ajena, en los relatos de otros, en los vestigios materiales que pueblan el litoral mediterráneo (García 2013: 161). El autor se sitúa deliberadamente en una posición liminar: ni cronista del presente ni nostálgico del pasado, sino testigo de una pérdida que se repite. Cada ciudad visitada -Venecia, Estambul, Alejandría, Dénia- se convierte así en un espejo roto donde se reflejan fragmentos de su historia íntima.

El mar aparece como un elemento angular, como paisaje, detonante y archivo. Chirbes escribe: “He recordado los caminos invisibles que los comerciantes han seguido durante milenios, aprendiendo a descifrar [...] un código impreso por innumerables formas de memoria” (Chirbes 2008: n.p.). Esa frase condensa la clave poética del libro: el mar no es simplemente un decorado ni un símbolo de libertad, sino una superficie cargada de historia, de tiempo sedimentado, de relatos interrumpidos. La metáfora del mar se convierte en vehículo de retorno al origen, pero también en evidencia de la imposibilidad de recuperar plenamente aquello que se ha perdido (Solimo 2014: 1696).

En esta lógica, cada entrada del libro puede leerse como una tentativa de aprehensión del pasado desde una conciencia desgarrada, sabedora de su fracaso. De ahí que el viajero en Chirbes no sea un conquistador ni un explorador, sino un lector del paisaje, alguien que interroga los signos sin esperar respuesta. Como ha indicado García Prats, el yo que recorre

estas páginas se construye desde la ajenidad: no busca afirmarse, sino diluirse en una historia compartida, en una red de significados que excede lo puramente personal (García 2013: 133).

En definitiva, *Mediterráneos* se presenta como un ejercicio de escritura autobiográfica en negativo, donde el sujeto se perfila más por lo que se le escapa que por lo que retiene. El viaje no redime, pero ofrece un espacio para pensar el desarraigado. La escritura no sana, pero permite nombrar el vacío. El mar, finalmente, no devuelve lo perdido, pero guarda sus huellas. Así, el litoral se convierte en frontera y espejo: límite de lo que fuimos, reflejo de lo que aún persiste.

5.3. La costa levantina como espacio de ruina material y biográfica

El litoral valenciano, que en otro tiempo pudo asociarse a la fertilidad, al mito del paraíso mediterráneo o a la permanencia de los vínculos comunitarios, aparece en *Mediterráneos* como un territorio desfigurado, víctima de la voracidad del cemento y la banalización turística. Rafael Chirbes no se limita a describir los paisajes de su infancia, sino que los expone como escenarios de una ruina múltiple: material, afectiva, biográfica. El viaje, en este caso, no es una forma de desplazamiento celebratorio, sino un itinerario hacia la descomposición, un tránsito lúcido entre los escombros de un territorio devastado y de una memoria que apenas consigue sostenerse.

La mirada del autor sobre Denia, uno de los lugares más entrañables de su infancia, resume bien esta percepción: “Me pareció muy frágil el entorno que durante un tiempo me había cedido en herencia la parcela de seguridad de dioses milenarios” (Chirbes 2008: n.p.). La frase encierra una pérdida irreparable: aquello que alguna vez funcionó como matriz simbólica y protectora ha sido reducido a escombro. Según Solimo, esta destrucción no es únicamente visual ni económica, sino que repercute sobre el sujeto que la recorre: el espacio devastado funciona como un archivo físico de la violencia histórica, donde la ruina habla aunque no se escuche (Solimo, 2014: 1696).

Esa misma ruina alcanza, por supuesto, al plano biográfico. Chirbes recuerda el relato oral heredado de su madre y su abuela, quienes le contaban cómo “las bombas [...] caían medio siglo antes entre las viñas de moscatel en Denia” (Chirbes 2008: n.p.). La rememoración de la violencia bélica en un paisaje ahora absorbido por la especulación inmobiliaria establece un puente inquietante entre dos formas de destrucción: la que arrasó el territorio durante la Guerra Civil y la que lo convierte hoy en parque temático del descanso europeo. Tal como observa Vidal, la modernización postfranquista del litoral español se presenta en Chirbes como una

mutación agresiva y destructiva, que evidencia el fracaso ético del modelo neoliberal (Vidal 2019: 94).

En este sentido, la costa se convierte en un espacio sin retorno, donde el viajero no encuentra las huellas de lo vivido, sino la escenografía vaciada de un decorado sin alma. Esta crítica es particularmente explícita en la descripción de Benidorm: “un continuo en el que todo tiene esa tranquilizadora uniformidad sin sobresaltos que las clases populares europeas identifican con una antesala del paraíso” (Chirbes 2008: n.p.). Se trata de un urbanismo anestesiado, funcional, diseñado no para la experiencia sino para el consumo. García Prats advierte que en casos como este, la ciudad se ha transformado en una “ciudad basura”, es decir, un residuo de la planificación neoliberal donde lo habitado ha sido sustituido por lo disponible (García 2013: 273–275).

El Mediterráneo aparece, así, como un mar domesticado, convertido en “piscina global”, en palabras de Vidal, un espacio colonizado por el deseo turístico que borra cualquier conflicto ambiental, político o emocional (Vidal 2019: 89). Las ruinas de Knossos, a las que Chirbes llama directamente “violadas” (Chirbes 2008: n.p.), no son un símbolo aislado, sino parte de un proceso que afecta a todo el Mediterráneo como imaginario y como territorio: la historia ha sido empaquetada como folclore, y el tiempo, como decorado fotográfico. La ropa de los pasajeros que llegan en avión con “diseños de multicolores pinturas milenarias” (Chirbes 2008: n.p.) expresa irónicamente esta trivialización del pasado.

Pero la devastación del litoral no solo incumbe a la superficie. También el cuerpo del narrador –y de quienes lo rodean– aparece afectado por esta ruina. En la evocación del mercado de Valencia, Chirbes escribe que su “belleza y variedad de ruidos, colores y olores me llenaban de un aturdimiento que no volvió a capturarme hasta muchos años más tarde” (Chirbes 2008: n.p.). La frase apunta a una pérdida sensorial, a un agotamiento que ya no es solo físico sino también perceptivo. Según García Prats, esta degradación se inscribe tanto en el territorio como en los cuerpos: la enfermedad y el cansancio aparecen como formas de inscribir el tiempo en lo material, en lo visible, en lo que se habita o se padece (García 2013: 149).

Desde esta perspectiva, la costa levantina deviene un teatro de la desposesión. En lugar de la promesa solar del turismo, lo que encontramos es una estética del residuo: acequias secas, caminos de asfalto sucio, urbanizaciones inconclusas, huertos baldíos, ruinas de lo que fue o pudo haber sido. Como señala Vidal, este tipo de paisaje produce una ruina doble: del entorno y de los vínculos sociales, que quedan desarraigados o cancelados (Vidal 2019: 87).

El cuerpo envejecido del narrador, las ciudades derruidas, los vínculos rotos: todos ellos se entrelazan en una misma lógica. La ruina, como indica García Prats, no es aquí un mero escenario, sino una figura de conciencia crítica. No se trata de embellecer el derrumbe, sino de contemplarlo como una verdad incómoda: “mostrar el residuo y el fracaso como memoria activa” (García 2013: 304–305). En esta línea, el litoral mediterráneo no funciona como archivo nostálgico, sino como una superficie sobre la que se inscriben las consecuencias visibles de un modelo que ha convertido el habitar en usufructo y la historia en mercancía.

Por todo ello, el relato de Chirbes no es un lamento, sino una denuncia contenida. Frente a la proliferación de narrativas que idealizan el mar como símbolo de libertad, *Mediterráneos* construye un contrarrelato en el que el Mediterráneo es, más bien, un espejo roto. Su calma superficial encubre una fractura profunda, tanto en la biografía del narrador como en la historia reciente del país. La ruina de la costa no es una metáfora: es una experiencia tangible, una forma de vida agotada, un vestigio al que apenas se puede regresar sin sentir el peso de lo que ya no es ni será.

5.4. Cuerpo, censura y exilio interior: paisaje e intimidad fragmentada

En *Mediterráneos*, el viaje no es físico, sino una forma de interrogación íntima. Rafael Chirbes elabora, a lo largo de los distintos textos que conforman la obra, una cartografía de su intimidad, en la que el cuerpo y el deseo, marcados por la memoria y la represión, ocupan un lugar central. La escritura, en este sentido, explora y revela experiencia que han sido silenciadas por la censura social y política, así como por las dificultades relacionadas con el recuerdo.

En la crónica dedicada a Gabes, Chirbes escribe: “Gabes fue como una foto de familia antigua en la que un niño de enormes ojos negros se volvió para mirar al viajero y resultó que era el mismo niño que él llevaba dentro” (Chirbes 2008: n.p.). Aquí, la mirada del otro es una forma de revelación y la imagen del niño actúa como un reflejo del yo interior y oculto. Como ha observado García Prats (2013: 148–149), Chirbes es siempre, en sí mismo, *cuerpo-memoria*, un todo en el que se registran afectos, heridas y nostalgias.

Este registro no es estático, sino que se actualiza en contacto con el espacio recorrido. La costa, los mercados, las ruinas y los interiores húmedos de ciudades como Venecia, Estambul o Alejandría, se convierten en proyecciones simbólicas del cuerpo deseante. En el caso de Venecia, el autor escribe: “Venecia es nuestra ciudad secreta e interior [...] y cuando un ser humano [...] sufre un escalofrío porque las aque alte corren sobre los mosaicos [...] hay que entender que se estremece por un naufragio de agua fría que lleva dentro” (Chirbes 2008:

n.p.). La vibración sensorial del paisaje activa una emoción profunda: un estremecimiento que no puede explicarse racionalmente, pero que remite a una commoción íntima, a un naufragio emocional que ha permanecido latente.

Desde esta perspectiva, el paisaje litoral no es solo un decorado, sino un espacio simbólico en el que convergen deseo, represión y memoria. Como indica Solimo (2014: 1692-1693), estos espacios operan en Chirbes como proyecciones del yo, escenarios en los que lo íntimo se hace legible a través de lo exterior. La ruina, el agua, el temblor del cuerpo o la mirada huidiza se convierten así en signos de una subjetividad que no puede afirmarse de forma directa, sino solo por desplazamientos. García Prats (2013: 200) sostiene que en *Mediterráneos* el sujeto aparece escindido entre la necesidad de exposición y el deseo de anonimato, lo que produce una tensión constante entre lo público y lo íntimo

El deseo, en este contexto, se vive como exilio interior. No se enuncia, sino que se bordea. No se afirma, sino que se fragmenta. En uno de los pasajes más densos del libro, Chirbes (2008: n.p.) escribe: “He recorrido nuevamente las desoladas playas, las llanuras cenagosas, las ciudades que se levantan sobre viejas ruinas”. Esta enumeración paisajística se puede leer como una metáfora del propio yo: un cuerpo marcado por la ruina, una subjetividad construida sobre escombros afectivos. Como afirma la crítica, en Chirbes el deseo emerge como resto, como aquello que resiste a ser borrado del todo en la superficie del cuerpo-palabra (García Prats, 2013: 95).

No es casual que el viajero, figura central en la obra, experimente en sus desplazamientos un continuo deslizamiento de identidades. El yo que narra no se presenta como un sujeto coherente, sino como un palimpsesto afectivo: capas superpuestas de vivencias, silencios, censuras y pulsiones. Esta ambigüedad se despliega con claridad en un pasaje en el que Chirbes afirma: “Y así, en las plantaciones de azúcar de Colombia encontré pedazos de una infancia mediterránea (...); y en Bali, y en los mercados de Cantón, he encontrado también jirones de mi propia existencia de heredero de cultivadores de arroz enfermos de paludismo (...)” (Chirbes 2008: n.p.). La biografía se desborda: el yo se diluye en los cuerpos y los recuerdos de otros, en los ecos culturales de lo exótico, en los tránsitos que no se pueden fijar. La figura del viajero en *Mediterráneos* explora zonas de ambigüedad afectiva y de deseo fuera de todo marco normativo (García 2013: 258).

Esta forma de construir el deseo en negativo –en lo que no se dice, en lo que apenas se roza– puede leerse también como una estrategia de resistencia. Frente a los discursos que

imponen identidades estables, Chirbes sitúa su escritura en un espacio de escape. La censura emocional, presente en el paisaje y en individuo, funciona como una arqueología del yo, en la todo se refiere a un pasado afectivo inconcluso (García 2013: 248). El mar, los muros llenos de humedad, las callejuelas y las habitaciones compartidas con otros son lugares de tránsito, pero también de ocultamiento. En ellos el deseo no se consuma, pero se hace presente de algún modo.

García Prats (2013: 149) ha señalado que en *Mediterráneos* el cuerpo del viajero observa, se incorpora el espacio y lo transforma. Por eso el relato del viaje es también un relato del deseo: el sujeto no se limita a mirar el mundo, sino que lo atraviesa con su carga de silencios, de heridas, de esperas.

En definitiva, *Mediterráneos* propone una lectura del deseo como ausencia activa, como resto de una subjetividad fracturada por la historia, la censura y la experiencia. La sexualidad no aparece como tema, sino como huella: se deja ver en las fisuras del texto, en las zonas de penumbra que conectan el cuerpo con el paisaje. En este universo fragmentado, el litoral no es el lugar del goce, sino del estremecimiento; el cuerpo no es territorio de afirmación, sino de ruina delicada; y el deseo no se enuncia, sino que se intuye como latido oculto, como corriente subterránea que, pese a todo, sigue fluyendo.

5.4. *El mar como espejo de la enfermedad y la derrota colectiva*

En *Mediterráneos*, Rafael Chirbes convierte al mar en algo más que un paisaje: lo transforma en un espacio de revelación simbólica donde convergen los signos de una ruina que es a la vez física, emocional y política. Frente a las representaciones idealizadas del Mediterráneo como lugar de belleza, origen y continuidad cultural, la obra propone un contrarrelato en el que el mar aparece como una superficie agrietada, contaminada y estéril. Así, el litoral no encarna ya la promesa solar del progreso o del descanso, sino la evidencia de una derrota generacional y colectiva que el autor rastrea tanto en el territorio como en la memoria.

En uno de los pasajes más significativos, Chirbes escribe: “he recordado los caminos invisibles que los comerciantes han seguido durante milenios, aprendiendo a descifrar, sobre la evanescencia de las aguas, un código impreso por innumerables formas de memoria” (Chirbes 2008: n.p.). El mar, tradicionalmente asociado a la fluidez, la vida y la renovación, se configura aquí como archivo: un cuerpo opaco que guarda, sedimentados, los restos de una historia que no se ha cerrado del todo. Esta lectura, compartida por García Prats, identifica el mar en la obra como un espacio simbólico que retiene las huellas de una derrota no elaborada, de un tiempo

fallido que se acumula en sus orillas sin resolución (García 2013: 223–224).

Esta condición del mar como testigo de la decadencia se radicaliza en los momentos en que el texto enfrenta la belleza con su reverso. El narrador lo expresa con una imagen densa y corrosiva: “El Mediterráneo, el mar color de vino de Homero, como una sofocante bañera, como un paquidermo lleno de pulgas” (Chirbes 2008: n.p.). Lejos de la limpidez simbólica, el Mediterráneo aparece como un receptáculo congestionado, enfermo, saturado de una historia que ya no redime. Según Vidal, esta imagen condensa la inversión de un mito cultural: el mar como lugar colonizado por la explotación turística y económica, convertido en una “piscina global” sin relato propio (Vidal 2019: 366).

El Mediterráneo chirbesiano es, en este sentido, un espacio de ruina. La urbanización sin medida, la ocupación mercantil del litoral y el fracaso de un proyecto modernizador que prometía bienestar configuran un paisaje simbólicamente devastado. Así lo sugiere la escena en la que el autor relata: “Dormí cerca de Zarzis, en una urbanización [...] que me pareció una gigantesca necrópolis junto a un mar que olía dulcemente a algas podridas” (Chirbes 2008: n.p.). La imagen asocia directamente el mar con la muerte, con un cuerpo degradado y descompuesto, que ya no produce vida, sino náusea, y que ha sido privado de su capacidad de renovación. Para Vidal, esta representación es inseparable de la crítica política al desarrollismo postfranquista, cuyos efectos son visibles no solo en la destrucción del paisaje, sino también en el colapso de los vínculos sociales y de la memoria colectiva (Vidal 2019: 85).

El mar, como metáfora, no aparece aquí ligado a lo mítico, sino a lo biográfico. Su desgaste es también el del sujeto que narra. En este sentido, se establece un paralelismo entre la decadencia de los cuerpos y la del paisaje: ambos han sido invadidos por fuerzas externas, colonizados, agotados. En palabras del narrador: “Aves acuáticas, arenales refulgentes [...] y escombros entre las palmeras: tristes estandartes del desarrollo que empuja al país como un amante tozudo” (Chirbes 2008: n.p.). Lo que se percibe es una violencia acumulada: la que ejerce un progreso que se presenta como inevitable pero que destruye más de lo que construye. La crítica de Chirbes no es solo estética, sino profundamente ideológica. Vidal ha señalado que, en su obra, el litoral se convierte en el escenario visible de un fracaso generacional, de una historia que ha vaciado los espacios sin dejar en ellos más que decorado y ruido (Vidal 2019: 87).

Así, el mar se vuelve alegoría de una derrota colectiva. Su extensión, su brillo, su constancia ya no significan continuidad, sino repetición estéril. En una imagen cargada de

resignación, el autor anota: “El Mediterráneo [...] volvía a estrellarse, a hacerse pedazos contra el suelo. Ya nada era lo mismo” (Chirbes 2008: n.p.). El golpe del mar contra la tierra deja de ser un gesto natural para volverse eco de una fractura más honda, la de un país que ha perdido el rumbo, y también la del sujeto que no encuentra ya ningún centro de gravedad desde el que sostener su memoria. En palabras de Vidal, el litoral ha dejado de ser un espacio identitario y se ha transformado en un “no lugar” donde ni la historia ni el afecto pueden arraigar (Vidal 2019: 87).

Esta crítica al presente no se formula como apocalipsis, sino como melancolía. Lo que duele no es tanto lo destruido como la imposibilidad de recuperarlo. El mar aparece, entonces, como una forma de duelo. No como una elegía nostálgica, sino como una constatación física de lo perdido. El olor a algas podridas, los escombros entre palmeras, la repetición de formas sin contenido: todo ello constituye un lenguaje nuevo, una sintaxis del derrumbe que recorre el libro como un rumor de fondo. Chirbes no idealiza el pasado, pero observa con lucidez quirúrgica las grietas del presente.

Frente a la retórica del desarrollo y la modernización, *Mediterráneos* ofrece una relectura del paisaje como pérdida. Lo que se exhibe no es el éxito de la integración europea o del turismo como redención económica, sino sus consecuencias visibles: homogeneización, desplazamiento, pérdida de referentes. El mar es aquí la escena donde todo eso se hace visible, sino una estructura de resonancia simbólica, donde se encarnan las tensiones entre pasado y presente, entre historia y decorado (García 2013: 224).

Al final, lo que propone Chirbes no es una reconciliación, sino una toma de conciencia. El Mediterráneo ya no es el mar de los dioses ni de los comerciantes, sino el de los desencantados. Ya no habla en mitos, sino en residuos. Y, sin embargo, su persistencia permite leer en sus formas un relato distinto: no el del triunfo, sino el de la resistencia callada. Una resistencia que pasa por mirar de frente las ruinas y nombrarlas. Por eso el mar es también, en *Mediterráneos*, un espejo: no para admirarse, sino para reconocerse en la derrota.

5.5. Escritura y memoria: *Mediterráneos* como ruina narrativa

¿Qué queda tras el viaje cuando todo retorno es incompleto? ¿Qué puede reconstruirse cuando la memoria opera no como archivo sistemático, sino como escombro disperso? Estas preguntas, sin ser formuladas explícitamente, sobrevuelan cada una de las páginas de *Mediterráneos*, donde Rafael Chirbes ensaya una forma de escritura que no busca cerrar el sentido, sino mostrar las fracturas. A lo largo del libro, el autor no compone una biografía lineal

ni un diario de viajes convencional: lo que entrega es un mosaico quebrado, una colección de crónicas que, lejos de avanzar hacia una síntesis, se acumulan como ruinas de una experiencia imposible de totalizar.

Así lo sugiere el propio Chirbes cuando afirma: “Con el paso del tiempo, he llegado a muchos lugares y he tenido la impresión de que todos los viajes me servían para leer mejor el lugar originario” (Chirbes 2008: n.p.). Esta confesión elimina la posibilidad de avance o de descubrimiento, puesto que el viaje es, en realidad, relectura. Esto responde a una estructura de eco, donde cada desplazamiento es, en realidad, una repetición fallida del anterior, un intento de reapropiación que no conduce a ningún tipo de cierre (Solimo 2014: 1694).

En este contexto, la escritura se vuelve una forma de ruina. El sujeto que narra no se afirma, sino que se disagrega. “De eso trata este libro. De los ecos y espejos cuyas imágenes multiplicadoras han acabado por devolverme siempre a mí mismo” (Chirbes 2008: n.p.). La fragmentación no es solo formal: es el modo en que la subjetividad se experimenta y se representa. Llamas ha señalado que el ritmo ensayístico del texto, su composición a base de crónicas autónomas y cronológicamente desordenadas, sustituye la lógica de la totalidad por una poética del fracaso, donde cada capítulo funciona como resto, no como parte (Llamas, 2021: 224-225).

La experiencia se reconstruye, así, no como continuidad, sino como repetición melancólica. “Fue esa mañana cuando pensó que la ciudad no sólo se le escapaba en la distancia de la geografía, o del tiempo ido, sino también hacia delante. Más melancolía” (Chirbes 2008: n.p.). La melancolía, en *Mediterráneos*, no es simple nostalgia, sino el registro de una imposibilidad. La imposibilidad de recuperar lo perdido, de fijar una imagen del pasado, de narrar una identidad estable. Para García Prats, la voz narrativa en la obra se sitúa precisamente en ese umbral: no entre lo que fue y lo que será, sino entre lo que ya no se puede contar como unidad (García 2013: 161).

El gesto melancólico no es pasivo. El autor no se limita a constatar la pérdida: la reinscribe, la trabaja, la convierte en escritura. Por eso dice que “leía las páginas del libro en las rugosidades de las manos de los pescadores, en la textura y dibujo de las redes, en la luz, en el olor de algas secas [...] Lo llevaba escrito en mi propia mirada” (Chirbes 2008: n.p.). Aquí, la memoria no se presenta como contenido almacenado, sino como forma afectiva de percepción. Cada fragmento del entorno actúa como activador de una memoria encarnada. Esta inscripción sensorial de la experiencia es lo que permite entender la escritura de Chirbes como un archivo

afectivo: no recoge datos, sino huellas (García 2013: 147–148).

La relación entre escritura y archivo no se basa, por tanto, en la exhaustividad ni en la sistematización, sino en la acumulación irregular de restos. Como afirma Solimo, cada relato funciona como un fragmento autónomo que se multiplica en ecos, sin que ninguno clausure el sentido del conjunto (Solimo 2014: 1696). No hay viaje que lo ordene, ni narrador que lo domine. Solo un yo vulnerable que transita entre los residuos de su propia experiencia y los de una cultura litoral a punto de desvanecerse.

El archivo en *Mediterráneos* es, por tanto, una construcción poética. No se pretende, a diferencias de en las obras del corpus estudiadas anteriormente, conservar la memoria, sino poner de relieve su precariedad. El mismo libro es una ruina que se erige sobre la repetición de gestos y la rememoración de lugares y sucesos que, en realidad, no constituyen un relato. Por su parte, la voz narrativa más que organizar el texto, lo dispera. En este sentido, Llamas (2021: 220-221) interpreta la estructura del libro como el resultado del deseo de exponer el fracaso de la narrativa tradicional. No se trata de contar lo sucedido, sino de mostrar lo que se ha perdido en el intento de contarla.

Esta poética de la imposibilidad atraviesa también estructura interna de la obra. El orden cronológico es inexistente, los lugares se suceden sin una lógica clara, los capítulos no se encadenan, sino que se ignoran o, incluso, se enfrentan o se superponen. Esto no es un defecto, sino una estrategia: la escritura de Chirbes señala el fracaso del viaje como reconstrucción y, en su lugar, propone una lectura de ese deambular como gesto interminable y melancólico (Solimo, 2014: 1695-1696).

Desde este punto de vista, *Mediterráneos* no debe leerse como un relato de viaje ni como una autobiografía, sino como un libro de escombros. Cada entrada es un intento por recuperar una escena, una emoción, un vínculo, y cada intento deja a la vista lo que ya no puede sostenerse. Lo fragmentario, lo repetitivo, lo inacabado son aquí signos de autenticidad. La escritura no oculta su condición de ruina, sino que la exhibe. La voz que se multiplica en los “ecos y espejos” no quiere reafirmarse, sino dejar constancia de que el yo que narra ya no se encuentra en el lugar desde el que mira.

En definitiva, la escritura en *Mediterráneos* se construye como gesto de pérdida: no es instrumento de salvación ni de restitución, sino ejercicio honesto de exposición. La memoria, en lugar de reconstruir, interrumpe. La narración no completa, sino que fragmenta. Y la lectura no unifica, sino que confronta al lector con las ruinas de una subjetividad que, en lugar de

narrarse, se disuelve. Como sugiere el propio Chirbes, se trata de un libro que no quiere otra cosa que devolvernos, una y otra vez, a nosotros mismos, al punto ciego donde ya no es posible contar, solo escuchar el eco discontinuo de lo que fuimos.

6. *Laberinto mar* (2024), de Noemí Sabugal

6.1. Una travesía coral: estructura, estilo y voces

Laberinto mar, de Noemí Sabugal, se presenta como una obra en la que el viaje deja de ser una sucesión de etapas geográficas o cronológicas para devenir en una travesía descentrada, fragmentaria y profundamente humana. Desde sus primeras páginas, la autora advierte al lector de que no se encuentra ante un itinerario convencional ni ante una cartografía al uso. “Este libro recoge una navegación movida por los vientos y por la curiosidad. No es una sucesión de puertos en los que atracar en un orden, sea éste el que sea, ni mucho menos una serie de tesis” (Sabugal 2024: n.p.). La propia voz que articula el relato renuncia a ocupar una posición central y se disuelve entre otras muchas, generando una polifonía en la que confluyen testimonios, paisajes, evocaciones culturales y silencios.

Esta apertura hacia lo coral va en consonancia con una concepción del relato de viajes en el que lo principal no es el desplazamiento geográfico, sino aquello que ataña a la memoria, las emociones y los lazos comunitarios. Como ha señalado Gómez Pellón (2012: 22), la memoria reconstruye sucesos, pero también trata es relativa a un tipo de conocimiento sobre el pasado que es común a la comunidad y que es transmitido por los integrantes de esta como una forma de pertenencia. Sabugal recoge esa tradición y la incorpora a su propio relato actualizándola, desde una actitud de escucha que huye de los autoritarismos propios de quienes se creen en posesión de la verdad absoluta. La viajera-autora no impone un relato, sino que recoge aquellos que comparten con aquella a lo largo de su travesía hasta que es atravesada por ellos, como sucede en el testimonio de la “hija poeta”: “El mar me ha quitado a un padre en la infancia. Después lo he recuperado, afortunadamente. Después lo he recuperado, afortunadamente. Creo que no conocí realmente a mi padre hasta que se jubiló.” (Sabugal 2024: n.p.). Esta voz, entre muchas otras, expresa la complejidad de las relaciones con el exigente mar, que impone ausencias, heridas y también experiencias y significados compartidos.

Laberinto mar se estructura como una cartografía rota: cada capítulo, cada episodio, cada entrevista es una pieza de un gran y complejo mosaico que resulta imposible recomponer del todo. No obstante, Sabugal no pretende ofrecer una visión total del litoral español, sino dejar

que aflore lo que el mar ha borrado o amenaza con borrar. Como se afirma en uno de los fragmentos, en relación con Ignacio Aldecoa: “El mar no guarda huellas”. Pero la literatura sí. “Los libros preservan las huellas de la vida, de las vidas, que pueden ser seguidas en los tiempos por venir” (Sabugal 2024: n.p.). Así, el gesto escritural se configura como acto de memoria resistente.

Desde esta perspectiva, la fragmentación del texto no es un defecto ni una falta de dirección, sino un modo de ser fiel a aquello que representa: una orilla que muta, una historia que se construye desde lo que queda. En palabras de Medina (2009: 128-129), la historia oficial suele limitarse a la superficie de los hechos, mientras que el sentido profundo habita en la intrahistoria, en ese fondo silente que rara vez se escucha. Precisamente allí se sitúa Sabugal, no en la espuma de las efemérides, sino en las grietas que dejan las desapariciones, los oficios extinguidos, los espacios invadidos por la desmemoria.

En este punto, la obra se conecta con las poéticas de la fragmentación de Rafael Chirbes, cuyas entradas breves, discontinuas y melancólicas en *Mediterráneos* configuran un atlas emocional del Levante que también se resiste a la linealidad. También puede establecerse un vínculo con la escucha testimonial de Alfonso Grossó en *A poniente desde el Estrecho*, donde el viaje no se traza por mapas, sino por heridas compartidas. Lo que Sabugal recoge no son tanto paisajes como huellas, no tanto anécdotas como ecos. Y para hacerlo, necesita desaparecer como sujeto para abrir paso al coro.

Este desplazamiento del yo, que podría leerse como una pérdida, se revela en realidad como una ganancia: la autora deja de ser observadora para convertirse en mediadora de relatos. Como ha indicado Puerta Molina (2018: 221), la crónica contemporánea cumple una función ética al dar voz a quienes han sido excluidos del relato hegemónico. En esa clave, *Laberinto mar* puede ser entendido como un ejercicio crítico que cuestiona no sólo lo que recordamos, sino cómo y desde dónde lo hacemos.

Por eso, su inclusión en un corpus de literatura de viajes resulta no solo justificable, sino necesaria. Frente a otras formas más clásicas del género, el texto de Sabugal no busca documentar, sino significar; no se ordena por trayectos, sino por resonancias. En él, el litoral no es un límite, sino un lugar de cruce y escucha. Y es precisamente esa escucha la que permite transformar el viaje en archivo: un archivo humano, literario y, sobre todo, compartido.

6.2. Geografía del duelo: desaparición, pérdida y exclusión

La literatura de viajes suele asociarse a la exploración de espacios visibles, a la

descripción de paisajes y a la construcción de un itinerario que se desea compartir. Sin embargo, en *Laberinto mar*, Noemí Sabugal subvierte este planteamiento para proponernos una travesía por lo invisible: por los vacíos, las ruinas, los nombres borrados y las presencias ausentes que configuran el litoral español como un espacio de duelo persistente. A medida que avanza en su recorrido por las costas, no documenta lo que hay, sino lo que se ha perdido; no celebra lo que permanece, sino que escucha lo que se ha desvanecido sin dejar apenas huella.

Uno de los episodios más reveladores en este sentido es el dedicado al naufragio del HMS Serpent, ocurrido frente a las costas de Camariñas en 1890. La autora reconstruye, con una sobriedad estremecedora, el proceso por el cual el mar fue devolviendo los cuerpos de los marineros británicos que viajaban a bordo. “Ola a ola, día a día, el mar fue entregando los cuerpos de los marineros. Se quedó con treinta y uno de ellos. Los otros ciento cuarenta y dos fueron recogidos y enterrados por los vecinos de Camariñas en el cabo Trece, en este lugar en el que estoy, llamado desde entonces ‘cementerio de los ingleses’” (Sabugal 2024: n.p.). Este fragmento ilustra con claridad el modo en que el mar se convierte en una fosa común que impide el cierre del duelo, una fosa cuya memoria solo puede ser conservada por la comunidad que permanece.

La desaparición sin cuerpo genera un vacío que sólo puede afrontarse a través del testimonio compartido. En este caso, la escritura de Sabugal actúa como un acto de restitución simbólica: convierte la crónica del desastre en una ceremonia de palabra que restituye a los ausentes en el tejido de lo colectivo (Gómez 2012: 34-35). Lo mismo sucede cuando aborda una tragedia mucho más reciente: el hundimiento del Villa de Pitanxo en 2022. “El 15 de febrero de 2022, el buque arrastrero Villa de Pitanxo, de Marín, se hundió en el caladero Flemish Cap [...] Doce están desaparecidos” (Sabugal 2024: n.p.). La narración se entrelaza con el dolor de los familiares, que años después siguen lanzando flores al agua, como señala una de las mujeres entrevistadas: “Siempre cuando llega la fecha del quince está pendiente para ir a la playa de Bouzas a tirar flores” (Sabugal 2024: n.p.).

Este gesto ritual pone de manifiesto que el duelo sin cuerpo necesita anclajes simbólicos. Como ha observado Valdés Pizzini (2009: 15), el litoral actúa como un cronotopo donde se inscriben las pérdidas comunitarias, los imaginarios del dolor y las formas colectivas de resistencia. La costa, en este sentido, no es un borde estético ni un decorado natural, sino un espacio donde se materializan las fracturas de una historia vivida desde abajo.

A ello se suma unos testimonios que resultan enormemente significativos y que son los

que provienen de las mujeres del mar, quienes, desde una posición, llena de afectividad, no solo evocan a los desaparecidos, sino que reescriben todo lo sucedido. En el relato de Sabugal, estas voces femeninas emergen con fuerza, como sucede en el caso de las llamadas “heroínas de Sálvora”, mujeres que participaron activamente en el rescate de naufragos durante el hundimiento del Santa Isabel en 1921: “Durante aquella noche de enero, heladora y oscura como el espacio, más de doscientos hombres, mujeres y niños murieron en esas aguas” (Sabugal 2024: n.p.).

Este tipo de relatos, en palabras de Valdés Pizzini (2009: 16), integran naturaleza, pérdida y memoria en una narrativa situada que desafía las jerarquías tradicionales del archivo. El duelo, aquí, no se expresa en los términos de la monumentalidad, sino a través de gestos mínimos, fragmentarios, que sin embargo consiguen preservar la dignidad de lo vivido. En esa misma línea, Medina (2009: 131) ha subrayado cómo las historias no recogidas por los documentos oficiales encuentran su lugar en las voces excluidas. La labor de Sabugal consiste precisamente en recoger esas voces, otorgándoles espacio, ritmo y escucha.

Uno de los ejemplos más elocuentes lo constituye la visita al cementerio de Ballena, en Castro-Urdiales: “El cementerio de Ballena [...] es uno de esos cementerios con vistas al mar que, aunque no puedan ser disfrutadas por quienes los ocupan, tal vez proporcionen algún alivio” (Sabugal 2024: n.p.). Esta imagen condensa con delicadeza la paradoja que atraviesa todo el libro: la muerte que se inscribe en el paisaje y el paisaje que, a su vez, consuela y recuerda.

En coherencia con esta mirada, *Laberinto mar* no es solo una crónica de lo perdido, sino también un archivo poético de la desaparición. Como señalan Campos y García (2017: 96), el mar puede ser entendido desde la ecocrítica como un archivo ecológico donde se inscriben los rastros de la violencia estructural. En este archivo, la autora no busca imponer una lógica, sino registrar el eco que dejan los que ya no están.

Por ello, este apartado del viaje adquiere una tonalidad elegíaca que lo aproxima a otras obras del corpus, como *Los senderos del mar*, donde el caminar se convierte en una forma de duelo silencioso, o *Mediterráneos*, donde Chirbes articula su propia historia sobre las ruinas de un tiempo ideológico quebrado. En *Laberinto mar*, ese duelo se hace colectivo y plural, construido a partir de los retazos de vidas que se fueron, de las costumbres que han desaparecido y de las voces que, sin embargo, siguen hablando desde la orilla.

6.3. Escuchar a los otros: el viaje como acto de memoria

En *Laberinto mar*, Noemí Sabugal realiza un recorrido por el litoral español peninsular que no se define tanto por los enclaves geográficos que se van sucediendo a lo largo del relato, como por la escucha activa de quienes comparten con ella sus experiencias e historias. Su viaje no aspira a describir paisajes, sino a ceder la palabra a quienes han vivido junto al mar, a menudo silenciados o ignorados. El resultado es relato coral que lleva incorporada la impronta de la oralidad, la transmisión a lo largo del tiempo, de generación en generación, y la memoria femenina.

Uno de los fragmentos que mejor ilustra este gesto de cesión del relato aparece en el capítulo dedicado a Dula Piñeiro, mariscadora gallega. Su oficio no solo encarna una forma de vida resistente, sino también un saber heredado y encarnado en el cuerpo: “Hace más de treinta años que Dula Piñeiro se dedica al marisqueo a pie. Lo aprendió con su abuela Encarnación y con su tía Dorinda. Ahora también lo hacen sus dos hijas” (Sabugal 2024: n.p.). Esta genealogía femenina vincula el mar con la memoria oral y con una forma de conocimiento que se transmite sin manuales ni archivos, sino a través de la experiencia cotidiana y de la palabra compartida.

Como recordó Le Goff (citado en Gómez 2012: 20), la memoria social actúa como un soporte esencial del conocimiento histórico, especialmente en contextos donde el archivo escrito no alcanza a recoger la densidad de lo vivido. La tradición oral cumple aquí una función vertebral, que permite preservar y articular la historia de comunidades invisibilizadas. En *Laberinto mar*, Sabugal no se apropiá de esos relatos, sino que los documenta desde la escucha, dejando que se desarrolleen en su propio ritmo y lenguaje.

Esta actitud queda patente en numerosos pasajes, como en la descripción de las salinas del Guadiana, narradas por uno de sus protagonistas: “Estas salinas tienen una historia un poco rocambolesca [...] La misión era la vigilancia de los minerales que pasaban con barcazas por el Guadiana. Eso nosotros no lo sabíamos” (Sabugal 2024: n.p.). La autora no interrumpe ni corrige: se limita a registrar una voz que hasta entonces no había sido escuchada, y que revela una parte oculta de la historia local. Se trata, por tanto, de una escritura mediadora, no protagonista, que se sitúa en los bordes para que otros puedan ocupar el centro.

Esta forma de crónica se alinea con lo que Puerta Molina (2018: 214) ha definido como una narrativa que escucha desde los márgenes. Frente al modelo clásico del periodista que observa desde fuera y explica la realidad, Sabugal opta por desaparecer como sujeto en favor de una polifonía que articula relatos ajenos. Esta elección formal tiene implicaciones éticas:

permite que las personas hablen desde su lugar, sin ser subsumidas en una voz editorial.

Así sucede también en la reconstrucción de la memoria de las trabajadoras de las fábricas de conservas en Santoña. “El libro Sobadoras de anchoa. Historias de mujeres de Santoña, recoge muchos testimonios de estas mujeres [...] ‘Y así hemos vivido, a todo correr’, dice Celedonia Badiola, Cuca, que supera los noventa años” (Sabugal 2024: n.p.). La inclusión directa de esta voz y de otras muchas, sin mediaciones, convierte a la crónica en archivo vivo.

Según Poblete (2020: 136), la crónica narrativa contemporánea no se define solo por su estilo, sino por su postura ética. El cronista no es el protagonista, ya que procura constituirse en altavoz de voces subalternas. La figura de Sabugal encarna esta actitud, puesto que no interpreta, sino que escucha y recoge lo dicho, escribiendo con los otros y no por los otros.

Este enfoque permite también pensar en la escritura desde una perspectiva de género. La feminización del mar, la fuerte presencia de mujeres en estos entornos y el papel que desempeñan, de una manera u otra, responde a una forma distinta de concebir el relato. La tradición oral actúa como un mecanismo de continuidad en entornos familiares matrilineales, donde son las mujeres las transmiten, sostienen y reconstruyen el pasado desde la experiencia vivida (Gómez 2012: 35). En *Laberinto mar*, esto se aprecia en los detalles, en las evocaciones y en los silencios solidariamente compartidos.

El estilo de Sabugal se identifica con lo que Gómez Pellón (2012: 32) ha descrito como “verdad afectiva”, es decir, una forma de conocimiento que no radica en la verificación documental, sino en la experiencia compartida y en la intensidad emocional. La autora no busca certidumbres o grandes verdades, sino resonancias. Y por eso su texto se acerca al tono de *Los senderos del mar*, donde María Belmonte convierte la caminata en una forma de escucha atenta de los lugares, o a *Mediterráneos*, donde Chirbes hace de su propio cuerpo un ente de memoria íntima, fragmentaria y crítica.

No en vano, el capítulo puede cerrarse con una de las frases más lacerantes y honestas de todo el libro, una que resume de forma sencilla la carga heredada del mar como destino compartido: “Los hijos serían los hombres de Gran Sol, de Terranova, de los barcos de la bajura para otras mujeres. La mar para todos. No quedaba más que la mar para todos” (Sabugal 2024: n.p.). Aquí, el yo ha desaparecido. Solo queda el eco de quienes hablaron por fin.

6.4. *El litoral como espacio ético y testimonio colectivo*

En *Laberinto mar*, Noemí Sabugal realiza una labor de escucha que no se limita a reproducir voces del presente, sino que se adentra en los sedimentos invisibles del litoral para

recuperar lo que permanece en el borde de la desaparición. Su escritura convierte el paisaje costero en un palimpsesto ético: un espacio donde se superponen el duelo y la resistencia, la pérdida y el recuerdo. El mar, en este contexto, no es decorado ni metáfora, sino archivo de lo humano: lugar donde se inscriben, sin jerarquía ni ornamento, las huellas del dolor colectivo.

Una de las formas en que este archivo se manifiesta es a través de los rituales simbólicos. En la costa gallega, Sabugal recupera una tradición ancestral que convierte al mar en sujeto de comunicación y expiación: “El primer pan salido del horno en Año Nuevo se arrojaba al mar para que lo engullera y, a cambio, respetara la vida de los marineros” (Sabugal 2024: n.p.). Esta práctica encierra una relación de deuda y memoria con el mar: una forma de pactar con la desaparición y de recordar a quienes no volvieron. Como ha señalado Valdés Pizzini (2009: 14, 27), el litoral funciona como un palimpsesto en el que se solapan memorias, despojos, paisajes y nombres: un archivo híbrido de naturaleza y cultura.

Ese mismo mar, que traga y devuelve, aparece también como un archivo sin cuerpo, como una fosa sin tumba donde el duelo no se puede cerrar. “Ola a ola, día a día, el mar fue entregando los cuerpos de los marineros. Se quedó con treinta y uno de ellos” (Sabugal 2024: n.p.). La frase, sencilla y rítmica, encierra una historia de dolor sin inscripción institucional, una memoria que solo puede ser sostenida por quienes permanecen en la orilla. En ese contexto, la autora se convierte en mediadora, en quien rastrea los signos del pasado en el espacio vivido.

La labor de Sabugal no es la de una cronista objetiva ni la de una etnógrafa distante. Es una cartógrafa ética de la desaparición. Recorre el límite entre tierra y mar en busca de lo que no está: oficios extinguidos, rituales olvidados, voces que ya no encuentran eco. En sus palabras: “Cuando tienes un cuerpo, eso te ayuda a cerrar un duelo que, si no, es una cicatriz que siempre está abierta” (Sabugal 2024: n.p.). Esta conciencia de la herida abierta es la que motiva su escritura: no hay pretensión de cerrar, sino de sostener la memoria viva.

Desde la ecocrítica, Campos y García (2017: 101) han señalado que el mar puede ser leído como un archivo ecológico y político, donde se acumulan los rastros de lo borrado y lo dañado. Sabugal comparte esta mirada. En *Laberinto mar*, el paisaje no es neutro, sino habitado por restos, por cicatrices, por testimonios que el relato oficial ha excluido. La imagen de la fragata Magdalena, cuyos restos emergen del agua como huesos en carne rota (Sabugal 2024: n.p.), refuerza esta dimensión material de la ruina: el mar conserva lo que la historia ha olvidado.

Este gesto de atención a lo que desaparece se prolonga en la evocación de las mujeres

marcadas por la tragedia. “El mar las hizo viudas prematuras” (Sabugal 2024: n.p.), escribe, sin adjetivos ni retórica. Es en esa sobriedad donde se condensa el respeto, la función testimonial que adopta la autora. No hay dramatización del dolor, sino inscripción: dejar constancia de lo que fue, de lo que duele, de lo que queda.

Gómez Pellón (2012: 20-21) ha defendido la validez del archivo oral como forma de historia viva, una historia que no requiere validación documental, sino que se transmite a través de la voz, del gesto, del relato compartido. *Laberinto mar* recoge esa tradición: los testimonios aparecen como forma de inscribir en el presente las huellas del pasado. No son prueba, sino persistencia. En ese sentido, Sabugal no reconstruye, sino que conserva.

El relato se cierra con una afirmación que resume su propuesta de archivo litoral: “Es imposible recordar todos los naufragios. De costa a costa [...] se pueden seguir esas piedras del dolor que son los memoriales por los muertos” (Sabugal 2024: n.p.). El paisaje se convierte en texto, los monumentos en signos de una historia coral. La autora no busca interpretar, sino poner en relación: invitar a leer el litoral como testimonio colectivo de lo que se pierde, pero también de lo que resiste.

Por eso, como en *Mediterráneos* o en *Los senderos del mar*, *Laberinto mar* no se limita a describir lo que ve, sino que escucha lo que queda. La escritura se vuelve acto de memoria, archivo compartido, forma de justicia simbólica. Y el mar, lejos de ser solo horizonte, se convierte en archivo de lo humano: espacio ético desde el que Sabugal traza su cartografía de la desaparición.

6.5. Cierre: el mar como archivo de lo humano

Cerrar el periplo de Noemí Sabugal implica asumir que el mar no es sólo paisaje, sino archivo: un espacio que alberga las huellas de lo acontecido y de lo que no debe ser olvidado. En la obra, cada pueblo y comunidad visitados, cada testimonio y cada silencio componen una cartografía de la desaparición que incluye el duelo, por supuesto, pero que también busca una restitución, aunque solo sea de carácter simbólico.

Ya en los primeros compases del libro, la autora declara: “La infinitud del mar me llama con la atracción que sólo tienen las cosas que nunca comprenderemos del todo” (Sabugal 2024: n.p.). Esta afirmación condensa la condición esencial del mar en *Laberinto mar*: no como objeto de descripción, sino como interrogación constante. Su inmensidad no se traduce en evasión, sino en responsabilidad: la de escuchar, de recordar, de guardar.

La figura de Sabugal se desplaza entonces hacia un lugar intermedio entre la cronista,

la testigo y la depositaria. El suyo no es un viaje estético ni documental, sino un recorrido que aspira a restituir, al menos simbólicamente, lo que se ha perdido. Como señala Le Goff (citado en Gómez 2012: 20), la memoria social actúa como una forma de conocimiento histórico que, sin depender de los archivos institucionales, logra sostener en el presente aquello que carece de cuerpo, pero no de significado. *Laberinto mar* se articula desde esta lógica: lo que no se conserva en piedra ni en papel, se preserva en la palabra dicha, en la escucha atenta, en la inscripción poética.

En este sentido, la obra de Sabugal dialoga con los otros textos que conforman este trabajo. Como en *A poniente desde el Estrecho* de Alfonso Grossó, el viaje se transforma en crónica de los márgenes, en testimonio de la desigualdad y la ausencia. Como en *Mediterráneos*, de Rafael Chirbes, la exploración del litoral es, al mismo tiempo, una oportunidad para introspección, que, por otra parte, se confronta con una memoria que duele. Y como en *Los senderos del mar* de María Belmonte, el desplazamiento es, además, de geográfico o físico, sensorial y filosófico, puesto que recorrer la costa también es una manera de personar y de recordar.

Pero en el caso de Sabugal, el mar es, ante todo, archivo sin jerarquía: un espacio donde lo visible y lo invisible coexisten. De ahí que pueda afirmar: “Sabugal despliega en *Laberinto mar* un retrato inolvidable de nuestro país a través de sus costas. [...] Traza, en varias latitudes, una historia dolorosa de naufragios y migraciones” (Sabugal 2024: n.p.). Este retrato no se construye desde la mirada distante, sino desde la palabra compartida. Cada naufragio, cada relato de exilio, cada paisaje devastado se convierte en material de archivo: una materia testimonial que Sabugal no organiza, sino que deja respirar.

Como ha sugerido Medina (2009: 126, 129), la intrahistoria se compone de fragmentos vitales, de sujetos invisibles que rara vez figuran en los grandes relatos. Su presencia, sin embargo, configura el sedimento profundo de toda historia que aspire a ser justa. En *Laberinto mar*, esta perspectiva se despliega sin grandilocuencia: los restos de un barco, el testimonio de una viuda, el silencio de una cala vacía, todo ello forma parte de una historia de lo humano que el mar no ha borrado, sino resguardado.

Ese mar se impone y no consuela. En un momento de especial densidad simbólica, Sabugal escribe: “Hay muerte en este mar de seda que refresca los ojos. Barcos fenicios y romanos, barcos medievales devorados por tormentas, otros que fueron hundidos en batallas o asaltados por piratas y corsarios” (Sabugal, 2024: 230). Esta enumeración no pretende crear

una narrativa heroica, sino mostrar la persistencia del dolor como materia del paisaje. El mar no es tumba ni memorial, sino espacio que guarda sin clasificar, sin prometer justicia ni redención.

Esa misma idea se refuerza en otro pasaje donde la autora describe una playa que no acoge, sino que impone su presencia: “El mar surgió crecido, inmenso. En otras playas el mar parece estar a tus pies, en ésta es un muro de agua alzado frente a ti” (Sabugal 2024: n.p.). La imagen del mar como muro, como límite infranqueable, condensa la dificultad de cerrar un viaje que no es evasivo, sino denso de memoria. No hay llegada posible, sólo una sucesión de fragmentos que se depositan en el cuerpo de quien escucha.

Es en este punto donde el silencio adquiere todo su valor. Como ha señalado Poblete (2020: 144), el silencio en la crónica no es ausencia, sino una forma de decir aquello que no puede ser formulado desde el lenguaje informativo. *Laberinto mar* está lleno de estos silencios: los que deja la autora al no intervenir, los que se abren entre testimonio y paisaje, los que el lector debe completar. Es en esa forma de callar donde el texto alcanza su dimensión más política: la de permitir que lo irrepresentable tenga lugar.

El mar, como archivo de lo humano, se impone entonces como límite y como legado. No redime, pero guarda. No explica, pero sostiene. En su densidad irreductible, se convierte en memoria compartida. Y por eso, al final del recorrido, la autora puede decir simplemente: “Hay muerte en este mar de seda que refresca los ojos” (Sabugal 2024: 2). Esa frase, que ya no necesita explicación, basta para cerrar un viaje que no concluye, sino que se deposita, como huella, en la orilla.

7. Discusión final y conclusiones

Llegados a este punto, conviene levantar la mirada y atender a las formas de resonancia que, desde sus singularidades respectivas, establecen entre sí las cuatro obras analizadas. No se trata, en este último tramo, de reiterar lo ya expuesto, sino de entrelazar una reflexión transversal que permita alumbrar los ejes compartidos, las tensiones latentes y las divergencias que, lejos de diluir el conjunto, lo enriquecen. La lectura comparada de *A poniente desde el Estrecho*, *Los senderos del mar*, *Mediterráneos* y *Laberinto mar* no busca homogeneizar las voces, sino situarlas en un mismo horizonte de preocupaciones, donde el mar actúa como espacio de sentido y de conflicto, como espejo y herida, como vestigio y promesa.

Una de las primeras constataciones que emerge del recorrido es que el viaje, en estas

obras, deja de ser una empresa exterior para convertirse en una forma de introspección o de interpellación colectiva. No hay en ninguno de los textos un afán de conquista ni de descubrimiento, al estilo de los relatos de exploración clásicos; tampoco se busca el exotismo ni el asombro ante lo otro. Por el contrario, lo que encontramos es una voluntad de aproximación, de escucha, de habitación lenta y atenta del territorio. Grosso, Belmonte, Chirbes y Sabugal recorren espacios próximos, familiares incluso, pero se enfrentan a ellos de un modo muy especial, con una mirada vigilante, expectante, cargada de simbolismo, de memoria y también de cariño. El litoral español no aparece como una línea en el horizonte sin mayor importancia, sino como un palimpsesto que conserva las huellas de la historia, de la memoria, de la exclusión y de la esperanza.

En este marco, el mar adopta una pluralidad de funciones. En *A poniente desde el Estrecho*, se presenta como frontera geopolítica, que separa más que une, vigilada y herida. El mar y sus gentes son la cruz de la moneda del progreso, son la prueba innegable de la precariedad que atraviesa las vidas los habitantes de estas zonas deprimidas. Grosso escribe desde el marge y lo hace con lirismo, pero teniendo como objetivo, realmente, la lucidez y claridad de la denuncia. Frente a ello, *Los senderos del mar* propone una experiencia prácticamente opuesta: aquí, el mar, el paisaje, son, prácticamente, un santuario y, al mismo tiempo un interlocutor silencioso que propicia la contemplación y permite afinar la percepción del mundo. La forma de caminar pausada de Belmonte, aunque interpelante, tiene por objetivo principal las sensaciones y resonancias más que las respuestas. Se trata de una obra que encuentra afiliación en una ética de la atención y del cuidado, tanto al medio natural como a nivel personal.

Por su parte, *Mediterráneos* construye una relación con el mar profundamente marcada por la pérdida y por la ruina. Chirbes no contempla el litoral como horizonte de apertura a la libertad, a otros mundos, sino como una auténtica ruina en la que se pueden localizar, enterrados, los restos del yo y de la historia. El viaje, en este caso, carece de destino y hasta de propósito, puesto que Chirbes parece, simplemente, parecer dejarse llevar por una corriente de melancolía a través de distintos espacios que no hacen más que devolverle una imagen deformada de sí mismo. Finalmente, *Laberinto mar* radicaliza asume una posición coral, en la que la autora da voz a una polifonía de relatos que configuran un archivo humano relativo a la desaparición. El mar es aquí testigo y tumba, un lugar en el que las memorias luchan por no disolverse. A diferencia de Chirbes, que siempre es eje implícito del relato, Sabugal se retira para dejar hablar a los otros. Lo hasta ahora expuesto no es baladí, ya que la manera en la que

se relacionan cada una de las voces narrativas con el entorno y el archivo que es el litoral, es una de las divergencias más notables del corpus.

Este despliegue de miradas permite afrontar el litoral español desde la pluralidad. En todas las obras, el viaje funciona como operador de sentido. Los viajeros no son aventureros o cronistas sin mayores pretensiones, sino testigos y mediadores en escucha. Grosso es un observador crítico, que interroga la injusticia social del territorio; Belmonte es la caminante atenta, que registra los ritmos del paisaje y los incorpora a su interioridad; Chirbes escribe desde la herida que impide la restitución; Sabugal, por último, articula una red de voces que rehacen la historia de la costa desde el testimonio y el duelo. En todos los casos, el territorio explorado encuentra inscripción en el viajero-autor. Belmonte siente el paisaje a través de la piel, del sonido de las olas. Chirbes, en cambio, aún sin desplazarse, recorre el territorio con la pesadez y el desánimo de quien rememora sin esperanza, sin pretender ni buscar nada en particular. Grosso avanza firme y vigilante, dejando que todo lo vivido *entre las dos banderas*, deje su impronta en el texto. Sabugal se desplaza de historia en historia, fragmentando el viaje en cada uno de los testimonios que recoge.

Así, el mar se convierte en un centro simbólico que articula los relatos, pero también en una figura que cambia de forma según la experiencia y objetivos de la voz narrativa. A veces es frontera, otras refugio, en ocasiones una cicatriz abierta y otras un canto polifónico. No obstante, siempre es la superficie sobre la que se escriben e inscriben las narrativas, de un modo u otro. En este sentido, puede afirmarse que estas cuatro obras no solo hablan del mar, sino que escriben con él, lo incorporan como ritmo, como imagen, como interlocutor.

La relectura conjunta de estas obras permite, además, vislumbrar una serie de convergencias sutiles, que se manifiestan en la forma de representar el tiempo, el cuerpo y la memoria. En todas ellas, el tiempo no se presenta de manera cronológica, sino fragmentada. En el viaje, además, lo que importa no es el destino, si es que lo hay, sino el gesto de mirar, de registrar, de recordar. Belmonte y Chirbes, de forma particularmente intensa, inscriben el litoral en su propia piel, de forma casi descarnada. Y en todos los casos, el mar actúa como superficie de proyección de la memoria: memoria personal, como en Chirbes; memoria geográfica y sensorial, como en Belmonte; memoria política, como en Grosso; o memoria colectiva, como en Sabugal. Estas capas de memoria también inciden en el tipo de escritura que cada autor elige: la crónica testimonial de Grosso, el diario contemplativo de Belmonte, el collage autobiográfico de Chirbes, el mosaico polifónico de Sabugal. Se trata, por lo tanto, de formas distintas de habitar el mar y de narrarlo.

En este punto, cabe señalar que el presente trabajo ha querido proponer una lectura transversal de estas escrituras, articulando herramientas procedentes de la ecocrítica, la geopoética y los estudios de la memoria. Lejos de imponer un marco cerrado, se ha intentado que estas perspectivas sirvieran como formas de escucha, como lentes que permitieran ampliar la resonancia de los textos sin clausurarlos. La ecocrítica, por ejemplo, ha permitido comprender el mar no solo como escenario, sino como agente simbólico con capacidad de interpelar y de formar parte de un entramado ético. La geopoética ha ofrecido una manera de leer el paisaje como texto, como espacio de escritura y de experiencia. Los estudios de la memoria, por su parte, han dotado de espesor histórico y político las voces que atraviesan las obras. Estas herramientas críticas no han sido una finalidad en sí mismas, sino un modo de dar cuenta de la riqueza de unos textos que, al recorrer los bordes del mapa, se enfrentan a las preguntas más urgentes de nuestro tiempo: ¿qué significa recordar? ¿cómo habitar el paisaje sin violentarlo? ¿qué se esconde tras el decorado del litoral?

La aportación de este TFM no radica, por tanto, en descubrir nuevos territorios, sino en atender de otra forma a los ya recorridos. El litoral español, tantas veces narrado desde el folclore, el turismo o la postal, se revela aquí como un espacio tenso, cargado de ausencias, de resistencias y de deseo. Aprehender el mar desde los textos propuestos es leer lo que queda fuera de los mapas oficiales, de los discursos hegemónicos, de las historias legitimadas.

Es, también, apostar por una literatura que no huye y que interroga. En este sentido, la noción de cartografía literaria ha sido una clave organizativa y crítica. No se trataba de trazar un mapa uniforme y, en este sentido, cada obra analizada aporta un trazo distinto, una manera diferente de enfrentarse el paisaje, de narrar el litoral y de habitar la palabra.

Quizá por eso, el gesto que cierra *Los senderos del mar* resuena como síntesis de todo el trayecto: “El mar, cuyo latido me había acompañado durante este pequeño periplo costero que estaba llegando a su fin”. No hay grandilocuencia en esa frase, pero sí una verdad esencial: escribir, como caminar, como leer, es acompañar un latido. Y este trabajo, en su extensión fragmentaria y su voluntad de escucha, ha querido acompañar el latido del mar que pulsa en estas obras. Quizá no haya mejor forma de cerrar este recorrido que aceptando esa cadencia, esa respiración que no cesa, y que invita, siempre, a seguir mirando desde la orilla.

BIBLIOGRAFÍA

- Alburquerque García, L. (2006). "Los libros de viajes como género literario". En Lucena Giraldo, M. y Pimentel, J. (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes* (pp. 67–87). Madrid: CSIC.
- Alburquerque García, L. (2011). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género". *Revista de Literatura*, 73(145), pp. 15–34.
- Alburquerque García, L. (2014). "La literatura de viajes a través de la historia: reflexiones sobre el género 'relato de viajes'". *HispanismeS*, 3, pp. 1–12.
- Alburquerque García, L. (2015). "‘Relatos de viaje’ y paradigmas culturales". *Letras*, 71, pp. 63–76.
- Alburquerque García, L. (2023). "El relato de viaje en la España de los siglos XIX a XXI: factualidad y familias textuales". *Ínsula*, 918, pp. 3–7.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, M. (1937-1938) "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (1975).
- Balló Moreno, T. (1979). "La novela de Alfonso Grossó". *Cauce*, 2, pp. 115–128.
- Becerra Bolaños, A. (2010). "Paisaje y memoria literaria". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 56, pp. 425–446.
- Belmonte, M. (2016). *Los senderos del mar: un viaje a pie*. Barcelona: Acantilado. [libro electrónico]
- Bri Agulló, A. (2015). "Literatura de viajes de Azorín. Los artículos de viajes publicados en la prensa periodística". Tesis doctoral. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/50390/1/tesis_abel_bri_agullo.pdf
- Campos, F., Fígares, M. & García-Rivera, G. (2017). "Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua". *Ocnos*, 16(2), pp. 95–106.
- Canals, M. J. (2024). "Rafael Chirbes y *Mediterráneos*: reescritura del paraíso perdido". *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 133–162.
- Caparrós, M. (2015). *La crónica*. Madrid: Círculo de Tiza.

20de%20la%20novela.

Medina, C. (2009). "Intrahistoria, cotidianidad y localidad". *Atenea*, (500), pp. 123–139.

Montejo Gurruchaga, L. (2004). "Alfonso Grossó y la literatura de viajes de los años sesenta: dos miradas a las tierras andaluzas". *Philología Hispalensis*, 18, pp. 109–122.

Pastor Martín, S. (2017). "Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento de Jorge Carrión". *452°F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 16, pp. 139-153.

Pastor Martín, S. (2023). *No esperes de mí los mapas : las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert. [libro electrónico]

Pérez, J. I. & Pérez, G. J. (1996). "Introduction". *Monographic Review / Revista Monográfica*, XII, pp. 9–29.

Poblete Alday, P. (2020). "Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos". *Literatura Mexicana*, 31(1), pp. 133–153.

Puerta Molina, A. (2018). "La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana". *Historia y Comunicación Social*, 23(1), pp. 213–229.

Regales Serna, A. (1983). "Para una crítica de la categoría literaria 'literatura de viajes'", *Castilla. Estudios de literatura*, 5, pp. 63-85.

Sabugal, N. (2024). *Laberinto mar*. Barcelona: Alfaguara. [libro electrónico]

Serber, D. (2023). "Rafael Chirbes, teórico de la historia". *Literatura y signo: revista de la literatura*, 18, pp. 113-139.

Sine Diouf, A. A. (2015). *La narrativa de Alfonso Grossó (de 1961 a 1973): una aproximación a sus fundamentos filosóficos y estéticos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/94e4cddd-7ea8-4691-84c4-2c0f326f6952/content>

Solimo, L. (2014). *Mediterráneos visto desde lejos*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Torres Delgado, F. B. de. (2023). "El caminante contemporáneo: caminar como recurso narrativo, exploratorio y analítico del paisaje natural y urbano en las Humanidades". *Revista Internacional de Humanidades*, 10 (1), pp. 51–66.

Torres, M. (2003). "Los ojos de Norman Lewis", *El País* (17-08-2003).

- Turati, M. (2006). "Muerte en el desierto". En VV. AA., *Lo mejor del periodismo de América Latina* (pp. 521–539). México: Fondo de Cultura Económica / Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Valdés Pizzini, M. (2009). "Memorias de la costa: los cronótopos del litoral puertorriqueño". *Revista de Ciencias Sociales*, 20, pp. 12–41.
- Vidal Pérez, A. (2019). "La piscina global. El Mediterráneo como espacio crítico en Rafael Chirbes: ecocrítica y *spatial turn*". *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 21, pp. 73–91.
- Vigneron, D. (2023). "Aproximaciones a una ecopoética española". *Trem de Letras*, 10(2), pp. 1–16.
- Zimmerman, M. (2011). *La crónica como espacio de resistencia al periodismo hegemónico*. Buenos Aires: Universidad de La Matanza.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: FCE.
- Zygmunt, K. (2024). "Los relatos de viaje a la luz de los estudios antropológicos y sociológicos sobre el turismo: propuesta metodológica". *Letras*, 90, pp. 113–131.