



Discurso & Sociedad

Copyright © 2022
ISSN 1887-4606
Vol. 16(1) 253-274
www.dissoc.org

Artículo

Los cronotopos en discursos ficcionales sobre refugiados: Relaciones dialécticas y metáforas¹.

***Chronotopes in Refugee Fiction: Dialectical
Relationships and Metaphors.***

Alicia Valverde Velasco
Universidad de Almería

Resumen

Las ficciones sobre refugiados se caracterizan por ser narraciones sobre una migración forzosa, desde el país de origen al país de acogida o asilo. La dimensión espaciotemporal constituye, por su relación con acciones y personajes, un objeto pertinente de estudio en este tipo de relatos. A través de un enfoque metodológico que integra perspectivas y contribuciones de varios campos del conocimiento, como la geografía, la narratología o la teoría poscolonial, se ha analizado el espacio narrativo en una selección de discursos ficcionales sobre refugiados, tanto literarios como filmicos (The Visitor, Y respiren normalmente, Bienvenidos a Occidente y Europa). Como resultado, se pueden determinar cronotopos específicos que se caracterizan por las relaciones dialécticas y las metáforas que subyacen en la configuración textual del espacio, representado como refugio, prisión, trinchera o no-lugar, según los hechos y las negociaciones sociales; es decir, significados simbólicos que se desplazan de un extremo a otro en función del proceso narrativo (de mejora o degradación).

Palabras clave: refugiado, ficción, espacio, metáfora, cronotopo.

Abstract

Fiction about refugees is characterized by being narratives about their forced migration from home country to asylum country. This research considers the spacetime dimension as a crucial analysis object in this kind of stories, especially because of the relation to other elements, like actions or characters. The examination of the narrative space in selected fictional discourses both literary and filmic (The Visitor, Y respiren normalmente, Bienvenidos a Occidente y Europa) is based on a methodological approach which gathers points of view and contributions from several fields of knowledge, like geography, narratology, or postcolonial theory. As result the study provides specific chronotopes distinguished by dialectic relations of meaning and metaphors which underlie the places for the events. These places are represented metaphorically in the selected works as refuges, prisons, trenches or non-places, depending on the chain of events and the social negotiations; in other words, the symbolic meanings of places are moved from one extreme to another in relation to the narrative process (improvement or degradation).

Keywords: refugee, fiction, space, metaphor, chronotope.

El espacio en la ficción sobre refugiados: resignificación y *no-lugar*

Refugiados e inmigrantes son términos obligados a compartir “ecos conflictivos y contradictorios: prohibición, ilegalidad, invasión, solidaridad, piedad, compasión” (Bauman, 2016, p. 46), pero que difieren en cuanto al sujeto que designan. El “verdadero refugiado”, indica Bauman, es el que huye de su país por algún conflicto bélico o por la persecución a que es sometido por sus ideas, sin clara posibilidad de retorno.

Considerado el *refugiado* por la OIM (Organización Internacional para las Migraciones) como “una categoría distinta de ‘personas en movimiento’ que merecen una atención especial” (Barbero, 2012, p. 35), su relato es, esencialmente, el de un desplazamiento forzoso que en el discurso literario o el filmico se configura textualmente a través de diversos y complejos “ámbitos de actuación” (Valles, 1999).

Este estudio parte de la premisa de que en una ficción todo viaje convierte al héroe en un “elemento coordinador de espacios” (Bobes, 1993, p. 173), de modo que el refugiado sería una figura narrativa vinculada a la particular codificación espaciotemporal de los cronotopos que se corresponden con las principales fases de la migración forzosa: a) salida del país de origen; b) trayecto; c) frontera; d) estancia en el país de acogida, y e) fase de retorno. Como indica Zoran (1984), “space is one aspect of spacetime (chronotopos). Language can exploit this situation by arranging its items of information by linkage to a movement” (p. 314).

Los relatos ficcionales de refugiados que integran el corpus —las películas *The Visitor* (2007), del norteamericano Thomas McCarthy, y la islandesa *Y respiren normalmente* (2018), de Isold Uggadóttir; y las novelas *Bienvenidos a Occidente* (en inglés *Exit West*) (2017), del autor británico Mohsin Hamid, y *Europa* (2017), de la escritora española Cristina Cerrada— presentan al refugiado como uno de los principales actantes y optan por una elipsis parcial o total del trayecto, frente a un mayor desarrollo narrativo del estado de la movilidad en entornos precisos de su periplo o de los países de origen y de destino.

Precisamente, entre los trabajos críticos que abordan la representación del espacio en ficciones sobre refugiados (Manzanas y Benito, 2011; Woolley, 2014; Moutafidou, 2017; Lagji, 2018), se puede apreciar un interés común por las derivaciones epistemológicas y conceptuales del par *movilidad/inmovilidad*, que revela las peculiaridades de un proceso migratorio que, iniciado con el violento desarraigo del país natal, parece orientarse hacia tres desenlaces potenciales

(avance/pausa/retroceso, o asilo/retención-detención/expulsión), y en el que la situación de *impasse* ante una compleja y diversa tipología de *fronteras* destaca como motivo narrativo. Esa indeterminación espaciotemporal, que se concreta en lugares, o más bien *no-lugares*, ocupados por refugiados y solicitantes de asilo, impele, además, a la reflexión sobre la *identidad* o la *hospitalidad*. Por esa razón, resultan relevantes para su análisis tanto las contribuciones de la narratología como las de la crítica poscolonial, la filosofía política o los *Mobility Studies*.

Asimismo, las interrelaciones entre los refugiados y la población nativa, y entre los propios individuos y los sistemas sociopolíticos que delimitan y regulan los espacios, propician la asignación de nuevas significaciones a estos, dando origen, por ejemplo, a los “chiastic spaces” (Manzanas y Benito, 2011), como resultado de esa realineación de las coordenadas espaciales que modifica las percepciones y los valores previos.

En relación con los cronotopos mencionados, el fenómeno de resignificación pone de relieve la concepción del espacio, postulada desde hace décadas en el campo de la geografía, como experiencia humana, y determinado por las interacciones sociales, “in relation to mobility, process, and flow” (Cresswell, 2015, p. 62).

Cresswell establece una distinción entre los espacios cotidianos y los espacios asociados a la movilidad. Ambos, aun siendo una entidad material, se caracterizan no tanto por sus elementos estructurales como por las negociaciones que el ser humano debe realizar para darles un sentido: “Structures depend on our actions to exist and our actions are given meaning by the structures that lie beyond them”, por lo que “places are never finished but always the result of processes and practices” (Cresswell, 2015, p. 68). Ningún espacio está perfectamente materializado o delimitado, sino que se configura a través de las prácticas e interacciones sociales; es decir, “el espacio *es relacional*” (Massey, 2012, p. 9), y, de hecho, hay diversos sentidos del espacio.

La era de la globalización, con desplazamientos transnacionales continuos, ha llevado a ampliar ese sentido del espacio hacia una noción más amplia, o “global sense of place” (Massey, 1991), que, según Massey, “can only be constructed by linking that place to places beyond. A progressive sense of place would recognise that, without being threatened by it. What we need, it seems to me, is a global sense of the local, a global sense of place” (p. 29).

Una consecuencia de ello es “the end of place as the bedrock of identity and the rise of placelessness, non-place, and the space of flows” (Cresswell, 2015, p. 62). En concreto, las nociones de *placelessness* y *non-place* resultan

muy relevantes para comprender el funcionamiento de la instancia espaciotemporal en las ficciones seleccionadas.

El primer concepto hace referencia a la imposibilidad de que un lugar pueda habitarse desde una verdadera experiencia humana, es decir, se advierte “an inability to have authentic relationships to place because the new placelessness does not allow people to become existential insiders”, de modo que los individuos experimentan ese espacio como “irrational and shallow landscapes” (Cresswell, 2015, p. 76).

El *no-lugar*² de Marc Augé (1995) alude a “sites marked by the ‘fleeting, the temporary and ephemeral’. Non-places include freeways, airports, supermarkets -sites where particular histories and traditions are not (allegedly) relevant, unroot places marked by mobility and travel. Non-place is essentially the space of travellers” (Cresswell, 2015, p. 78), que puede incluso definirse como un espacio específico de inmovilidad, de espera, en el marco de la movilidad cotidiana (Lagji, 2018), como en el caso de los refugiados que protagonizan los relatos del corpus.

Desde la teoría poscolonial se ha planteado también una categoría de indeterminación espacial de carácter social y étnico, que puede ponerse en relación con el *no-lugar*. Como indica Grosfoguel (2016), Frantz Fanon y los filósofos afrocaribeños advirtieron, a propósito del racismo como sistema jerárquico de superioridad/inferioridad, de la existencia de una línea divisoria entre dos zonas donde se ubican los seres humanos: una superior, *zone of being*, y otra inferior, *zone of non-being*; la primera ejerce sobre la segunda una opresión que va más allá de la marca racista de color, dado que en esta zona superior podemos encontrar también seres humanos “that live class, gender, sexual and/or national/colonial oppression” pero “those oppressions *mitigated* by racial privilege” (p. 11).

Hay que añadir que ciertas negociaciones entre sujetos o entre instituciones y sujetos que pueden observarse en la ficción tienen su correlato en el modo en que, como indica Claire Gallien (2018), el discurso occidental, por un lado, afirma actuar en nombre de la democracia y la libertad y, por otro, apoya un modelo económico que ubica a los refugiados en *zone of non-being*, cuando, en realidad, “they are not outsiders but are the consequence of western politics” (p. 736).

Los marcos espaciotemporales en el discurso ficcional se construyen, y son percibidos tanto en el nivel textual como extratextual, a través de los flujos y los estados de *movilidad/inmovilidad*, así como de las interacciones entre sujetos, desplazando el sentido del espacio hacia polos de relaciones dialécticas. No son

lugares de anclaje físico ni emocional, de arraigo, sino entornos que se desvanecen, inaprensibles, *shallow landscapes*, o *non-places*, efímeros y provisionales, que oscilan entre una realidad material y efectiva y la experiencia vital en tránsito del refugiado. Se pueden considerar, desde una perspectiva sociopolítica, *zones of non-being*, como consecuencia de las relaciones de poder que dan significación a ese espacio como zona de opresión, y que se agrava cuando a los refugiados se les añaden las marcas de color, cultural, de clase o de género.

Por otro lado, la elipsis del trayecto entre el país de origen y el de asilo otorga trascendencia significativa a los espacios cotidianos, rurales y urbanos, exteriores y privados, donde se sitúan o *son ubicados* los refugiados. De hecho, la sucesión de ámbitos de actuación en los relatos representa menos el avance de la trama que el *impasse* en el que se encuentra el refugiado, e incluso el ciudadano nativo. El espacio condiciona o limita la existencia de los individuos, que se debaten entre el deseo de pertenencia, aunque sea temporal, y la sensación de no-pertenencia a un lugar, por lo que este es también una “realidad percibida” (Bourneuf y Ouellet, 1989, p. 132), tanto por el refugiado como por el lector, que es interpelado por el discurso para inferir esos valores semánticos contradictorios.

Bienvenidos a Occidente, en la línea estética de lo real maravilloso, yuxtapone espacios delimitados por *puertas*, en lugar de fronteras, que abocan la migración forzosa de Nadia y Said, sus protagonistas, a una movilidad interna (el desplazamiento entre países es suprimido), cuyo propósito es subrayar el carácter itinerante de su existencia en esos momentos y una “compresión espaciotemporal” (Massey, 1991, p. 24) que reduce la distancia entre espacios e individuos.

The Visitor, con un discurso narrativo focalizado al principio en Walter, un ciudadano neoyorquino, va paulatinamente dando visibilidad en el relato al refugiado, Tarek, que se caracteriza como instancia ficcional por su existencia itinerante y el cariz provisional de los espacios que ocupa junto con su pareja, Zainab, desde el apartamento de Walter hasta el centro de detención y deportación.

El relato fílmico *Y respiren normalmente* se basa en gran medida en yuxtaposiciones espaciales que marcan narrativa y visualmente las fronteras físicas y las barreras sociales que detienen los proyectos vitales de Adja, una refugiada de origen guineano, y Lara, una ciudadana islandesa. Ambas están confinadas en ámbitos de actuación restringidos que se perciben como *no-lugares*, e incluso como *prisiones*.

Por último, el relato del desplazamiento de Heda en *Europa*, en el contexto de la guerra de los Balcanes, se fragmenta en piezas intercaladas sobre los escenarios del drama, las acciones clave y las interacciones entre actantes. La narración, que alterna el relato ulterior sobre el conflicto y la huida con el relato simultáneo o el anterior para las vivencias en el país de acogida, se desarrolla en escenarios físicos y oníricos que simbolizan el estado de *impasse*.

Cronotopos: relaciones dialécticas y metáforas espaciales

En todo cronotopo, indica M. Bajtín (1989), “el tiempo se condensa [...], se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (p. 237).

Por tanto, la configuración del marco espaciotemporal en la ficción como instancia sémica depende de la articulación de varios elementos narrativos y niveles discursivos (Lotman, 1988):

- a. En el nivel textual, el tiempo y el espacio interactúan con acciones y personajes. Estas relaciones se producen en lo que Zoran (1984) denomina el nivel “cronotópico”, es decir, “the structure imposed on space by events and movements” (p. 315). La relevancia del personaje para el cronotopo, en concreto, ha sido mencionada desde la teoría de la narrativa (Gullón, 1980; Valles Calatrava, 1999), y más recientemente en relación con la teoría cuántica de campos, en la línea de Bajtín (1989) cuando adaptó la noción de cronotopo desde las matemáticas y la física a la teoría de la literatura. A través de los protagonistas podemos observar lo que Tarvi (2015) denomina “instantón literario”, un tercer elemento en las interrelaciones espacio-tiempo para conocer la lógica de sus acciones en el discurso figurado, de modo que “the metaphorical approach might allow one to peep under their space/time frames, which is a powerful tool for characterization” (p. 212).
- b. El nivel extratextual —o el “textual level” de Zoran (1984, p. 315)—, vincula la instancia espaciotemporal con el lector a través de su disposición discursiva, como medio para activar la interpretación de los significados connotativos del cronotopo. Si bien el texto narrativo goza de autonomía artística, la realidad efectiva de las migraciones de refugiados se toma como referente del mundo ficcional y su codificación propicia una experiencia estética orientada hacia la inferencia de los sentidos metafóricos.

En los relatos analizados cada una de las fases de la odisea del refugiado puede entenderse como una unidad cronotópica que proyecta una determinada “imagen espacial” (Bourneuf y Oullet, 1989, p. 123). Más allá de la asociación del elemento simbólico a la expresión verbal, las imágenes espaciales se extienden al discurso narrativo y revelan una serie de sentidos fluctuantes, metafóricos, que exponen una dialéctica del espacio, tal y como se recoge en la siguiente tabla:

Cronotopos	Ámbitos de actuación	Relaciones dialécticas y metáforas espaciales
Salida del país de origen	País Ciudad/pueblo Vivienda	HOGAR, REFUGIO/ TRINCHERA, PRISIÓN, NO-LUGAR
Trayecto	Vías de comunicación entre territorios nacionales	ERRÁTICO CONTINUIDAD/INTERRUPCIÓN
Frontera	Fronteras, aduanas Áreas de transporte internacional	<i>PUERTA</i> /FRONTERA ACCESO/BARRERA
Estancia en el país objetivo	Lugares regulados de acogida (ej. de menores, de familias reunificadas) Lugares no regulados de acogida (ej. viviendas ocupadas ilegalmente, hoteles, etc.) Campos de refugiados Centros de internamiento de extranjeros	REFUGIO/TRINCHERA, PRISIÓN, NO-LUGAR
Retorno (voluntario/deportación)	Lugares no regulados de acogida Lugares regulados de acogida (ej. centros de detención y deportación, áreas de transporte internacional, etc.)	TRINCHERA/PRISIÓN

Elaboración propia. 2021

El proceso de resignificación en los cronotopos, de oscilación en sus valores semánticos, deriva de las interacciones de los refugiados con los espacios que ocupan y con otros sujetos, como la población nativa. De un modo más preciso:

- 1. El país de origen:** la patria transformada en territorio extranjero, que no reconoce y expulsa a sus ciudadanos, y el hogar convertido en el *refugio* del sujeto durante el conflicto, que tiende a evolucionar hacia los

sentidos de *prisión* o *trinchera*, e incluso alcanzar el valor metafórico de un *no-lugar*, de tránsito o efímero.

2. **El trayecto:** entre la salida del país de origen y la llegada al lugar de destino. En este cronotopo del viaje subyacen significados de linealidad/no-linealidad, continuidad/interrupción o regularidad/irregularidad, de modo que el movimiento del refugiado es aleatorio por la incidencia de factores imprevistos que pueden alterar el recorrido y/o su duración. En los relatos analizados este trayecto apenas tiene desarrollo discursivo como cronotopo³.
3. **La frontera:** el acceso al país de asilo a través de la *puerta/frontera*, binomio cuyos términos tienen un notable valor simbólico en la narración, y en los que coexisten varios sentidos en oposición: lo prohibido/lo permitido por ley, la apertura/el cierre de la entrada al territorio o la sociedad de acogida, etc.
4. **El país de destino o asilo**, o el “país objetivo” (Bauman, 2016, p. 217): un marco espaciotemporal en el que la dialéctica del espacio se manifiesta en dos aspectos de la narración:
 - a. El sujeto desplazado encuentra en el país objetivo el *refugio* que anhela o este se convierte en *prisión* o en *no-lugar*. Como consecuencia de un desplazamiento del sentido por el curso de los acontecimientos, el refugiado puede pasar de un entorno de acogida e integración a deambular desorientado hacia la marginalidad y la invisibilidad social, e incluso hacia una reclusión forzosa que lo presenta como elemento de desestabilización o riesgo para la comunidad nativa.
 - b. La creencia de que existe *mi* espacio frente al espacio del *otro* genera límites sociales y emocionales en ámbitos de actuación comunes y conduce a la percepción del refugiado como una *visita* en un entorno compartido y abierto al *huésped*, pero también, en caso contrario, como una amenaza o un *intruso*.
5. **Los espacios para el retorno:** han de entenderse como ámbitos de actuación muy conectados a las acciones para el regreso forzoso al país de origen. Ante la presión institucional el refugiado trata de construir de nuevo una metafórica *trinchera* en el país de acogida, desde la cual poder oponerse a la violencia que se ejerce normativa y simbólicamente sobre él para consumir su expulsión.

En las ficciones del corpus destacan los cronotopos 1, 3 y 4 tanto por su disposición narrativa como textual. Cabe señalar, quizás, en *The Visitor* la configuración del centro de detención como un mecanismo de resorte emocional para el personaje nativo, que se implica de manera más activa en la situación del refugiado, pero no se profundiza en el discurso audiovisual en la experiencia de este último en ese cronotopo.

El país de origen: dialéctica del hogar-refugio/prisión, trinchera, no-lugar

Gastón Bachelard, desde una perspectiva fenomenológica, además de la significativa distinción entre el “espacio feliz” y el “espacio de hostilidad” (2012, p. 17), otorga a la casa, dentro de los ámbitos de la intimidad, una posición relevante en la relación con el *ser*: “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” (p. 22); es el espacio habitado que protege al yo, donde coexisten, en dinámicas contiguas y opuestas, explica Bachelard, el pasado, el presente y el futuro, lo imaginado y lo soñado.

Quien abandona su país natal vincula el exilio a una “morada inicial” y la “promesa final de una vuelta” (Chambers, 1994, p. 15), pero, dadas las circunstancias de la migración forzosa, esos hogares y moradas acaban convirtiéndose en espacios de reclusión:

El exiliado sabe que en un mundo secular y contingente, las moradas [*homes*] son siempre provisionales. Las fronteras y los límites que nos circunscriben en el seguro territorio familiar también pueden convertirse en prisiones que a menudo se defienden más allá de la razón o la necesidad. Los exiliados cruzan fronteras, rompen límites de pensamiento y de la experiencia (p.15).

Los textos de este estudio suelen incluir referencias a esa patria perdida, bien de manera breve y sutil, en *Y respiren normalmente* y *The Visitor*; o desarrollando narrativamente el cerco que la guerra impone a los que han de partir, en *Bienvenidos a Occidente* y *Europa*. En los primeros se muestra la experiencia del desarraigo a través de breves alusiones a los espacios abandonados y de un desplazamiento errante en el país de acogida; en los segundos, se explora el modo en que el conflicto político y social acaba llegando hasta las puertas del hogar, convertido entonces en un espacio defensivo ante la hostilidad del sistema estatal.

Bienvenidos a Occidente se inicia con las siguientes líneas: “En una ciudad repleta de refugiados pero todavía relativamente en paz, o como mínimo no abiertamente en guerra, un chico conoció a una chica en un aula y no le dirigió la palabra. Así días enteros. Él se llamaba Said y ella Nadia” (Hamid, 2017, p.

16). Ambos pasarán en poco tiempo de habitar plenamente *sus* espacios a ser expulsados de ellos y adquirir la condición de refugiados antes de serlo incluso en otros países, lo que se proyecta en la dialéctica *hogar/prisión, no-lugar* en su tierra natal.

Sin embargo, al comienzo el narrador orienta la atención del lector hacia la relación de Nadia y Said, de manera que pone en primer plano la fuerza de la conexión entre seres humanos frente a un trasfondo de desgarramiento del país por la guerra que finalmente les empuja a la huida.

Los dos personajes se aferran a lugares familiares e íntimos dentro de la inhabilitación de su ciudad, que les van siendo arrebatados poco a poco. Asistimos en los primeros momentos de su relación a la construcción de un *refugio*, emocional, simbólico, frente a la destrucción del espacio social común:

Puede parecer extraño que en ciudades que están al borde del abismo la gente joven vaya todavía a clase —en el caso que nos ocupa, una clase nocturna sobre identidad corporativa y construcción de marca—, pero así son las cosas, lo mismo con las ciudades que con la vida, pues tan pronto estamos haciendo tranquilamente nuestras cosas como un momento después estamos agonizando (Hamid, 2017, p. 23).

Inevitablemente, el conflicto bélico impacta de lleno en ese *refugio*, transformando la percepción de los espacios urbanos y, en particular, interiores: “En la ciudad, la relación de la gente con las ventanas había cambiado. Una ventana constituía la frontera a través de la cual era más probable que llegara la muerte” (Hamid, 2017, p. 639). La situación llega a tal punto que Nadia, tras regresar del caos en las calles, una vez en casa “echó el cerrojo a la puerta y arrojó con esfuerzo el sofá a fin de levantar una barricada” (p. 586). La casa es ahora una *trincheras*; el país, una *prisión* que inmoviliza al individuo.

En *Europa* las diversas piezas narrativas permiten reconstruir, de una manera caleidoscópica, los escenarios del conflicto que empujan a la protagonista y a su familia a escapar de su país. La segunda de ellas, titulada “Heda”, describe ese espacio hostil, que encarcela al ciudadano, a través del trauma que se proyecta en sus sueños:

Sueña que es un soldado. [...] Sueña que atraviesa corriendo calles que han dejado de serlo [...] Las balas silban. En ocasiones así, a lo largo de las calles quemadas, de los jardines quemados, las casas que han conocido parecen dadas la vuelta, vueltas del revés. No se puede entrar ni salir, es peor que un desierto inhóspito, ardiente, quemado (Cerrada, 2017, p. 91).

La violencia sufrida durante la guerra aparece en otras piezas narrativas de la novela de Cristina Cerrada, que abordan los temas de la vigilancia y la represión policial, como en “Padre” (2017, p. 310); la afiliación del hermano a la milicia, que precipita la huida, en “Pamuk” (p. 167); o la violación de Heda, en “El tren” (pp. 501 y 892), donde se rememora la terrible experiencia vivida junto a otras mujeres a manos de los soldados, que modifica totalmente su percepción de la realidad: “Más adelante, verá cómo la vida se va deformando poco a poco, cada vez más, para parecerse a la vida, sin lograrlo. La vida ya nunca se parecería a la vida” (p. 892).

Pese a las pérdidas y el exilio, Heda continúa anhelando el regreso a la vida y a los espacios-refugio que conocía. En una conversación con su padre sale a relucir el primer abandono del hogar, cuando la familia se muda de la ciudad al campo (tras lo cual volverá a repetirse la experiencia del desarraigo):

- Quiero volver a nuestra casa de antes.
Papá sacudió la cabeza.
- Ya no existe esa casa (p. 236).

La dialéctica *hogar/prisión, no-lugar* se manifiesta también en *Y respiren normalmente* y *The Visitor*. En estos textos, el discurso narrativo modifica paulatinamente la perspectiva del relato para desplazar la atención desde los ciudadanos nativos hacia los refugiados, que se sitúan entonces en primer plano de la narración, de modo que el espectador puede contrastar las configuraciones del espacio para ambos actantes, así como las percepciones que tienen de él.

En *The Visitor*, Walter, profesor universitario que ha perdido a su esposa y sufre una crisis de identidad cultural, vive instalado en un *no-lugar*, atrapado en espacios familiares (su casa, la universidad, Nueva York), pero que percibe ajenos, a la vez que vemos la separación territorial pero no emocional de Tarek respecto a Siria, adonde no puede regresar por motivos de persecución política, pues su hogar sería una *prisión* para él.

Las referencias a Siria en el discurso fílmico se encuentran en dos aspectos que revelan esa dualidad *hogar/prisión*: la memoria sensorial, cuando durante una conversación sobre esa patria perdida Mouna, la madre de Tarek, dice: “Añoro los olores de Damasco”; y las secuelas de la represión política, cuando ante el hermetismo de la Administración americana sobre la situación de su hijo, ya detenido, ella afirma tajante: “Es como en Siria”.

La relación de Tarek, Zainab y Mouna con Walter tendrá como resultado la percepción de los espacios compartidos como un *refugio* para todos. A partir de ese momento, Walter los habita, los vive como escenarios de posibilidades,

mientras que antes esos espacios “do not provide any sense of identity; rather, they figure as non-places” (Manzanas y Benito, 2011, p. 20).

Por último, *Y respiren normalmente* expone, tanto en el relato como en el discurso audiovisual, una clara segmentación de los espacios urbanos en los que tiene lugar un proceso de reducción espacial, de restricciones de derechos y de movilidad experimentado tanto por Adja como por Lara. El trayecto de la primera hacia Toronto para pedir asilo ahí y reunirse con su familia es interrumpido por Lara, empleada en el control de pasajeros del aeropuerto, por sospechas de identidad falsa. Su reclusión en un centro de inmigrantes, a la espera de un último paso hacia su país de refugio, coincide con el proceso de exclusión social de Lara, que tiene antecedentes de drogadicción, el trabajo pendiente de un hilo y se ve obligada a abandonar su apartamento y a dormir en el coche con su hijo Eldar, menor de edad. El país de origen de Adja, al que hace referencia en una breve conversación con Eldar, se ha convertido para ella en una *prisión*, un espacio hostil y de pérdidas afectivas; en el caso de Lara, la ciudad que habitaba es ahora un *no-lugar*.

En esta ficción no hay caos, no se explicita la violencia física en los conflictos, pero subyacen sus efectos en los gestos, en las palabras, en la violencia simbólica de las instituciones, reforzada en el discurso visual por los planos de tonos fríos y azulados del invierno islandés, de los centros de reclusión y de la ciudad inhóspita; como contraste, los tonos cálidos de los espacios interiores, en los que se aprecia cierta mejoría en las condiciones de vida o el acercamiento entre las protagonistas, que cooperan finalmente para encontrar una salida al *impasse*.

El límite territorial: dialéctica de la puerta/frontera

El principal acceso/obstáculo del refugiado a su país objetivo se halla en la frontera entre territorios nacionales, un tipo de límite al desplazamiento que en su caso tiene connotaciones distintas a las de otras clases de migración. El nacionalismo, la violencia o la exclusión que lleva aparejados (Gallien, 2018) lo convierten en un “limit between the world and the non-world, the self and the non-self” (Manzanas y Benito, 2011, p. 214).

Como obstáculos a la movilidad del refugiado suelen analizarse en los estudios críticos tanto la categoría de *border* como la de *boundary*, de modo que no solo se trata de fronteras nacionales, sino también de los límites físicos internos de los países y los que restringen los espacios públicos y privados, así como los de tipo social y simbólico.

Respecto al límite territorial, si bien es habitual el uso del término *frontera*, el férreo control ejercido por las estructuras sociopolíticas lleva a autores como Sami Nair a emplear una expresión que refleja el hermetismo de la sociedad occidental ante el desplazamiento masivo de refugiados, y que se corresponde, además, con el interés de algunas ficciones por la compresión espacial del desplazamiento: la *muralla*. Se refiere Nair (2016), en concreto, a la “muralla europea” frente a la cual reconoce dos situaciones: “No solo está bordeada de campos de refugiados e inmigrantes, también está llena en su propio seno de campos de ‘retención’ y de barrios donde vagan ilegales en busca de trabajo, familias que huyen del hambre, pobres del mundo [...]” (p. 410).

Las vías de comunicación transfronterizas apenas cuentan con una breve configuración textual en los relatos analizados, mientras que sí se detallan los límites físicos urbanos e interiores, entre espacios públicos y privados, como metáforas del encuentro/desencuentro con el otro, de una frontera social y/o emocional.

Podemos observar ese recurso en los discursos fílmicos de *Y respiren normalmente* y *The Visitor*. Muros de edificios y paredes de viviendas y de centros de internamiento o detención definen espacios de confinamiento y detienen/impulsan la movilidad y la interacción social, pese a que nativos y/o refugiados tratan de transgredir las barreras físicas y normativas.

A modo de *mise en abyme* espaciotemporal, el cronotopo fronterizo en *Y respiren normalmente* se organiza en tres espacios de distinta dimensión —la jaula de la mascota de Eldar, el coche de Lara y el centro donde está recluida Adja— que mantienen una relación de contigüidad semántica como lugares de reclusión temporal. Traspasar cada una de las barreras físicas depende de la acción del otro, que ha de ayudar a abrir la *puerta* de cada *jaula*.

The visitor lleva también a la reflexión sobre el esfuerzo humano por derribar tanto las fronteras físicas como las sociales, aunque si bien Walter abre la *puerta* a Tarek, de modo que ambos convierten los espacios domésticos y urbanos en lugares comunes, de comunicación y habitados plenamente, hay límites que permanecen, vinculados a lo que Manzanos y Benito (2011) denominan “a spatial and conceptual triangulation” (p. 14), constituida por tres espacios que reducen o detienen la movilidad del refugiado en este discurso fílmico: la Isla de Ellis, la aduana y el centro de detención.

Bienvenidos a Occidente resuelve el tránsito de los refugiados hacia un lugar seguro suprimiendo el viaje y reemplazando simbólicamente las fronteras y aduanas por *puertas* en las viviendas, de modo que los personajes cruzan inmediatamente del país de origen a un país de refugio. Este fenómeno de

contracción espaciotemporal en el discurso tiene un correlato extratextual con el proceso observado por Doreen Massey (1991) de “time-space-compression” (p. 24). Curiosamente, la geógrafa lo asocia a una perspectiva colonialista, puesto que las distancias físicas, e incluso culturales, se han reducido solo para ciudadanos de países occidentales, mientras que en el caso de la ficción quienes experimentan esa compresión espaciotemporal son los refugiados. Esos entornos de movilidad interior que encontramos en el relato de Hamid son “espacios-metáfora” (Gullón, 1980, p. 9) que orientan la atención del lector hacia el valor simbólico de la frontera ausente.

Si las moradas se configuran y perciben como *trincheras* o *prisiones*, donde se recluye forzosamente la población durante el combate en las calles, “también el efecto que las puertas causaban en la gente había cambiado. Circulaban rumores sobre puertas que podían llevarlo a uno a otro lugar, concretamente a lugares remotos, alejados de aquella trampa mortal de país” (Hamid, 2017, p. 655). La *puerta* adquiere así el valor metafórico de una frontera sin trabas legales, por lo que no se requiere más que la voluntad para alcanzar el país objetivo.

No obstante, otra nueva línea divisoria aguarda a Nadia y Said en el centro turístico/migratorio de Mikonos, adonde van a parar tras cruzar: “Las puertas de salida o, dicho de otra manera, las puertas hacia destinos ricos estaban fuertemente vigiladas, mientras que las puertas de entrada, las puertas desde países pobres estaban desprotegidas, quizá con la esperanza de que la gente se volviera por donde había venido” (p. 941), o fuera a parar a lugares poco recomendables a través de las “puertas ratoneras” (p. 1009). Abrirlas, además, implica adentrarse en lo desconocido, asumir el riesgo y la incertidumbre: “El tránsito era como morir y como nacer, ambas cosas” (p. 915).

Respecto a *Europa*, bastan solo unas breves líneas para relatar la salida del país de origen: “Salieron de noche. Tardaron solo dos días en atravesar tres fronteras, tres países” (Cerrada, 2017, p. 187). Una vez en el país objetivo, la fábrica y la pensión donde conviven con otros refugiados aparecen más detallados discursivamente como ámbitos de actuación. Los límites impuestos a Heda serán, como en los casos anteriores, los conformados por circunscripciones de ciudades, áreas urbanas y paredes de espacios interiores. La “muralla europea” representada metonímicamente en las *murallas urbanas*, en las *puertas* que son barrera/acceso a espacios de ciudadanos nativos.

El país objetivo: dialéctica del *refugio/prisión, trinchera* o *no-lugar*

El cronotopo que abarca la estancia en el país de destino lo integran espacios delimitados por normas administrativas y negociaciones sociales que no hacen

sino convertir el ansiado *refugio* en una *prisión* o un *no-lugar*, como una proyección especular de esos sentidos en el país del que se huía. Estos espacios suponen una restricción o una detención de la movilidad impuestos por la ley (centros de acogida, centros de reclusión, centros de detención) o constituidos en los márgenes de la sociedad (ocupación de viviendas ajenas, campos de refugiados).

En *Bienvenidos a Occidente* podemos observar esa ocupación momentánea de viviendas ajenas o lugares públicos de otros países al cruzar las puertas:

Said estaba empezando a salir y Nadia se arrastró para dejarle sitio, y al hacerlo reparó por primera vez en los fregaderos y los espejos, en las baldosas del suelo y los urinarios que había detrás de ella, las puertas de los cuales eran todas puertas corrientes excepto una, todas salvo aquella por la que había entrado y por la que Said lo estaba haciendo en ese momento, una puerta negra, y cayó en la cuenta de que estaba en el aseo de un lugar público (Hamid, 2017, p. 924).

Nada más abandonar ese recinto, Nadia y Said divisan en una loma el campamento de refugiados “muy popular en verano y, a todas luces, un centro migratorio muy popular en invierno” (p. 941). El ámbito de actuación adquiere valores significativos antagónicos y serán los refugiados quienes, por su presencia y actuaciones en él, le otorguen el sentido metafórico de *no-lugar*, efímero e incluso irreal⁴, o de *prisión*, como consecuencia de la legislación vigente y de la vigilancia policial para el control de espacios e individuos, o por los conflictos previos que se manifiestan también en los países de asilo.

Los protagonistas han de lidiar con la desconfianza de la población nativa y las fuerzas de seguridad, que limitan su movilidad, como los “hombres de uniforme que les cortaban el paso” (p. 1010). Durante su estancia en el campo de refugiados el relato iterativo muestra la dilatación temporal de la historia: “Días llenos de esperas y falsas esperanzas, días que podían haber sido de aburrimiento, como lo fueron para muchos” (p. 1010.).

Explorar el entorno es su única opción. La necesidad de escapar del *no-lugar* en sus países objetivo, de modernas urbes que cercan mediante videovigilancia los guetos, *prisiones* donde habitan los migrantes y refugiados, impulsan el cambio de ámbitos de actuación. No obstante, es ese descubrimiento paulatino de los espacios por los que transitan y las comunidades de refugiados que los integran, lo que les permite asumir la fluidez de los límites y las identidades, configurando así lo que Arjun Appadurai (1996) denomina *ethnoscapes*, una de las “five dimensions of global cultural flows” (p. 33), y que lleva a Moutafidou (2017, p. 319) a hablar de “*ethnoscapes* of refugees and

migrants”, como las representaciones en la novela de Hamid de paisajes fluctuantes por esas interacciones de Said y Nadia “with changing human landscapes”.

En la novela de Cristina Cerrada se muestra igualmente el encierro forzoso del refugiado en el país de asilo. Heda se encuentra ahí precisamente con Vanÿek, uno de los soldados responsables de su violación, en lo que resulta ser el desencadenante de un estado de alteración emocional que impregna su nuevo ámbito de actuación de temores e indefensión: “Heda no gritó, como la otra vez. Una náusea se precipitó hacia su garganta” (2017, p. 370). Aunque Heda sale ilesa de la situación, se desencadenan acontecimientos que hacen que su país de acogida pierda el sentido de *refugio* para ella. Las experiencias traumáticas no cesan, el tiempo narrado avanza, pero el de la narración se detiene en las impresiones de la protagonista, cuya vida parece inmovilizada en un *no-lugar*, casi irreal.

Tanto la dialéctica del *refugio/prisión* como la del *refugio/no-lugar* son aplicables, igualmente, a los discursos audiovisuales de *Y respiren normalmente* y *The visitor*. En el primero, el cronotopo del *impasse* en el país de acogida temporal de Adja se configura mediante la coexistencia de las líneas narrativas de cada una de las protagonistas, que se proyectan como una imagen desdoblada de las relaciones dialécticas expuestas, hasta que se fusionan en una sola narración: la del relato común de la superación del estado de confinamiento y la salida del *no-lugar*. A partir de ese momento prevalecen las escenas de interacciones entre los personajes a la vez que el proceso de mejora se expresa en el discurso a través también del uso de los tonos cálidos en espacios como el centro de reclusión de Adja —cuando Eldar tiene que quedar momentáneamente a su cuidado—, que ponen en valor la capacidad del ser humano para hacer habitables los espacios y dotarlos de humanidad.

En *The visitor*, por su parte, se delimitan también con detalle los ámbitos de actuación del cronotopo: los espacios de interacción social, dinámicos; y los de reclusión del refugiado, estáticos. Se observa, como en las demás ficciones, una resignificación de los ámbitos de actuación para Walter y Tarek: el piso ocupado que se transforma en piso compartido; un Nueva York inhóspito y desconocido que se vuelve abierto y hospitalario. La percepción detenida del tiempo se sustituye por el ritmo frenético de diversas experiencias vitales. Sin embargo, ese sentido del cronotopo como *refugio* se desplaza tras la detención de Tarek hacia los sentidos de *no-lugar* y *prisión*, de un “espacio feliz” hacia un “espacio hostil”, que está representado por el centro de deportación donde ingresa

el refugiado, enclaustrado nuevamente entre la frialdad de los muros, las pantallas divisorias y los férreos protocolos.

Espacios *hostiles* y espacios *compartidos*: las categorías de *intruso/huésped*

Los discursos narrativos de *The Visitor*, *Y respiren normalmente*, *Bienvenidos a Occidente* y *Europa* construyen cronotopos condicionados tanto por las interrelaciones de los personajes con sus espacios, como por la negociación social, por las interacciones entre nativos y refugiados, así como entre los individuos y los sistemas sociopolíticos, con una realidad extratextual, clave para el proceso de interpretación, en la que aún no hay establecidas unas reglas claras:

El desafío principal queda en la capacidad de “hacer nación”, de generar pertenencias comunes. Si el mestizaje deviene ineluctablemente ley, el objetivo sigue siendo el “Nosotros” común. Se debe tener claro este dato cuando se reflexiona sobre el futuro de las sociedades de acogida ya que es, justamente por no clarificarlo ni explicarlo a los recién llegados, que surgen los conflictos, las equivocaciones, los malentendidos (Bauman, 2016, p. 217).

El interés por la noción de *hospitalidad* (Manzanas y Benito, 2011; Woolley, 2014) ha permitido observar el contraste entre un marco social y jurídico que impide que la nación de asilo pueda dar *hospedaje* al refugiado, y todo un imaginario que sí proporciona una “poetics of hospitality” (Woolley, 2014, p. 34). No obstante, la ficción introduce la dialéctica *huésped/intruso* para mostrar la dificultad de habitar un espacio común.

Aunque hay entornos urbanos que se construyen como comunidad multicultural, hay otros que se viven desde “the solitary and transiet nature of asylum seeking” (Woolley, 2014, p. 29), ante lo cual el refugiado puede tratar de establecer una relación de pertenencia al lugar. En *The Visitor* algunos de los planos detalle del apartamento neoyorquino de Walter, como un jarrón con flores y la fotografía de Tarek y Zainab, revelan que estos han hecho del espacio usurpado su hogar. Sin embargo, tanto Walter como la pareja intercambian los roles de *huésped/intruso* en lo que se refiere a los ámbitos de actuación, de manera que el espacio adquiere/pierde el sentido de propiedad para los tres.

Bienvenidos a Occidente intercala en el relato de Nadia y Said breves narraciones de experiencias como la vivida por ellos mismos al cruzar las puertas, que muestran al refugiado como un *intruso* en los espacios privados del nativo:

En el momento en que el cliente de Said descargaba el email de un servidor y lo leía, lejos de allí, en Australia, una mujer de piel muy pálida estaba durmiendo sola en Surry Hills,

un barrio de Sidney. [...] La puerta del vestidor estaba abierta. El fulgor del cargador del portátil y el router inalámbrico bañaba de luz la habitación, pero la entrada al vestidor estaba negra como boca de lobo, un rectángulo de oscuridad total: el corazón de las tinieblas. Y de esas tinieblas estaba saliendo un hombre (Hamid, 2017, p. 69).

Europa muestra a Heda como una refugiada incapaz de habitar en sus espacios (laboral, familiar, íntimo), que trata de encontrar el rastro de otros *huéspedes* en la casa que ocupan, alguna conexión humana ya imposible en su realidad inmediata: “A veces desearía tirar el papel de la pared. Arrancarlo. Ver lo que hay debajo. Quizá haya inscripciones. Quizá restos de inquilinos anteriores. Proclamas de la última guerra” (Cerrada, 2017, p. 646). *Europa* es también el nombre de la pensión, un espacio-metáfora donde Heda mantiene en una relación sexual no deseada, mientras la vida, en su caso simulada y en suspenso, continúa para sus compatriotas, que se quejan de “lo poco hospitalaria que es esta nación” (p. 775).

Por último, en *Y respiren normalmente* tanto Lara como Adja son tratadas como *intrusas*. La primera, cada vez que se acerca al borde de la marginación social; la segunda, por su condición de migrante ilegal. Ambas cooperan para construirse su estatus de ciudadana y de visitante o *huésped*, respectivamente, un logro que contemplamos al final de la película, cuando Adja avanza en el control de pasajeros y recibe su pasaporte falso de manos de Lara, quien, ya con su puesto de trabajo consolidado, le hace una simbólica pregunta: “¿Ha tenido una estancia agradable?”.

Las ficciones analizadas contribuyen, por tanto, a la representación de la disyuntiva entre la construcción de un *espacio compartido y de entendimiento*, hasta que se facilite o sea posible el retorno del refugiado, o de un *espacio de hostilidad*, que obliga entonces a nativos y refugiados a coexistir en entornos donde tiene lugar una pugna por el espacio común, en los que subyacen dialécticas generadoras de inevitables desplazamientos de sentido, de metáforas antagónicas; espacios que pueden terminar convirtiéndose en una prisión, en un *no-lugar*; efímeros, inhabitables e incluso irreales.

Notas

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación El discurso público sobre los refugiados en España (DIPURE). Ref. FFI 2017-89147-R, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Fondos FEDER.

²Término que usamos como traducción de *non-place*, al ofrecer un sentido más restrictivo que el de espacio, y que se corresponde con la aspiración del personaje de habitar un entorno delimitado, un ámbito de actuación específico que permita un cierto anclaje espaciotemporal.

³ En otras ficciones, como *La buena mentira* (2014), película dirigida por Philippe Falardeau, sí puede apreciarse el desarrollo textual del cronotopo del trayecto, así como esa aleatoriedad con que se construye la ruta de los protagonistas hacia el campo de refugiados y, posteriormente, el país de acogida.

⁴ Un caso similar al citado de *Bienvenidos a Occidente* es el del complejo turístico convertido en centro de detención en la película *Last resort* (2000), dirigida por Pavel Pawlikowski, que Agnes Woolley (2014) categoriza como “non-place”. En él, los protagonistas, una madre y su hijo, y los refugiados “do not seem out of place. Rather, they appear to constitute the landscape of a world of the film’s viewers would not otherwise encounter” (p. 1471).

Referencias

- Appadurai, A. (1996).** *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Augé, M. (1995).** *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London/New York: Verso.
- Bachelard, G. (2012).** *Poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989).** *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barbero, I. (2012).** *Globalización, Estado y ciudadanía*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Bauman, Z. (2016).** *Extraños llamando a la puerta*. Barcelona: Planeta-Paidós. Libro electrónico.
- Bobes Naves, C. (1993).** *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1989).** *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Cerrada, C. (2017).** *Europa*. Barcelona: Planeta. Libro electrónico.
- Chambers, I. (1994).** *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Cresswell, T. (2015).** *Place: an Introduction*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Gallien, C. (2018).** Forcing Displacement: The Postcolonial Interventions of Refugee Literature and Arts. *Journal of Postcolonial Writing*, 54(6), 735-750. DOI: <https://doi.org/10.1080/17449855.2018.1551268>.
- Grosfoguel, R. (2016).** What is Racism? *Journal of World-Systems Research*, 22(1), 9-15. DOI: <https://doi.org/10.5195/jwsr.2016.609>.
- Gullón, R. (1980).** *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.

- Hamid, M. (2017).** *Bienvenidos a Occidente*. Barcelona: Penguin Random House. Libro electrónico.
- Lagji, A. (2018).** Waiting in Motion: Mapping Postcolonial Fiction, New Mobilities, and Migration through Mohsin Hamid's *Exit West*. *Mobilities*, 14(2), 218-232. DOI: <https://doi.org/10.1080/17450101.2018.1533684>.
- Lotman, I. (1988).** *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Manzanas, A. y Benito, J. (2011).** *Cities, Borders, and Spaces in Intercultural American Literature and Film*. New York: Routledge. Libro electrónico.
- Massey, D. (1991).** A Global Sense of Place. *Marxism Today*, June, 24-29.
- Massey, D. (2012).** Espacio, lugar y política en la coyuntura actual. *Urban*, 4, 7-12.
- McCarthy, T. (director) (2007).** *The Visitor* [Cinta cinematográfica]. EE. UU.: Overture Films/Groundswell Productions/ Participant Media.
- Moutafidou, L. (2017).** Space 'in Time' for Them: Ethnic Geographies under Construction, Refugee Traumas under Healing in Mohsin Hamid's *Exit West*. *Ex-Centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, 3, 317-330. DOI: <https://doi.org/10.26262/exna.v0i3.7461>.
- Nair, S. (2016).** *Refugiados. Frente a la catástrofe humanitaria*. Barcelona: Planeta-Crítica. Libro electrónico.
- Tarvi, L. (2015).** Chronotope and Metaphor as Ways of Time-Space Contextual Blending: the Principle of Relativity in Literature/Cronotopo e metáfora como modos de combinação contextual espaço-temporal: o princípio da relatividade na literatura. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 10(1), 207-221. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457320664>.
- Uggadóttir, I. (directora) (2018).** *Y respiren normalmente* [Cinta cinematográfica]. Islandia: Productora Zik Zak Filmorks.
- Valles Calatrava, J. R. (1999).** *El espacio en la novela. El papel narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería.
- Woolley, A. (2014).** *Contemporary Asylum Narratives: Representing Refugees in the Twenty-First Century*. London: Palgrave MacMillan. Libro electrónico.
- Zoran, G. (1984).** Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, 5(2), 309-335.

Nota biográfica



Alicia Valverde Velasco

Licenciada en Filología Hispánica, Doctora en Estudios Superiores de Lingüística y Literatura y Máster en Comunicación y Educación en la Red. Desde 2010 es profesora asociada en el área de Teoría de la Literatura de la Universidad de Almería. Pertenece al Grupo de Investigación de Teoría de la literatura y literatura comparada (HUM-444) y su línea de investigación es Comunicación y narrativa, con publicaciones sobre teoría del relato corto, análisis de narrativa ficcional y literatura digital. Compagina la docencia universitaria con su actividad profesional en el campo de la comunicación en español, como la enseñanza de ELE.

E-mail: avelasco@ual.es