

#24

CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA EN NARRATIVA SOBRE REFUGIADOS: VISIÓN SUBVERSIVA EN LAS REPRESENTACIONES DE SISTEMAS SOCIOECONÓMICOS Y DE GÉNERO EN *EXIT WEST* Y *CARNIVAL ROW*

Alicia Valverde Velasco
Universidad de Almería

Ilustración || María Pape

Artículo || Recibido: 31/07/2020 | Apto Comité Científico: 10/11/2020 | Publicado: 01/2021

DOI: 10.1344/452f.2021.24.7

aliciamval@hotmail.com

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En este artículo se analiza cómo *Exit West* y *Carnival Row* se distinguen por la hibridación de las modalidades de lo real maravilloso, la fantasía o la ciencia ficción para elaborar relatos sobre refugiados que ofrecen una visión crítica, e incluso subversiva, de los sistemas capitalista, colonial y patriarcal. La desautomatización, por otro lado, enfatiza los elementos clave del discurso y modifica su percepción habitual. Asimismo, ambas obras tienen en común una representación de la mujer refugiada caracterizada por su autonomía, fortaleza y capacidad de liderazgo, que desafía los márgenes sociales.

Palabras clave || Refugiado | Ficción | Desautomatización | Gender | Fantástico | Ciencia ficción

Abstract || This article focuses on how the hybridization of genres like magical realism, fantasy and science fiction in *Exit West* and *Carnival Row* serves to narrate the journeys of refugees and also to provide a critical and even subversive vision of the capitalist, colonialist and patriarchal systems. The resulting estrangement serves to emphasize key objects and to break usual perceptions. Furthermore, both works share a common representation of refugee women characterized by a high degree of independence, strength and capability for leadership, thus defying social constraints.

Keywords || Refugee | Fiction | Estrangement | Gender | Fantastic | Science fiction

Resum || En aquest article s'analitza com *Exit West* i *Carnival Row* es distingeixen per la hibridació de les modalitats del real meravellós, la fantasia o la ciència-ficció per tal d'elaborar relats sobre refugiats que ofereixen una visió crítica, i fins i tot subversiva, dels sistemes capitalista, colonial i patriarcal. La desautomatització, d'altra banda, emfatitza els elements clau del discurs i modifiquen la seva percepció habitual. Així mateix, ambdues obres tenen en comú una representació de la dona refugiada caracteritzada per la seva autonomia, fortalesa i capacitat de lideratge, que desafia els marges socials.

Paraules clau || Refugiats | Ficció | Desautomatització | Gènere | Fantàstic | Ciència-ficció

0. Introducción¹

La denominada «crisis de refugiados» (2015) ha dejado tras de sí una producción narrativa, tanto en el ámbito periodístico como en el campo de la ficción literaria y fílmica, que responde de manera mayoritaria a la estética realista. Sin embargo, hay discursos como los analizados en el presente artículo, *Exit West* (2017) y *Carnival Row* (2019), que recurren a los códigos socioculturales de la fantasía y la ciencia ficción para destacar, mediante el simbolismo y el proceso de desautomatización, figuras o motivos narrativos en el relato conocido sobre los refugiados². Los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil o en conjunción con lo ficcional verosímil para el diseño de realidades alternativas / alteridades contribuyen a ofrecer una visión subversiva del sistema de producción capitalista, de los efectos del colonialismo y del sistema patriarcal.

Esa perspectiva crítica se ve reforzada con la construcción de personajes femeninos protagonistas, Nadia en *Exit West* y Vignette en *Carnival Row*, que encarnan a un tipo de mujer refugiada relegada a los márgenes sociales pero capaz de desafiar los sistemas mencionados para escapar de la exclusión.

El análisis de los citados aspectos se ha realizado a partir de la articulación metodológica del enfoque semiótico, la crítica poscolonial y la crítica feminista, que permiten examinar más detenidamente las representaciones textuales del sistema de producción capitalista y el modelo patriarcal a través de las modalidades discursivas de la fantasía y la ciencia ficción.

1. Hibridación de modelos genéricos: fantasía y ciencia ficción

Lo fantástico en la literatura o en el cine se define como una modalidad discursiva en la que no puede obviarse el enfoque pragmático, su valor como código o sistema cultural (Barranechea, 1991; Jordan Erdal, 1998; Jackson, 2003), concepción que puede aplicarse igualmente al género de la ciencia ficción (Attebery, 2002). La relevancia de los marcos discursivos del receptor intratextual y extratextual en el discurso de lo fantástico suponen tener en cuenta para su estudio tanto la perspectiva «atemporal o teórica» como «ciertas áreas del código sociocultural» del particular «tipo de discurso» que es la literatura fantástica, que ha experimentado «un proceso de cambio en la utilización de los códigos y en la línea lógica de la historia» (Barranechea, 1991: 77). Los primeros códigos «eran fácilmente localizables en el tiempo, el espacio y el grupo social que los sustentaba» pero con el tiempo se han vuelto «más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos internos y las convenciones extratextuales» (1991: 78-79). Precisamente, la novela de Mohsen Hamid *Exit West* (2017) y la serie de televisión *Carnival Row* (2019), creada por René Echevarría y Travis Beacham, se adentran en esos marcos ilocalizables y adoptan códigos socioculturales propios, entretejiendo modalidades genéricas o estéticas que van de lo real maravilloso a la fantasía o la ciencia ficción para narrar las experiencias de refugiados.

En términos de la teoría de los mundos ficcionales, los configurados en *Exit West* y *Carnival Row* se corresponden con las tipologías I y II establecidas por Tomás Albaladejo (1986, 1992). En la ficción seriada prevalece el modelo de lo ficcional no verosímil, mientras que en la novela se construye un modelo de mundo de lo ficcional verosímil en el que se introducen secuencias narrativas que anulan la correspondencia con las reglas del mundo real efectivo e imponen temporalmente las pautas estéticas de lo ficcional no verosímil. Si en *Carnival Row* la lógica del relato permanece estable mientras que se desafían

los códigos culturales vigentes al ubicar la acción en un mundo ficcional configurado con materiales narrativos de procedencia muy diversa, en *Exit West* se quiebra la lógica del relato a la vez con transgresiones de las pautas de funcionamiento de lo ficcional verosímil.

En relación con la fusión de géneros, *Carnival Row* no se adhiere únicamente al relato de fantasía, en el que se ha cuestionado su rigidez y la incitación al lector a asumir una ideología y orden hegemónicos, según apunta una parte de la crítica hacia este género recogida por Susan Mandala (2010: 3). Podemos apreciar en la serie, incluso, la fusión de al menos cuatro modalidades discursivas para la recreación de su modelo de mundo ficcional: la fantasía gótica, la estética realista, la ciencia ficción y el relato de misterio. Si su discurso audiovisual reelabora motivos narrativos de la literatura victoriana para crear un contexto social habitado por seres humanos y seres mitológicos y feéricos, es justamente esa imagen retrospectiva la que ilustra el proceso imperialista y colonizador de la Inglaterra del último tercio del XIX; la sociedad industrial, con sus fábricas y la mano de obra ilegal que llega con las migraciones desde las colonias; la estratificación social, con El Burgue como zona acomodada donde reside la mayoría nativa, y Carnival Row, los suburbios con población migrante multiétnica, que incitan a una lectura crítica sobre el germen del modelo socioeconómico capitalista.

De igual manera, en *Exit West* se combinan elementos de la ficción fantástica y de la ciencia ficción, «aims to present the discussions about the refugee crisis through the lens of a purposefully fictional story —a story that is deeply rooted in the generic logic of fantasy and science fiction» (Jiménez, 2020: 126-127). La novela de Hamid ofrece al lector la imagen codificada textualmente de la movilidad interna de los refugiados en un contexto contemporáneo reconocible por el lector, en el que ante la ausencia de una innovación técnica o una determinación política que permitan abordar la odisea de los refugiados, se opta por una solución inusual para superar los límites fronterizos: *puertas* que conectan territorios nacionales.

En este último discurso lo real maravilloso reside en la irrupción de lo extraño en la cotidianidad, las *puertas* que permiten cruzar a otros lugares del mundo, de manera que los protagonistas asumen paulatinamente su existencia. Lo maravilloso reside, por lo tanto, no en la actitud hacia el evento sino en la naturaleza del mismo (Jordan Erdal, 1998). Lejos de oponer el mundo real al mundo sobrenatural, lo que hace el texto es «integrar esos mundos en la realidad simbólica del texto» (1998: 92), recurso propio de la estética fantástica del romanticismo frente a la realista.

De hecho, el objeto que genera extrañamiento —efecto sobre el que se reflexionará en el siguiente apartado— puede relacionarse tanto con el discurso de la fantasía como con el de la ciencia ficción, tomando como referencia los *portales*, que admiten una doble conceptualización como recurso narrativo: «The trope of magical portals that lead to faraway marvelous places as a usual device in fantasy» aunque también los «portals into stories [are] more closely associated with science fiction» (Jiménez, 2020: 129).

Las conexiones con la ciencia ficción derivan igualmente de la noción de ficción especulativa, que plantea «las consecuencias de una hipótesis considerada no habitual o demasiado prematura como para que pueda ser factible en el mundo real» (Barceló, 2015: 16). No obstante, las delimitaciones taxonómicas de los ámbitos de la fantasía y de la ciencia ficción —que la asocian más con lo utópico (Jameson, 2009) o con lo tecnológico-científico (Attebery, 2002)—, difuminan sus fronteras en *Exit West* y *Carnival Row*, relatos que integran en

su textualidad lo real maravilloso y la fantasía gótica al tiempo que tratan de responder a la pregunta de la «especulación imaginativa» (Barceló, 2015: 15) propia de la ciencia ficción: «¿Qué pasaría si...?». ¿Qué pasaría si pudiéramos cruzar de un país a otro simplemente atravesando una puerta, en un salto espaciotemporal desde un país destruido por la guerra hacia un país-refugio? ¿Qué pasaría si los seres humanos sometieran a criaturas con habilidades sobrehumanas incorporándolas al sistema de producción capitalista en condiciones de esclavitud bajo el criterio de su diferencia? ¿Qué pasaría si el liderazgo para encontrar una salida a los márgenes donde habita el refugiado recayera en una mujer? Estos textos de ficción ofrecen respuestas inusuales, «soluciones inverosímiles» (Sanmartí y Berrio, 2008: 417), a cuestiones socioculturales y geopolíticas vigentes.

Como afirma Mandala, la fantasía y la ciencia ficción «are now integral to the cultural landscape» (2010: 9), y, como parte de la cultura, su propósito no es solo mostrarse como vías de escape del mundo real, sino que ambas modalidades textuales atraen la atención del lector y el espectador hacia una realidad social que puede pasar desapercibida por la saturación informativa o cognitiva en la narración, en este caso, de las experiencias de los refugiados, dado que

perhaps most significantly, the re-evaluation of science fiction and fantasy has revealed that these literatures are not divorced from real-world concerns and the complexities of the human condition, but fundamentally involved with them. The other worlds of science fiction and fantasy are interpreted as analogues of this one, and what happens there taken as a critique of what is happening here (2010: 12).

2. El efecto *desautomatizador* del relato fantástico y de ciencia ficción

En 1959 Viktor Shklovski expuso en su trabajo *Sobre la prosa literaria* ciertos procedimientos que, en el ámbito de la literatura —pero no exclusivamente en él— permiten modificar o bloquear la percepción automática en los procesos de decodificación e interpretación textual. Si bien Shklovski establece el término *ostranenie* o extrañamiento, autores como Sanmartí y Berrio (2008: 18) prefieren hablar de desautomatización, como campo de actuación más amplio, y considerar el primer término como una de las técnicas apuntadas por el crítico ruso para producir dicho efecto. En relación con el relato de ciencia ficción, Darko Suvin también remite a ese «extrañamiento cognitivo» (1972: 374), entendido como lo que nos permite confrontar «a set normative system» con «a point of view or glance implying a new set of norms» (1972: 374) o, como indica Attebery:

Storytelling is a way of thinking about things, and science fiction is a form of storytelling that invites us to challenge standard notions of nature and culture. SF's unique innovation within the code of narrative is to incorporate signs derived from science and technology in such a way as to evoke a sensation of strangeness — not mere novelty but a reordering of categories (2002: 2).

Del inventario de procedimientos literarios susceptibles de producir efectos desautomatizadores —ralentización de la percepción, bloqueo de los canales convencionales de la comprensión y revelación de recursos metaliterarios (Sanmartí 2008)—, resulta esencial en *Exit West* y *Carnival Row* el recurso al segundo tipo, que altera los hábitos interpretativos del texto periodístico o la ficción realista. En ambos casos, se produce un «reconocimiento poético retardado» (Sanmartí y Berrio, 2008: 413), un bloqueo de la percepción a través de las metáforas que reemplazan términos de comparaciones que, sin llegar a

aparecer en los textos, permanecen anclados a la comparación durante el proceso de lectura e interpretación: a) las puertas-frontera en *Exit West*, que simbolizan la supresión del límite territorial, y b) los seres mitológicos/feéricos-refugiados, en *Carnival Row*, trasunto de la otredad. De ese modo, el efecto realidad se reemplaza por un efecto desautomatizador que realza en el discurso esos elementos estéticos: «Un término de la comparación apunta al otro sin quedar sustituido por él. Es más: no solo cada término de la comparación “sobrevive” al proceso de reconocimiento, sino que resurge vivificado por efecto de una iluminación recíproca» (2008: 413-414).

Cabe señalar, por último, que Shklovski (1925) señaló que el efecto desautomatizador de la técnica de la *ostranenie* podía encontrarse en la literatura fantástica cuando esta «deja detalles de la trama sin explicar para sugerir soluciones inverosímiles» (2008: 417). Ocurre así en *Exit West*, en el momento en que urge la huida de los protagonistas del conflicto que los cerca, y en *Carnival Row*, cuando la protagonista tiene que alcanzar el barco que la ponga a salvo de los disparos que están acabando con otras víctimas de un ataque de las fuerzas imperialistas. En ambos casos, los hábitos de percepción automática habrían generado la expectativa de una dura travesía de los protagonistas hacia el lugar seguro, que, sin embargo, es bloqueada en ambos discursos: a) una puerta que se cruza y permite pasar de un país a otro y b) unas alas que permiten a la protagonista sobrevolar el acantilado y llegar al barco que la llevará a El Burgue. Soluciones inesperadas y muy alejadas de la codificación del discurso realista, que ralentizan la percepción y destacan la ausencia en el discurso de los elementos suprimidos de la metáfora: los recursos con que cuenta el refugiado para alcanzar un lugar seguro.

Los efectos desautomatizadores del relato de fantasía y de ciencia ficción permiten mirar más allá de la fotografía realista toda la red de contradicciones que el discurso sobre los refugiados ofrece. Es más, se configuran como «barómetros de los miedos sociales» (Mandala, 2010: 13-14) y «demonstrates that they are often powerful instruments of social and political commentary, effective means of disruption and dissent, and, ultimately, significant tools for speculation on the very nature of reality (2010: 15).

3. Visión subversiva: la alternativa/alteridad ante sistemas opresivos

La idea de explorar una problemática actual, como puede ser la del refugiado, a través de la ficción fantástica cuenta con una larga trayectoria, como pueden ser las obras *Redwood and Wildfire*, de A. Hairston, que aborda la migración de población negra de América del Sur a Chicago, un tema «so neglected by American history books», o *Earthsea*, de Ursula K. Le Guin: «although it takes place in some quasi-medieval times, the cycle is an example of a story which deals with the problems always present in man's life» (Trocha, Rzyman y Ratajczak, 2013: 1-2).

La principal finalidad en *Exit West* y *Carnival Row* para optar por su particular articulación de mundos de ficción en el relato sobre refugiados, y su experiencia en países-objetivo (Bauman, 2016: 217), parece ser la deformación o subversión en la textualidad del modelo geopolítico y el sistema de producción capitalista que regulan los desplazamientos masivos de individuos, por razones de riesgo vital, cuya identidad cultural es cuestionada o sometida en los países de acogida a condiciones de trabajo y de vida que los sitúan en *zones of non-being* (Grosfoguel, 2016: 10-11), espacios en los márgenes sociales: *Carnival Row*/El Burgue, y los campamentos de trabajo y guetos de migrantes/las áreas urbanas nativistas en *Exit West*. En el primero, la «pérdida» del lazo referencial

(Jordan Erdal, 1998: 18) se hace más acusada potenciando, por efecto de la desautomatización, una relectura de los sistemas y códigos culturales representados, mientras que en la novela de Hamid esa relectura es intermitente.

La visión del mundo subversiva que proponen *Exit West* y *Carnival Row* lo es tanto por su focalización del relato en el subalterno como por ofrecer escenarios alternativos para conflictos reconocibles de la sociedad actual (efectos negativos de la industrialización y el capitalismo, mercantilización del individuo, gestión de los desplazamientos masivos de migrantes y refugiados, fronteras físicas y sociales, procesos de asimilación cultural, etc.), susceptibles de ser categorizados en una serie de relaciones dialécticas que se distribuyen en los relatos entre centro y márgenes:

- Lo humano / lo no-humano
- Lo normal / lo diferente o exótico
- La visibilidad / la invisibilidad
- La identidad / la no-identidad

No obstante, los elementos sobrenaturales que se integran en un mundo de lo ficcional verosímil, como en *Exit West*, construyen, en opinión de autores como Rosemary Jackson una alteridad, y no necesariamente una alternativa; se configuran como «otredad» y así «instead of an alternative order, it creates “alterity”, this world re-placed and dis-located» (2003: 19). Jackson califica de «paraxial positioning» el desplazamiento narrativo de lo real-mimético a lo irreal, que hace que esas dimensiones mantengan una «symbiotic relation» (2003: 20):

Its means of establishing its «reality» are initially mimetic («realistic», presenting an «object» world «objectively») but then move into another mode which would seem to be marvelous («unrealistic», representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the «real» (2003: 20).

3.1. *Exit West* (2017): la distopía fantástica de un mundo sin fronteras

Nadia y Said, protagonistas de *Exit West*, desean huir de su país en guerra y aceptan el hecho de que puedan alcanzar un lugar-refugio a través de puertas «mágicas»: «Circulaban rumores sobre puertas que podían llevarlo a uno a otro lugar, concretamente a lugares remotos» (Hamid, 2017: 653). Las puertas-frontera de la novela se convierten en una pieza clave del discurso de lo maravilloso, que se asume con una naturalidad gradual por parte de los personajes, una vez que los medios de comunicación reconocen su existencia:

Se hablaba en aquellos días de que el tránsito era como morir, y como nacer, ambas cosas, y efectivamente a Nadia le pareció que se extinguía al penetrar en la negrura y experimentó un desesperado forcejeo al intentar salir, y luego sintió frío y humedad y sensación de estar dolorida mientras yacía en el suelo de la habitación, al otro lado, temblorosa y demasiado agotada al principio como para ponerse de pie (2017: 915).

Mediante este recurso fantástico, en Australia, Tokio, San Diego o Viena, los nativos cruzan sus destinos con los migrantes y refugiados, borrando de esa manera los límites territoriales, físicos, aunque posteriormente se levantarán barreras dentro de los países de acogida al delimitar las áreas de migrantes y nativos. Esta asunción por parte de los personajes de que lo imposible tiene sentido, que implica «a redirection of perception, injects Hamid’s story with precisely this idea that a new world is posible merely if we learn to shift our

conceptions of reality» (Jiménez, 2020: 138). Se trata de una visión utópica que encarna Nadia en particular, pero que contrasta con ciertos aspectos distópicos presentes en la novela, como el papel represivo de la tecnología por el control que ejerce sobre la movilidad interna de migrantes y refugiados. «Hardly can it be argued that the society Hamid presents is dystopic, but the mere allusion to such a literary topic brings the dystopian implications to fore» (2020: 133); ello implica que «the refugee crisis is already, indeed, a sort of real-life dystopia if viewed through this lens» (2020: 134). Así pues, la visión integrada del mundo físico y el mundo virtual contribuye a orientar la novela también hacia la ciencia ficción.

En esta suerte de escenario de fantasía y utopía/distopía, el referente de cualquier lector empírico de *Exit West* se ha construido previamente a través del discurso periodístico, fotografías, novela realista o relato autobiográfico, por lo que puede confrontar la realidad efectiva con los mundos de ficción construidos mediante los códigos de lo fantástico. Los refugiados representados en la novela atraviesan fases sucesivas con elementos comunes (conflicto bélico, riesgo vital, huida, puertas-frontera, asilo/marginación, regreso/deportación), que podemos categorizar, a partir de las categorías dialécticas expuestas previamente, del siguiente modo:

- a. Las *fronteras territoriales* como signos del control férreo estatal, susceptibles de convertirse en *puertas* o en zonas viables de paso, para quienes temen por su vida en sus países de origen.
- b. Los *espacios exteriores*, divididos y cercados, transformados en *espacios interiores*, separados solo por paredes y puertas, o distribuidos en zonas de migrantes/no-migrantes que se traducen en zonas a oscuras/zonas iluminadas o campos de trabajo y explotación/centros urbanos (Hamid, 2017: 1541): «A cambio de despejar terreno y construir infraestructuras y montar viviendas con bloques prefabricados, a los migrantes les prometían [...] una casa en cuarenta metros cuadrados» y, a cambio, debían abonar «un impuesto sobre el tiempo según el cual una parte de su sueldo» y de sus esfuerzos iba a quienes llevaban decenios habitando ese lugar.
- c. Los *refugiados*, frente a los *nativos*, relegados a los márgenes de los territorios nativistas, explotados e invisibilizados por su identidad cultural, que se adentran no solo en los espacios públicos sino en los entornos íntimos y privados, siendo considerados así extraños o intrusos, pero al mismo tiempo iguales en su humanidad, en su fragilidad y en su indefensión; en definitiva, la disyuntiva para ambos grupos sociales entre «los nuestros» (Hamid, 2017: 1384) y los *otros*.

La visión subversiva que propone *Exit West* de un modelo sociopolítico global que no gestiona adecuadamente los desplazamientos forzados de los refugiados, viene dada por la reevaluación crítica que propone de la idea de frontera, de límite territorial. Sin embargo, su discurso no se limita a proyectar esa problemática, sino que tiene un valor performativo. Junto a la consideración de distopía ficcional cabe su concepción de «forma utópica»,

una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistemática de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa (Jameson, 2009: 9).

Una de las refriegas entre nativos y migrantes/refugiados termina con la retirada de los primeros, e inmediatamente se especula sobre sus motivaciones. Este es uno de sus argumentos: «Quizá habían entendido que nadie podía cerrar las puertas, que seguirían abriéndose nuevas, y que la denegación de coexistencia habría exigido que uno de los bandos dejara de existir» (Hamid, 2017: 1522).

3.2. *Carnival Row* (2019): fusión de géneros para ilustrar un pasado reciente

La vuelta a los orígenes del capitalismo que representa *Carnival Row* implica tener presente en la lectura del texto que

la división internacional del trabajo es un desplazamiento del imperialismo territorial del dividido campo legado por el siglo XIX. En pocas palabras: un puñado de países —especialmente del Primer Mundo— se hallan en la situación de invertir capital; otro grupo, entretanto, mayormente del Tercer Mundo, provee el terreno para invertir, tanto gracias a la existencia de una burguesía vernácula «compradora» como por su mal protegida mano de obra en estado cambiante (Spivak, 1998: 21).

Carnival Row sitúa su acción en el escenario de un fallido proceso de colonización, en el que se trafica con migrantes y refugiados de las tierras feéricas y se mercantiliza al individuo. Las deudas contraídas para escapar de la guerra en Tirnanoc o sobrevivir en El Burgue los obliga a ejercer penosas tareas en condiciones de esclavitud. Los avances sociales, científicos y tecnológicos se desarrollan en un sistema patriarcal con férreo control sobre el destino de los refugiados y, en particular, de las mujeres, que rara vez participan del progreso social y suelen estar destinadas al servicio doméstico o la prostitución, como en el caso del hada Tourmaline. La propia Vignette reconoce, en una conversación con esta, que más que salvar vidas estaba «vendiendo refugiados como esclavos» (2019, 35: 39), pues ese es el destino reservado para ellos.

La elección de esa etapa clave de la cultura occidental, cuestionada por la crítica poscolonial, permite evidenciar desde el origen los problemas sociales que alcanzan también al siglo XXI. Si bien lo mágico y el exotismo se convierten en los instrumentos de las minorías de *Carnival Row* para alcanzar cierta visibilidad y derechos, también hay que entender que ambos aspectos los empujan hacia los márgenes sociales, hacia la alienación, y marcan de manera muy evidente su otredad frente al grupo social dominante.

El primer episodio, «El despertar de un Dios oscuro», revela todo el código cultural que subyace en el relato y sus implicaciones para las diversas tramas (alienación de refugiados y migrantes, relación sentimental, investigación de crímenes), comenzando por la narración de las circunstancias que obligan a Vignette a abandonar su tierra, Tirnanoc: «Los muchos imperios del hombre pelearon por controlar sus riquezas» (Echevarría y Beacham, 2019, 00:56). A partir de ahí, el expolio y la guerra por el control de las tierras feéricas que perdió El Burgue, dejando a la población a merced de la crueldad de El Pacto. La persecución, el confinamiento en «campamentos» (2019, 36:28) y la muerte son el detonante de las acciones de Vignette para organizar viajes clandestinos de refugiados de El Burgue. El último de ellos, con el que se inicia el discurso, para ayudar a mujeres y niñas que finalmente mueren intentando escapar de los soldados de El Pacto.

Existe, pues, todo un sistema socioeconómico organizado y sostenido por la migración ilegal. Sin derechos, Vignette y algunos compatriotas llegan a las costas de El Burgue con riesgo para sus propias vidas, ya que el barco en el que viajan naufraga. Los titulares de prensa al día siguiente hablan de cientos de migrantes (2019, 19:14) —sin diferenciar entre *migrantes* y *refugiados*, que huyen de su exterminio—, y en primeros planos se muestra la evidencia de los cadáveres sobre las rocas; imágenes, junto a las de objetos infantiles arrastrados por la marea, que evocan el discurso mediático codificado sobre los naufragios de migrantes de la última década.

La relación entre nativos y migrantes/refugiados, recluidos principalmente en Carnival Row, el área más deprimida, es objeto de debate en el Parlamento de El Burgue. El partido del gobierno y la oposición discuten sobre las consecuencias de la expansión imperialista frustrada y la necesidad de tomar medidas para combatir la amenaza que suponen esas criaturas marginadas para el statu quo, todo un grupo social multiétnico categorizado despectivamente como *critch*: inseguridad, vicios, adicciones, guetos, promiscuidad, «adoración de dioses extraños» o abaratamiento de salarios (2019, 15:25-16:44). La doble moral se impone en una propuesta de legislación que ninguno de los representantes políticos va a asumir dado que ese sistema capitalista y patriarcal se sostiene sobre la mano de obra ilegal: la «devolución» de los *critch* a su lugar de origen.

Curiosamente, frente a la asunción de una sociedad de progreso que niega la dura realidad del colonialismo, lo que Aslami denomina «staty fantasy» (Aslami, 2004: 56) propia de ese periodo histórico, Vignette nos permite recorrer una cotidianeidad en la que los desplazados, migrantes y refugiados, ocupan las calles y viviendas en un estado de esclavitud y miseria, y se convierte, al actuar en espacios y roles masculinos, en la negación de esa fantasía victoriana. Como ella misma afirma en el «Prólogo» de la serie: «No es mi tierra. Este es El Burgue, donde crían a sus hijos, trabajan muy duro en las fábricas, limpiando suciedades, y alimentamos sus apetitos insaciables» (2019: 00:56-1:12).

3.3 La imagen de la mujer refugiada: desafiando los márgenes

Las representaciones de la mujer refugiada en *Exit West* y *Carnival Row* como actantes-sujetos, cuyo objeto es la rebelión contra un sistema social excluyente y represivo, se corresponden con la crítica general expuesta del sistema de producción capitalista (mercantilización del subalterno), el colonialismo y el patriarcado. El análisis de sus acciones, actitudes y comportamientos se basa en una concepción del personaje femenino como signo textual —de ser, de acción y de relación (Bobes Naves, 1993)—, que en el nivel semántico ofrece significados denotativos y simbólicos de ruptura con los roles de género tradicionales, especialmente auspiciados por las modalidades discursivas de la fantasía y la ciencia ficción.

3.3.1. La mujer refugiada con autonomía personal: Nadia

El mundo ficcional contemporáneo de *Exit West*, con narrador heterodiegético, se inicia con Said, su entorno y su familia, y es a través de su interés en Nadia, de sus primeras conversaciones con ella, como vamos accediendo a la información sobre esta mujer instruida, con independencia económica y una actitud más libre hacia la sexualidad que Said, rasgos que se describen de manera más detallada en el segundo capítulo.

La relación sentimental entre ambos irá hacia un desencuentro cada vez mayor, truncada por la guerra y la huida del país de origen. Sin embargo, Nadia, con sólidas convicciones sobre sus capacidades para superar las barreras sociales y culturales impuestas, asumirá su necesidad de encontrar una salida a la situación por cuenta propia, cobrando cada vez mayor protagonismo en el desarrollo de la trama.

Aunque gran parte de la literatura de ciencia ficción ha construido imágenes de la mujer en los márgenes, frente a roles y entornos predominantemente masculinos, con el argumento de que «their ostensible subject matter—science and technology—were inherently masculine endeavours» (Merrick, 2003: 241), la obra de Mosen Hamid otorga en la pareja un papel más destacado a la mujer. Como actante-sujeto, Nadia impulsa y guía las acciones para conseguir las mejoras en el proceso narrativo; es la que gestiona las tecnologías de la comunicación, para conocer el estado de los refugiados en otros territorios y diseñar estrategias que les permitan salir de situaciones de *impasse*. Asimismo, busca los recursos técnicos que sirvan a los intereses y objetivos de la pareja.

En ese sentido, las tecnologías de la comunicación son herramientas de apoyo para Nadia. Su conexión a las redes implica un doble modo de estar-en-el-mundo, físico y virtual, que refuerza su creencia en la superación de las fronteras entre seres humanos:

Quando se despertaron, Said intentó llamar a su padre [...]. Nadia intentó conectarse con gente vía aplicaciones de chat y redes sociales, y una conocida suya que había conseguido llegar a Auckland y otra que había llegado a Madrid le respondieron enseguida (Hamid, 2017: 966).

El efecto de la vigilancia y los medios sobre la movilidad interna de los refugiados termina asociándose también a fenómenos sobrenaturales o insólitos que caracterizan esta ficción y que no escapan a las reflexiones de Nadia:

Cómo podía estar leyendo las noticias y ser ella misma la noticia. [...] tuvo la extrañísima sensación de que el tiempo se doblaba a su alrededor, como si ella estuviera en el pasado leyendo sobre el futuro, o en el futuro leyendo sobre el pasado (2017: 1428).

Respecto a su personalidad abierta, es Nadia quien sugiere a Said consumir hongos alucinógenos o mantener relaciones sexuales, quien se siente cómoda con su propio cuerpo y su desnudez, aunque se obligue a llevar una túnica negra para evitar el acoso sexual en una sociedad profundamente patriarcal en la atribución de los roles de género; y es ella quien muestra su disposición a cruzar las *puertas* hacia otros territorios, a atravesar los límites espaciotemporales para llegar los países-objetivo: «Nadia estaba todavía más ansiosa, si cabe, por marcharse, y debido a su carácter, la perspectiva de algo nuevo, de un cambio, le resultaba excitante en lo más fundamental» (Hamid, 2017: 848).

La capacidad de Nadia para integrarse en otras comunidades de refugiados, como los nigerianos, pese a no ser compatriotas, la convierten en la encarnación de un sistema de valores que ya venía evidenciándose: se puede avanzar mediante la tolerancia y el diálogo. Así, frente al caos exterior, el orden interno de los grupos étnicos; y ante la decisión de responder con violencia a la exclusión y agresiones de nativistas, la opción de no ejercerla (Hamid, 2017: 1402). Nadia, que «las veía [las reuniones del consejo nigeriano] como algo nuevo, como el nacimiento de algo nuevo», junto a personas «que le eran familiares y extrañas a la vez» (2017: 1333), se alinea siempre con la alternativa

de la confianza en que otro sistema social es posible, y de que ha de ser parte activa de él.

En cualquiera de los entornos a los que le lleva su periplo como refugiada Nadia demuestra sus cualidades para la adaptación y la supervivencia. «Ella se encargó de negociar» (Hamid, 2017: 949), cuando necesitaron víveres en Mikonos, su primer lugar-refugio; y en las *zones of non-being*, de inmovilidad y presión del grupo dominante, como durante su estancia en chabolas en Marin (San Francisco), Nadia es quien sugiere la salida, forzando constantemente los límites, los márgenes sociales impuestos.

3.3.2. La mujer refugiada y la diferencia como defensa: Vignette

El caso de Vignette trae a colación el debate en la ciencia ficción sobre la identidad de género y la normatividad. Como explica Merritt,

ultimately cannot escape the analogous question 'what, then becomes of us'? In what ways can we (re)imagine 'humanity'? Science fiction authors have employed a number strategies to answer this question in the process sometimes revealing, destabilizing or subverting normative understandings of gender (Merrick, 2003: 241).

El análisis de la corporeidad de Vignette entronca con esta línea de revisión del género en la ficción, ya que no solo permite reflexionar sobre la hibridación de ser humano y máquina sino también sobre la atribución al personaje de características físicas y psicosociales que reelaboran rasgos propios de arquetipos y estereotipos de modalidades de lo fantástico en un intento por reconstruir las representaciones desde una óptica feminista.

La caracterización de la protagonista como un ser feérico, vinculado a la naturaleza y lo arcano, con una aparente fragilidad, se complementa en el relato con rasgos propios de heroínas épicas y de ciencia ficción, como una actitud desafiante hacia el sistema represor y cualidades para el combate. El mundo ficcional victoriano favorece que su aspecto y su personalidad destaquen entre secundarios y figurantes que componen la comunidad de migrantes y nativos. En ese sentido, la primera escena en la que coinciden Imogen Spurnrose y Vignette en los roles de ama y sirvienta, permite contrastar dos modelos de mujer: la destinada al hogar y el matrimonio, nativa, de clase social alta, y la que busca trascender su rol social (refugiada, de diferente etnia y sin recursos económicos), disimulando con la sumisión los matices de su carácter: fortaleza, independencia, empatía. De hecho, la primera afirmación que le escuchamos sobre sí misma, en el «Prólogo» de su historia, es: «Y yo... soy la luz», en el fondo de la oscuridad que se cierne sobre El Burgue (2019, 1:30)

Vignette se presenta, por tanto, como un ser alienado triplemente: por su etnicidad, por su condición de refugiada y por su género. Cabe señalar, incluso, el hecho de la ocultación de sus alas bajo el uniforme del servicio doméstico como un ejemplo de la violencia simbólica (Bourdieu, 1999) que se ejerce sobre ella por su condición de subalterna, poniendo de relieve, además, que «los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente *hegemónico*» (Butler, 2007: 258). Esta composición del personaje contribuye, en la ficción, a crear un sistema de géneros más igualitario, al menos en los roles protagonistas, que estaría dentro de las opciones «andróginas» que Merrick expone: «[...] collapsing the binary by refusing gender categorization altogether; or positing a multiplicity of genders which subverts dualistic oppositions» (2003: 241); es

decir, diluyendo las oposiciones binarias a través de esa fusión de lo humano, lo fantástico y lo mítico.

Si en la narrativa de ciencia ficción previa se dotaba de cualidades intelectuales y físicas más allá de lo humano a los personajes masculinos,

the subject of «woman» not, however, entirely absent from this masculinized arena; indeed, debates about the role of «woman» and the representation of female characters in sf have been present from the genre's beginnings in the pulp magazines. [...] The early debates concerning the appropriateness of «sex» (read romance) in sf stories [...] were intimately connected with notions about the place of women characters in sf, and cultural constructions of «femininity» and «masculinity». The «alien» could signify everything that was «other» to the dominant audience of middle-class, young white Western males—including women, people of colour, other nationalities, classes and sexualities (2003: 242).

Vignette trasciende estas limitaciones, aunque no consigue desvincularse del factor sentimental como motivo narrativo. Sin llegar a ser una historia en la línea de «Woman Dominant—or in the words of Joanna Russ, “Battle of the Sexes” stories» (2003: 242), en *Carnival Row* aparecen otros personajes femeninos en situación de exclusión que participan activamente en la búsqueda de una mejora de sus condiciones de vida y la superación del racismo y el sexismo presentes en un sistema patriarcal victoriano que contribuye al ascenso social de personajes masculinos, como el fauno Agreus, mientras otros seres feéricos femeninos son silenciados y violentados.

Como señala Spivak, «si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras» (1997: 20-21). En ese sentido, el «Prólogo: la historia de Vignette» se configura como una pieza clave, ya que, a través de la voz en off de la protagonista, se nos da acceso precisamente al discurso del subalterno, al exponer ella misma los efectos de un sistema sociopolítico que la ha despojado de derechos e identidad.

Por tanto, Vignette da respuesta al problema detectado por Attebery: «The master evolutionary narrative which generates the notion of a super male offers no extrapolative path toward superwoman» (2002: 82). Su historia de huida y desarraigo, siendo forzada además a renunciar a sus rasgos identitarios, son factores que podrían empujarla, como a otros caracteres femeninos del relato, hacia los márgenes sociales. Sin embargo, Vignette avanza en sentido contrario: hacia el liderazgo de la rebelión. Dotada tanto de inteligencia y fortaleza emocional como de cualidades sobrehumanas, encarna a una *wonder woman* con voz y trama propia, incorporándose de ese modo al proceso de cambio en la composición de este tipo de personajes: «In order to speak of superwoman from a woman's point of view, it was necessary to create a feminine register with which to speak of her» (Attebery, 2002: 85).

La clave de su modelo de representación de la mujer en la ficción reside en la asunción de su propia identidad, en la toma de conciencia de sus capacidades para enfrentar el sistema sociopolítico patriarcal y colonial. La oposición entre nativos y migrantes es la oposición entre humanos y no-humanos, pero también entre el *yo* y los *otros*, que en el caso de Vignette consiste en una reafirmación de su *yo* no-humana/refugiada/mujer, entendido desde una perspectiva poscolonial, frente a los *otros* humanos/nativos-as, que le permite decidir y actuar para defender sus intereses y ejercer la resistencia contra el orden establecido y los procesos de asimilación cultural.

4. Conclusiones

Las aportaciones de la teoría y crítica del relato fantástico y de ciencia ficción, poscolonial y de género, aplicadas a *Exit West* y *Carnival Row*, nos dejan resultados de interés sobre cómo la opción de modalidades discursivas que construyen modelos de mundo de lo ficcional no verosímil, de manera global o parcial, ha favorecido elaboraciones textuales del relato sobre refugiados con una visión utópica/distópica y subversiva de sistemas sociales previos y vigentes.

En primer lugar, hay que destacar la hibridación en los textos estudiados de códigos genéricos y culturales diversos que redefinen las representaciones de las sociedades de acogida y de la mujer refugiada. La incorporación de elementos insólitos o sobrenaturales realzan, iluminan, términos metafóricos ausentes, motivos narrativos claves, que se corresponden con carencias o errores en la gestión de los desplazamientos masivos, la multiculturalidad o la identidad cultural.

La imagen de la mujer refugiada, en segundo lugar, evidencia un profundo contraste, por sus roles, corporeidad y comportamientos, con las comunidades nativas, grupos sociales de presión a los que desafían con su constante esfuerzo por salir de los márgenes. Nadia y Vignette representan configuraciones textuales de género basadas en la fortaleza, la perseverancia y la asunción de sus propios sistemas de valores.

Por tanto, cabe concluir con el hecho de que subyace en esa particular opción textual una visión subversiva, deconstructiva, basada en una gran carga simbólica, que incita al lector a una evaluación crítica de los modelos socioeconómicos y de género a los que remiten como referentes reales.

Notas

¹ Artículo inscrito en el proyecto de investigación «El discurso público sobre los refugiados en España» (DIPURE). FFI2017-89147-R, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Fondos FEDER.

² En la línea de *Carnival Row*, producida por Amazon Prime Video en 2019, se pueden incluir otras series distópicas o de ciencia ficción con esa misma temática, como *Refugiados* (2013), de Atresmedia-BBC; *Years and Years* (2019), coproducida por la BBC y HBO; y la noruega *The Beforeigners* (2019), de HBO. El hecho de que todas ellas incorporen motivos narrativos como los desplazamientos masivos de refugiados, ya sea a través de territorios físicos o de viajes en el tiempo, y los conflictos con las sociedades de acogida, lleva a la reflexión sobre el probable impacto en la ficción de la denominada «crisis de refugiados» de 2015, por el incremento de llegadas de migrantes y refugiados a las costas europeas, pese a que el fenómeno social, con la guerra de Siria como trasfondo, se había iniciado años antes. El Instituto Elcano recoge en su ARI (2015) un aumento de 235.000 a 807.485 peticiones de asilo en la UE entre 2010 y 2015, y, al otro lado del Atlántico, *The Oxford Handbook of Migration Crises* (2019) alude a la influencia de la crisis de refugiados en la UE en el debate norteamericano sobre migración: «When large numbers of refugees (mostly from Syria and Afghanistan but also northern Africa) were entering EU countries in 2015, that sense of invasion that dominated European discourses trickled into the public debates in the United States» (Nawyn, 2019: 164)

Bibliografía citada

- ASLAMI, Z. (2004): «The Space of Optimism: State Fantasy and the Case of The Odd Women», *Victorian Studies*, vol. 47, 1, 55-85.
- ATTEBERY, B. (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*, Nueva York: Routledge. Libro electrónico.
- BARCELÓ, M. (2015): *La ciencia ficción*, Barcelona: UOC.
- BARRANECHEA, A. M (1991): «El género fantástico entre los códigos y los contextos» en Morillas, E. (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Ediciones Siruela, 75-82.
- BAUMAN, Z. (2016): *Extraños llamando a la puerta*, Barcelona: Planeta-Paidós.
- BOBES NAVES, C. (1993): *La novela*, Madrid: Síntesis.
- BOURDIEU, p. (1999): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- ECHEVARRIA, R. y BEACHAM, T. *Carnival Row*. Amazon Prime Video, 2019. 8 episodios.
- GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, C. (2015): *La crisis de los refugiados y la respuesta europea*. (ARI 67/2015-18/11/2015). Real Instituto Elcano. <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/publicaciones/ari/archivo-ari> [05/03/2020]
- GROSFUGUEL, R. (2016): «What is Racism?», *Journal of World-Systems Research*, vol. 22, 1, 2016, 9-15, <doi.org/10.5195/jwsr.2016.609> [16/04/2020].
- HAMID, M. (2017): *Exit West (Bienvenidos a Occidente)*, Barcelona: Penguin Random House, 2017. Libro electrónico.
- JACKSON, R. (2003): *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge.
- JAMESON, F. (2009): *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal.
- JIMÉNEZ, M. (2020): «Partly Familiar, Partly Novel Too: Fantasy and Science Fiction in Mohsin Hamid's *Exit West*», *Nuevas poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, 1, 123-145.
- JORDAN ERDAL, M. (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- MANDALA, S. (2010): *The Language of Science Fiction and Fantasy*, Londres: Continuum International Pub. Group.
- MERRICK, H. (2003): «Gender in Science Fiction» en James, E. y Mendlesohn, F. (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 241-252. DOI:10.1017/CCOL0521816262.019
- NAWYN, S.J. (2019): «Refugees in the United States and the Politics of Crisis» en Menjívar, C., Ruiz, M. y Ness, I. (eds), *The Oxford Handbook of Migration Crises*, Nueva York: Oxford University Press, 163-180.
- SAN MARTÍ, P. y GARCÍA BERRIO, A. (2008): *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- SPIVAK, G. (1997): «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», *Orbis Tertius*, vol. 3, 6, 1-44, <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01>> [4/05/2020]
- SUVIN, D. (1972): «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English*, vol. 34, 3, 372-382, <www.jstor.org/stable/375141>. Accessed 28 July 2020> [11/06/2020].

TROCHA, B; RZYMAN, A. y RATAJAZAK, T. (eds.) (2013): *In the Mirror of the Past: Of Fantasy and History*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.