



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Intertextualidad e hibridismo en el universo de Bruna Husky

Trabajo fin de estudio presentado por:	Víctor Cuesta Moreno
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Yannelys Aparicio Molina
Fecha:	16/07/2020

Resumen

En el presente trabajo pretendemos demostrar cómo Rosa Montero en el mundo literario de Bruna Husky alude a los clásicos del género de ciencia ficción para ampliar su contenido y sus múltiples significaciones, de tal manera que el reconocimiento de las referencias de los mundos de Philip K. Dick, George Orwell o Ray Bradbury, solo por citar algunos ejemplos, posiciona al lector conocedor de esos antecedentes en un plano de lectura mucho más rico y extenso. Para ello, analizaremos sus obras *Lágrimas en la lluvia* (2011), *El peso del corazón* (2015) y *Tiempos del odio* (2018) desde un punto de vista intertextual, postulando las diferentes referencias existentes y las conexiones con obras, ideas, planteamientos y mundos literarios previos, sobre todo de aquellas obras consideradas referenciales del género narrativo de la ciencia ficción.

De manera previa, definiremos y acotaremos el término *ciencia ficción* y abordaremos los conceptos teóricos fundamentales para un análisis profundo de estas obras. Asimismo, realizaremos un breve repaso del recorrido del género en la literatura española, destacando a las obras y los autores más significativos en el difícil camino del género en la literatura del país.

Palabras clave: intertextualidad, ciencia ficción, Rosa Montero, Bruna Husky, hibridismo, *novum*.

Abstract

The main goal of this essay is to prove how Rosa Montero relates with many classic novels of science fiction literary gender in her Bruna Husky saga to expand its multiple meanings and contents. It is believed that it is possible to recognize links and references to Philip K. Dick, George Orwell or Ray Bradbury, which constitutes only a few of many more examples.

To prove this approach three novels by Rosa Montero will be analyzed from the intertextual perspective and point of view: *Lágrimas en la lluvia* (2011), *El peso del corazón* (2015) and *Los tiempos del odio* (2018). Their connections and similarities will be explained

and showed, specially some aspects as their fictional worlds, philosophical ideas and existential concerns.

Prior to that, the concept of science fiction will be defined and bounded by checking and reviewing the critical studies about that subject. It will be explained as well as the evolution and the milestones of the Spanish science fiction literature of the last years.

Keywords: intertextuality, science fiction, Rosa Montero, Bruna Husky, hybridism, *novum*.

Índice

Índice	4
1. Introducción	5
1.1. Justificación	5
1.2. Objetivos de la investigación	8
2. Metodología	10
3. Marco teórico y estado de la cuestión	13
3.1. Estado de la crítica. referencias bibliográficas	13
4. Desarrollo de la investigación	16
4.1. ¿Qué es la ciencia ficción?	16
4.2. Antes de empezar: conceptos que tener en cuenta	21
4.3. ANTECEDENTES: LA CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA.	23
4.4. Bruna husky y la tradición de la ciencia ficción: una aproximación intertextual	27
4.4.1. <i>Blade Runner</i> y el mundo replicante	28
4.4.2. La muerte y la trascendencia	33
4.4.3. La construcción de la memoria y la identidad	44
4.4.4. El discurso del poder y la fabricación de la historia	49
4.4.5. El cambio climático: planetas inhabitables	55
4.4.6. El feminismo y la diversidad sexual	57
4.5. Confluencia de géneros: hibridismo	63
5. Conclusiones	69
6. Limitaciones y prospectiva	72
7. Referencias bibliográficas y bibliografía	74

1. Introducción

1.1. Justificación

Desde el surgimiento de la ciencia ficción como subgénero novelístico de forma estable y asentada, que podemos identificar con autores y títulos ya considerados clásicos de la literatura universal, como Aldous Huxley y *Un mundo feliz* (1932); George Orwell y *1984* (1948); o Ray Bradbury y *Fahrenheit 451* (1953), se ha producido una consolidación y explosión de este tipo de novelas, establecidas ya en nuestra cultura no solo como un producto minoritario o comercial, sino como merecedor del estudio y análisis de la crítica, que la ha ubicado en un lugar respetado como instrumento de reflexión de nuestras sociedades presentes y pasadas. A menudo, lo que consideramos un error de juicio y de perspectiva crítica, se ha valorado la literatura de ciencia ficción más por otras cuestiones, relacionadas con aspectos tan vagos y difusos como sus dotes adivinatorias o de predicción o su inverosimilitud y fantasía. Consideramos ambos planteamientos falaces e inadecuados e intentaremos, humildemente, desmontarlos y construir una mirada más justa y seria hacia la literatura de ciencia ficción. Partimos, por lo tanto, de una idea similar a la de Moreno (2010):

La literatura de ciencia ficción es literatura. Nada existe en el género que niegue este hecho, por lo que emplear argumentos científicos para juzgar la estética de una novela resulta, como poco, ingenuo. Las grandes obras de la ciencia ficción lo son por la construcción de un mundo que posibilita un tipo particular de catarsis, un efecto poético, como el de cualquier obra literaria (p.20).

Estas novelas clásicas han influido notablemente en el resto de obras que han continuado su estela, perlando de referencias y homenajes constantes a los títulos que han proseguido con la tradición de la ciencia ficción que ellas iniciaron. Se hace muy extraño para cualquier lector habitual de ciencia ficción no visitar a los clásicos mencionados anteriormente, así como a otros como Philip K. Dick o Stanisław Lem, cuando se aproxima a cualquier obra de este género. Del mismo modo, resulta casi imposible que no nos asalten referencias clásicas cuando nos acercamos a una obra contemporánea, puesto que el género se presta especialmente a la conexión entre mundos literarios, personajes, paisajes, planteamientos ideológicos, conflictos, etc.

El desarrollo paulatino de la ciencia ficción ha dejado títulos notables que han trascendido no tanto por su capacidad para predecir el futuro o plantear escenarios científicos y tecnológicos anticipadamente, aspecto que no nos ocupará en este trabajo, sino para emplear esos escenarios, ya sean más realistas o más alejados de nuestra realidad social y tecnológica, como instrumento de reflexión, análisis y crítica de nuestro presente o nuestro pasado, así como advertencia o proyección antropológica, cultural y política de los peligros del futuro. Ahí radica nuestro interés en estos planteamientos distópicos, en su constitución como una de las mejores herramientas literarias para comprender al ser humano y reflexionar acerca de su identidad, su cultura y la evolución política de las sociedades que ha creado.

No podemos obviar que en este desarrollo e incluso explosión de la ciencia ficción el cine ha jugado un papel fundamental, puesto que ha sido el gran protagonista y responsable de que el género llegue a una parte amplia de la población y que el número de interesados en él crezca de un modo muy llamativo. De hecho, ese crecimiento no solo se ha dado en el cine, sino que ha provocado un mayor interés en las obras literarias que, en muchos casos, han precedido e inspirado las respectivas versiones cinematográficas. Un buen número de clásicos de la literatura de ciencia ficción cuenta hoy con adaptaciones en la gran pantalla, que debemos tener en cuenta en nuestro estudio y que abordaremos de forma separada de las obras literarias que las han inspirado, puesto que las entendemos como obras artísticas independientes que, en muchos casos, han conseguido constituirse en sí mismas como referentes y que han aportado mucho al desarrollo del imaginario colectivo del mundo de la ciencia ficción.

Lo explicaremos con un ejemplo para que quede claro nuestro planteamiento: la obra *Fahrenheit 451* es una novela escrita por Ray Bradbury en 1953, pero también es una película dirigida por François Truffaut en 1966, al igual que otra película dirigida por Ramin Bahrani en 2018. Podríamos hacer referencias a cada una de esas obras individualmente y de forma independiente, ya que no emplearemos el “universo Fahrenheit 451” como un hecho global, sino que consideraremos cada producto artístico, sea literario, cinematográfico o de cualquier otro tipo, en función de su influencia y su valor intertextual hacia las novelas de Rosa Montero aquí estudiadas, así como por su valor artístico y su calidad, algo que, por otro lado, está sujeto a nuestra subjetividad y a los propósitos de esta investigación.

Uno de los casos que ejemplifican muy bien la notoria influencia del cine en toda la ciencia ficción, sin especificar si cine o literatura, es *Blade Runner*, película dirigida por Ridley Scott en 1982 y que, aunque se basa en la novela de Philip K. Dick, publicada en 1968 y titulada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, se ha erigido como una cima del género de la ciencia ficción y merece consideración como hecho artístico independiente. Su influencia, por lo tanto, va más allá de lo cinematográfico y permea en lo literario, lo que demuestra que tanto ella como otras películas han de ser tenidas en cuenta como textos en nuestro estudio.

Dentro de este planteamiento podemos situar el universo ficticio de Bruna Husky, creado por la escritora Rosa Montero en su serie de novelas compuesta por tres títulos hasta la fecha: *Lágrimas en la lluvia* (2011), *El peso del corazón* (2015) y *Los tiempos del odio* (2018). Ubicado en el Madrid de 2109, el universo de Bruna Husky se ocupa de asuntos y temas bien presentes en la sociedad española actual y, a través de una trama que continúa las tendencias establecidas por los clásicos de la ciencia ficción, vertebradas por medio de una estructura novelística propia del thriller y la novela negra, consigue definir y analizar esos aspectos de los que siempre se ha ocupado la ciencia ficción, tales como la identidad del ser humano, la relación con Dios, el racismo, la vida y la muerte, la crítica social, el sistema económico, el feminismo, el cambio climático, etc. La presencia de temas tan actuales y de una vigencia tan evidente no hace sino demostrar que la ciencia ficción es un género ideal para poder reflexionar sobre ellos, puesto que no deja de ser la invención de un futuro (o realidad alternativa en cualquier plano de la existencia humana) con el objetivo de dialogar con el presente.

Este universo ficticio creado por Rosa Montero para Bruna Husky será el objeto de nuestro análisis en este trabajo, pero prestaremos especial atención a su primera obra, *Lágrimas en la lluvia*, por encarnar gran parte de lo que aquí pretendemos: analizar la intertextualidad que refleja al dialogar y apoyarse en muchos de los clásicos de la literatura y el cine de ciencia ficción, con referencias y alusiones abundantes; del mismo modo que si bien dibuja un mundo futurista propio de la ciencia ficción, lo combina con muchos de los planteamientos literarios propios de la novela negra, como la estructura narrativa, los personajes, lenguaje, etc. Queda así compuesto nuestro planteamiento de estudio en dos ejes: la intertextualidad con relación a los clásicos de la ciencia ficción y el hibridismo presente en la obra, pues bebe tanto de la ciencia ficción como de la novela negra, el thriller e incluso

de la novela existencial. No obstante, consideramos el hibridismo como un aspecto más dentro de nuestra concepción de intertextualidad, puesto que es inherente al concepto de literatura híbrida el diálogo con otros géneros, lo cual desarrollaremos en su correspondiente apartado.

Un buen ejemplo, que muestra de forma introductoria perfectamente lo que aquí pretendemos, es cómo el propio título de la novela que inaugura esta serie (*Lágrimas en la lluvia*) bebe de uno de los diálogos más famosos de la historia del cine, presente en *Blade Runner* (Scott, 1982):

Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. Time to die.

1.2. Objetivos de la investigación

El objetivo general de la presente investigación y que articula todo el trabajo es, por un lado, analizar e identificar los referentes e influencias de las novelas, películas y autores más paradigmáticos de la historia de la ciencia ficción en el universo ficticio de Bruna Husky, creado por Rosa Montero. Consideraremos también las grandes preocupaciones individuales y colectivas, los grandes interrogantes de la humanidad, conectados de una manera evidente con la ciencia ficción tradicional, pero también con novelas de tipo existencial y que componen miradas literarias de carácter marcadamente universal. Por otro lado, pretendemos también mostrar cómo todos estos referentes se combinan con el género de la novela negra, que estructura las tramas y la composición del mundo literario mencionado, del mismo modo que influye en la caracterización de los personajes.

Para ello realizaremos una revisión de los grandes títulos que han podido influir a Rosa Montero tanto en lo que se refiere a citas concretas, temas tratados, tratamiento de personajes o composición del espacio ficticio y cómo esa influencia se vertebra en aspectos

tanto de fondo como de forma, con el fin de analizar críticamente el presente de la sociedad española, al igual que sucede con los títulos referentes de la ciencia ficción y sus respectivas sociedades.

Además, indagaremos acerca de cómo esas alusiones y referentes sirven como procedimiento de amplificación semántica, puesto que no son un mero recurso de homenaje, sino que se disponen como mecanismo para aumentar los posibles significados e interpretaciones que el lector pueda hacer, siempre que conozca esos referentes y los ubique apropiadamente.

Debemos aclarar, para concluir con esta introducción, que si bien las referencias a citas y personajes son las muestras más claras de intertextualidad, quizás no sean las más enriquecedoras o las más afines a lo que esta investigación pretende, sino que procuraremos focalizar nuestra atención en otros aspectos propios de la ciencia ficción, tales como el *novum* o los mundos posibles, conceptos que explicaremos posteriormente y que son mucho más significativos a la hora de ese proceso de amplificación semántica que se ha comentado. Pretendemos, por lo tanto, servir de aliado al lector menos conocedor de los tópicos y los mundos propios de la ciencia ficción, de tal manera que nuestro planteamiento sirva de intermediario a los que se acerquen al género de forma más advenediza. Dicho de otra manera, no nos preocupará tanto detectar posibles referencias en los nombres de los personajes o citas concretas, puesto que son aspectos que quedan más en lo anecdótico, sino profundizar en cómo se tejen y crean los mundos ficticios, las atmósferas, las motivaciones y los conflictos de los personajes, etc.

2. Metodología

En cuanto a la metodología en la que nos hemos basado para el desarrollo de nuestro estudio, resaltaremos nuestro planteamiento en cuanto a cuestiones relacionadas con la literatura comparada y la intertextualidad.

Nos introducimos en el ámbito de la literatura comparada en tanto que analizaremos obras pertenecientes a tradiciones diacrónicas supranacionales diversas (española, británica, estadounidense, polaca, etc.) que comparten algunos de sus posicionamientos estéticos y literarios, procediendo de épocas, países y lenguas diferentes. Partimos de un interés y una mirada universal, ya que como tal entendemos la literatura, especialmente en una cultura tan globalizada como la actual. Por lo tanto, creemos en la fuerza de las obras literarias y en su capacidad para transmitir más allá de las fronteras espaciotemporales y superar la anécdota narrativa, pues que los contenidos subyacentes a estos permanecen vigentes más allá de los contextos determinados en los que se hayan desarrollado. Así, consideramos plausible la concepción de que el motor y el contenido que extraemos de una obra como *Frankenstein o el moderno Prometeo*, escrita por Mary Shelley en Inglaterra en 1818, pueda tener conexiones con *El hombre invisible*, escrita por H.G. Wells en ese mismo país en 1897, pero también con *Nosotros*, de Evgueni Samiátin, en 1920 en la Unión Soviética; o *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, en el Madrid de 2011.

Por su parte, el concepto de *intertextualidad* va unido a esta visión de la literatura comparada, puesto que es imprescindible entrar en las relaciones existentes entre textos, pero es una idea que ha sido ampliamente tratada y hacer un recorrido exhaustivo sobre el mismo excedería con mucho las dimensiones y las pretensiones de este trabajo. Se hace ineludible la alusión a Julia Kristeva, quien acuñó el término *intertextualidad*, el cual será el que utilicemos para nuestro propósito por considerarlo el más extendido y práctico. No obstante, es necesario también relacionarlo con otros planteamientos, como los de Genette, quien habló de *transtextualidad*, de Bajtin, de quien tomamos sus ideas acerca del dialogismo, las voces enmarcadas y la *interdiscursividad* y, finalmente, de Dolezel, quien acuñó la idea de *transducción*.

No obstante, “si bien es cierto que el término fue acuñado por Julia Kristeva, su germen se encuentra en Bajtín, como se desprende de los tópicos y planteamientos del escritor que apuntan al concepto mismo” (De González y Castillo, 1998, p.2).

Probablemente sea Bajtin y su idea de dialogismo la principal inspiradora en cuanto a nuestro interés por el estudio intertextual, pues sus planteamientos se funden en nuestra visión propia del asunto, que se basa en la idea de que cualquier texto dialoga con sus predecesores y se nutre de ellos en un sentido amplio. Esta influencia no solo consiste en citas, títulos y personajes, sino en una perspectiva mucho más compleja y rica, pues aborda también significados, mundos ficticios, planteamientos ideológicos y críticos, etc. Ser conscientes de esta conexión no solo nos une a diversas tradicionales literarias y culturales y da cohesión a nuestra historia de la literatura, sino que convierte un texto en muchos textos, y dota a la lectura de una amplitud y una riqueza casi infinitas. Abordar y explicar estas cuestiones, así como matizar sus significados será objeto de apartados posteriores de este trabajo.

Lo planteamos, por lo tanto, de un modo similar al crítico y teórico literario Michael Riffaterre, tal y como recoge Carrera (2016):

Según Riffaterre los textos no se agotan en la denotación, más bien su intención de representación apunta a aquello que no está dado, a un amplio universo de interrelaciones que carece de sentido sin un lector; es decir, considera a la intertextualidad no como producción, sino como recepción: “un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación y que es lo contrario de la lectura lineal” (p. 86).

Además de las referencias metodológicas planteadas hasta ahora, más conectadas con el concepto de intertextualidad, debemos mencionar a Ricoeur como una de nuestras principales guías, en tanto que entendemos el texto novelístico, en concreto el de ciencia ficción, como lleno de connotaciones y como eminentemente metafórico, tal y como plantea el estudioso francés en su interpretación de la hermenéutica y la fenomenología. Se entiende la metáfora en Ricoeur como un instrumento de indagación y descubrimiento que convierte a la narración en una forma de articulación de la experiencia humana, determinada por su carácter temporal (Xamist, 2009).

Finalmente, aunque ya se ha comentado previamente, debemos resaltar la influencia del cine en nuestra investigación, puesto que desde la explosión comercial del cine de ciencia ficción, la influencia entre este y la literatura ha sido bidireccional, y los asuntos que nos

interesan han sido tratados tanto en un medio artístico como en el otro. Igualmente, aunque de una manera más puntual, hemos encontrado referencias a la pintura y a otras artes, por lo que resulta evidente que contemplamos un concepto global y amplio de la intertextual, que abarca no solo textos literarios, sino cualquier manifestación artística que sea significativa para nuestro propósito final: ubicar a Rosa Montero en la tradición de la ciencia ficción y relacionar su obra con las fundamentales del género que la precedieron.

3. Marco teórico y estado de la cuestión

3.1. ESTADO DE LA CRÍTICA. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cuando pensamos en ciencia ficción, tanto como lectores como estudiosos, resulta claro que las referencias más evidentes e inmediatas nos trasladan al mundo anglosajón. Es lógico que sea así y, de alguna manera, todos los que nos hemos acercado a este mundo literario hemos penetrado en él a través de escritores y académicos británicos y estadounidenses en su gran mayoría. No obstante, aunque partimos de ellos y serán mencionados, hemos creído conveniente que un porcentaje alto de nuestras referencias sean del ámbito de la lengua española, ya que también la autora y la obra objeto de nuestro estudio lo son, y, además, se trata de un corpus crítico que ha crecido notablemente en los últimos tiempos. Esto no quiere decir que hayamos cerrado ninguna puerta, sino que teniendo como marco general los estudios globales más sobresalientes y significativos de nuestro medio, algunos de ellos anglosajones, hemos enfocado nuestro análisis preferentemente a monografías y artículos escritos en español.

Tenemos muy presente, como hace Prádanos (2012), que hasta fechas muy recientes la ciencia ficción española no ha gozado de gran reconocimiento, ni como producción literaria ni en cuanto a la consideración de la crítica hispanoparlante. Si este fenómeno se produce también en contextos en los que el género está más consolidado, no es de extrañar que haya sido así también en el caso de la novela española, más proclive a otros géneros novelísticos tradicionalmente.

No obstante, el crecimiento de la producción y del prestigio de la ciencia ficción española y sus correspondientes estudios críticos a lo largo de los últimos años hace que podamos acceder sin dificultad a múltiples estudios y trabajos de investigación de una gran calidad y mérito, como el citado crítico, con el que coincidimos cuando expresa lo siguiente:

En la España postfranquista, sobre todo desde los años 80 en adelante, llegamos al apogeo de la influencia de la ciencia ficción anglosajona así como al incremento de la calidad de las obras españolas. A la reciente aceptación crítica de la ciencia ficción en España contribuyó, además, la incursión en el género de algunos autores consagrados como Torrente Ballester, Eduardo Mendoza, Miguel Delibes o Rosa Montero (Prádanos, 2012, p. 75).

Extraemos varias conclusiones muy útiles en lo que a la presente investigación se refieren: la influencia de la literatura anglosajona en la ciencia ficción española; el aumento de la calidad y el prestigio de esta en las últimas décadas; y la importancia dentro de esa tendencia de Rosa Montero, autora del mundo ficcional de Bruna Husky, objeto de este trabajo.

Comentaremos en las siguientes líneas cuáles han sido nuestras principales guías teóricas y en qué ámbitos de los estudios críticos nos hemos movido, fundamentales para asentar y articular nuestro trabajo. De todos ellos hemos podido extraer planteamientos y conceptos teóricos que nos han marcado el camino y que merecen ser resaltados.

Debemos establecer, por un lado, lo relacionado con el acercamiento teórico a la ciencia ficción como género literario. Entre los estudiosos del mismo, hemos recurrido a obras ya canónicas que nos han dado pautas y herramientas teóricas imprescindibles. Son clásicos, en este sentido, los postulados y planteamientos de autores como Darko Suvin, de quien hemos tomado el concepto de *novum*, planteado en obras como *Metamorphoses of Science Fiction*; o Adam Roberts, quien en su obra *Science Fiction: the new critical idiom* compendia de una forma muy didáctica, completa y útil, según nuestro punto de vista, gran parte del aporte teórico necesario para afrontar una investigación de este tipo.

En cuanto a autores de habla hispana, hemos de resaltar por encima de cualquier otra referencia a Fernando Ángel Moreno, no solo por sus múltiples estudios y por la profundidad con la que divulga sus conocimientos, sino también por la claridad con la que los plantea, elemento que hemos considerado muy relevante para establecerlo como nuestra guía principal. Su obra *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción* (2010) aborda gran parte de lo que todo estudioso del asunto necesita. Además, ha sido de gran utilidad su labor como antólogo de la ciencia ficción española, con dos títulos que consideramos muy recomendables para quien quiera conocer los principales relatos breves de este género en lengua española: *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (2012) e *Historia y antología de la ciencia ficción española* (2014). Esta última fue elaborada junto a Julián Díez, otro de los críticos que suponen una referencia imprescindible y uno de los primeros a los que recurrir.

De Fernando Ángel Moreno nos serviremos para especificar los límites de la literatura de ciencia ficción, en relación con otros géneros con los que suele ser mezclada, como el

género fantástico o el terror; así como la idea de literatura “prospectiva”, que define muy bien el tipo de obras que aquí serán comentadas.

También ha supuesto la guía fundamental a la hora de conocer la historia del género en España, sus primeras manifestaciones, la recepción de las obras y el extraordinario desarrollo que ha tenido hasta nuestros días. Dentro de esta evolución, nos detendremos en los autores más relevantes, entre los que se incluyen nombres de una enorme trascendencia, como Unamuno, Azorín, Torrente Ballester, Eduardo Mendoza o la propia Rosa Montero. No pretendemos forzar en ningún momento a la hora de incluir estos nombres dentro de la ciencia ficción para dotar a la misma de una presunta dignidad, sino que verdaderamente encajan en nuestra definición y visión del género, a pesar del desconocimiento general que existe sobre la participación de estos autores en obras de este tipo.

Del mismo modo, debemos mencionar a Tomás Albadalejo por su acercamiento a la teoría de los mundos posibles, también de gran relevancia en nuestra lectura y análisis personal, y referencia evidente y mediadora e intermediaria acerca de la teoría planteada por Dolezel.

En cuanto al asunto de la intertextualidad, siguen de plena vigencia los conceptos de los grandes críticos universales que plantearon esta metodología de estudio, como Bajtín o Kristeva, aunque de forma más operativa hemos seguido planteamientos divulgados en artículos por estudiosos como Guillermo Carrera, María José Luzón, Gilmer Bernabé Sánchez, Blanca Inés de González y Myriam Castillo.

Otros autores merecen ser reseñados aquí, si bien sus trabajos han sido una influencia más puntual, pero absolutamente necesarios por sus análisis de la obra de Rosa Montero y su trayectoria literaria en general, pero en particular por su acercamiento al universo de Bruna Husky. En este sentido, debemos citar los artículos de críticos como Martín Galván, así como los de Pardo-Fernández, Montero Mattos, José Ismael Gutiérrez, Martínez Quiroga, Scharm o Mack, solo por mencionar algunos.

Por último, al tratarse de una autora contemporánea, nos nutriremos frecuentemente de sus propias opiniones vertidas frecuentemente en entrevistas y presentaciones de libros. Además, puntualmente hemos acudido a sus artículos periodísticos, de gran tradición, ya que nos han aclarado algunas de las preocupaciones que han podido volcarse en su literatura.

4. Desarrollo de la investigación

4.1. ¿QUÉ ES LA CIENCIA FICCIÓN?

Puede parecer algo demasiado básico plantear una definición de la literatura de ciencia ficción en un trabajo de investigación, pero lo consideramos absolutamente imprescindible, ya que no es tan fácil delimitar el espacio que le corresponde a este tipo de literatura. De hecho, el público general, y no tan general, tiende a confundir la ciencia ficción con otros subgéneros, algunos afines y otros no, e incluir en el mismo esquema obras que pertenecen a mundos y poéticas completamente diversas.

Podemos ejemplificar esto de una manera muy simple, didáctica e ilustrativa. Si acudimos, por ejemplo, a un portal de internet como *Filmaffinity* y hacemos una búsqueda de las mejores producciones audiovisuales de la historia dentro del género de la ciencia ficción, nos saldrán resultados tan dispares como *Black Mirror* (2011), *Blade Runner* (1982), *La guerra de las galaxias. El imperio contraataca* (1980) o *Dragon Ball* (1986). No tenemos ninguna duda de que las dos primeras se acogen perfectamente a nuestra idea de ciencia ficción, pero tenemos más que dudas y reservas de que las dos segundas lo sean. Tampoco es infrecuente acudir a una librería y encontrarnos con una sección titulada “Novela de fantasía y ciencia ficción”, como si fueran lo mismo. Esto no sucede con otros subgéneros narrativos, no sería tan fácil encontrarnos con una sección etiquetada como “Novela histórica y romántica”, ya que cualquier lector sabe que un tipo y el otro no tienen, en principio, ningún tipo de conexión que justifique ubicarlas de forma conjunta. Esto ha provocado que los márgenes de la ciencia ficción como subgénero se difuminen mucho más que los de otros.

Por ello, se hace necesario acotar y definir académicamente qué es la ciencia ficción, cuáles son sus rasgos esenciales y definitorios y qué obras representan mejor su poética. Nos ocuparemos aquí de lo primero, su definición y el ajuste de algunos parámetros imprescindibles, para abordar algunas obras fundamentales históricamente para el género posteriormente. Hay que aclarar, en todo caso, que como cualquier planteamiento de este tipo, partimos de una visión personal que recoge los estudios y trabajos que se han realizado a lo largo de muchos años, y que consideramos estas definiciones como ejercicios meramente

descriptivos y nunca prescriptivos y encorsetados. Todo es, evidentemente, mucho más difuso y amplio de lo que aquí plantearemos.

Como hemos expresado anteriormente, lo que más nos interesa de la ciencia ficción es su capacidad para fabular y ficcionar, crear escenarios posibles (sea cuales sean el tiempo y el espacio en el que son ubicados) para, a través de esa ficción, especular sobre el ser humano bajo cualquier planteamiento posible. Este puede versar sobre cuestiones tecnológicas, por supuesto, pero no únicamente. De hecho, es muy habitual que el motivo de reflexión no sea en absoluto la deriva de la ciencia y los nuevos inventos tecnológicos, sino la política, las sociedades del hombre y cómo nos relacionamos los unos con los otros. Si pensamos, por ejemplo, en Orwell, uno de los popes de la ciencia ficción, no encontraremos en ningún caso grandes dotes adivinatorias sobre los inventos futuros, sino profundas reflexiones sobre el individuo, las sociedades que ha desarrollado y los sistemas políticos que lo gobiernan. En esta línea, nos acercamos a lo planteado por Pardo-Fernández (2017), “la narrativa de CF hace posible un conjunto de extrapolaciones que reflexionan sobre distintas realidades y, en términos hiperbólicos, evidencian los modos de interactuar con el mundo” (p.32).

Este hecho lo acerca bastante más a géneros denominados realistas y a épocas literarias más consolidadas en el acervo del lector medio o, dicho de otra forma, no lo aleja de los títulos novelísticos más apreciados por la crítica. Si pensamos, por ejemplo, en Émile Zola y el naturalismo francés, podemos observar que el autor genera un contexto ficcional determinado para ubicar ahí a sus personajes con la intención de tejer una narración que lleve a una reflexión sobre el ser humano, sus circunstancias vitales y su relación con el poder y la sociedad. En *Germinal* (1885), por poner un ejemplo, ese contexto es el de los obreros de la minería y la lectura de la obra necesariamente nos hace reflexionar acerca del entorno de ese colectivo, sus posibilidades y lo determinados que pueden llegar a estar por su ambiente y contexto y cómo, además, ese colectivo queda definido por la oposición y diferenciación que refleja frente a otros grupos. Un individuo (o colectivo) definido al enfrentarse a una determinada realidad (o colectivo), que lo niega y obliga a su reinterpretación. Eso, en cierta medida, es similar a lo que hacen algunas obras de ciencia ficción, aunque con matices y peculiaridades que intentaremos esbozar. Esta capacidad del género, en ocasiones y quizás por prejuicios, ha sido obviada.

Especialmente confusa es la distinción entre fantasía y ciencia ficción, ya mencionada previamente, lo cual no solo ha sido producto de las posibles concomitancias entre ambos géneros, sino también porque se han enmarcado como productos de consumo destinados a un público común, puesto que tradicionalmente se ha interpretado que los que están interesados en un tipo de obras también lo están en el otro. Siendo esto una realidad que no pretendamos negar ni investigar (tampoco existe necesariamente una relación de causalidad entre un fenómeno y el otro) sí creemos que es necesaria una aclaración que acote definidamente la ciencia ficción y lo distinga de la fantasía. Lo mismo sucede con la etiqueta de *literatura maravillosa*, aunque sea una concepción más alejada del público general. A este respecto, nos resulta adecuado lo que plantea Moreno (2010):

“A menudo, al realizarse un estudio sobre literatura de terror, literatura gótica o de literatura fantástica, o maravillosa, o científica, o de ciencia ficción, o al referirse a todo aquello que no es literatura realista, se realizan requiebros o interminables enumeraciones para referirse a la literatura de terror, gótica, fantástica, maravillosa, científica, de ciencia ficción... Entre ellas, muy poquito hay en común, pero sí un elemento (excepto en la de terror, que puede tenerlo o no): en la obra se dan hechos imposibles tecnológicamente en el momento en que el autor escribe la novela, si bien pueden cumplir las leyes físicas (el caso de la ciencia ficción) o no (los otros géneros «no realistas») (p.81).

Por lo tanto, ya tenemos otro elemento propio de la ciencia ficción y diferenciador de otros afines: en la ciencia ficción la realidad, aunque inventada, es posible dentro de los parámetros físicos y naturales del ser humano; en la fantasía y en otros géneros no realistas, no. Para ilustrarlo de una manera más clara: Frodo y Gandalf, personajes de *El señor de los anillos* pertenecen a un mundo de fantasía, así como los protagonistas de sagas como *Harry Potter* o *La Guerra de las Galaxias*, ya que se desarrollan en un contexto incompatible con nuestra realidad y nuestras leyes físicas y naturales. Por el contrario, lo que plantean las obras de ciencia ficción no entran en conflicto con estas leyes, por más o menos alejadas que estén de nuestras convenciones sociales, comportamientos, construcciones mentales y nuestros avances tecnológicos, como sucede en obras como *Blade Runner* o *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood (1985). La humanidad no presenciara un Harry Potter que se monte en una escoba y vuele, pero puede que sí coches voladores, si la tecnología se acaba desarrollando lo suficiente.

Más adelante, el mismo Moreno, define con más exactitud los límites entre ciencia ficción y fantasía de la siguiente manera, lo que completa nuestra definición:

Podríamos asumir, por tanto, empleando la diferencia entre «contradicción» y «antinomía», que la ciencia ficción es contradictoria respecto a la realidad, mientras que lo fantástico es antinómico [...]. Lo interesante de la literatura fantástica es esa sensación de «no poder creer lo que ven mis ojos», mientras que en la ciencia ficción los hechos son insólitos, pero si se piensan no rompen ninguna estructura del universo. La literatura fantástica se basa en hechos sobrenaturales que chocan irremediabilmente con la realidad de los personajes (p.86).

Vemos cómo, por muy chocante con nuestra visión que sea el planteamiento que haga la obra de ciencia ficción en cuestión, en ningún momento choca con el universo en el que vivimos. Dicho de otro modo, nos puede parecer poco menos que imposible que exista una manipulación genética en los individuos para dividirlos en castas en las que todos ellos sean felices con sus roles y cometidos y los desempeñen a la perfección, creando una sociedad aparentemente utópica, como en *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, pero cabe especular con ello en lo que a la tecnología se refiere.

También podemos imaginar un universo en el que los nazis hubieran ganado la Segunda Guerra Mundial y estaríamos hablando de ciencia ficción, como hizo Philip K. Dick en *El hombre en el castillo* (1962), ya que, aunque no sucediera en la realidad que conocemos, bien podría haber sido esa la verdad sin contravenir lo que sabemos del universo y sus leyes. Por el contrario, no cabe especular como real y posible con un mundo en forma de disco que avanza por el universo a lomos de una tortuga gigante, como nos muestra Terry Pratchett en su famosa saga de novelas sobre Mundodisco.

En conclusión y tras las anteriores aportaciones, podemos llegar a una definición particular de la ciencia ficción, entendida como el género que escenifica en su literariedad una realidad diferente a la que vivimos, aunque posible, especulando y proyectando de forma fundamentada científicamente y plausible hacia el pasado, el presente o el futuro, modificando para ello cualquier aspecto del entorno del ser humano, ya sea su desarrollo tecnológico, sus estructuras sociales y políticas o su modo de relacionarse con el mundo y sus semejantes.

Conviene, por lo tanto, distinguir entre concepciones similares, pero diversas: lo imposible, lo irreal y lo verosímil. En los géneros de fantasía primará o, al menos, será parte

sustancial en la creación del mundo lo imposible, en tanto que determinadas cuestiones diferenciales de la construcción literaria pueden ser catalogadas como imposibles en nuestro mundo; por ejemplo, que Goku vuele en una nube mágica en la famosa saga de manga *Dragon Ball*. Lo irreal sí formará parte de la construcción de la ciencia ficción, ya que se trata de realidades ficticias, pero lo será en la misma medida que lo es en cualquier género novelístico. Tan irreal es Don Quijote de la Mancha, como Cenicienta, Ana Ozores o Winston Smith; así como el Madrid de Camilo José Cela en *La Colmena* o el de Rosa Montero en *Lágrimas en la lluvia*, ya que ambas son construcciones literarias, ni más ni menos. Esto no significa que no sean verosímiles; es decir, que tiene apariencia de verdadero, creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad.

Un mundo gobernado por absolutismos y tremendamente polarizado, resultado de la victoria del Eje en la II Guerra Mundial es irreal, porque no sucedió, pero no inverosímil, ya que bien podría haber sucedido sin contravenir ninguna ley física o universal. Si nos encontramos ante una novela que recrea los hechos que sí sucedieron, seguimos estando ante algo ficticio y lo llamaremos “novela histórica”; si nos encontramos ante una novela que recrea lo que no sucedió y especula con los hechos lo llamaremos “ciencia ficción” o “ucronía”. Pero, en realidad, son dos caras de la misma moneda y persiguen fines hermanos y muy similares.

Para concluir con nuestra aproximación a la definición del género de ciencia ficción, proponemos unos rasgos generales y comunes, apoyándonos sobre todo en las tesis del crítico Moreno (2010):

- Contiene elementos que no existen en nuestro mundo empírico, pero son posibles desde algún ámbito del conocimiento científico.
- No hay una visión sobrenatural o extracientífica.
- Existe una relación directa con la realidad; por lo tanto, su propósito no es la evasión de la misma.
- No contempla el futuro planteado como futuro real ni posible. No es ese el motivo de su especulación.
- Su tema principal es la humanidad en sí misma como proceso intemporal de cambio o estatismo; no la anécdota histórica o incluso social.

4.2. ANTES DE EMPEZAR: CONCEPTOS QUE TENER EN CUENTA

Nos encontramos ante un género, aunque probablemente esto se pueda decir de cualquiera, que ha desarrollado una terminología propia. No pretendemos hacer un repaso demasiado exhaustivo, pero sí consideramos necesario hacer una serie de aclaraciones previas de conceptos que utilizaremos a lo largo de nuestro análisis y que están suficientemente establecidos y consolidados en la crítica, por lo que es razonable incluirlos aquí.

En esta somera aclaración terminológica inicial nos gustaría esbozar brevemente los subgéneros más habituales dentro de la novela de ciencia ficción, ya que posteriormente aludiremos a ellos y cada uno tiene características y cualidades específicas. Siguiendo a Moreno (2010) podemos hacer una gran división inicial, que incluya tres grandes construcciones literarias: el *pulp*, de escasa reflexión filosófica y originado en literatura de consumo rápido, acción intensa y vertiginosa y personajes prototípicos (cuya manifestación más perdurable ha sido el *space opera*); el género *hard*, que podemos definir como novela científica por la densidad de contenido de este tipo y por la complejidad del mismo, que requiere cierto nivel de abstracción científica; y el género de ciencia ficción por excelencia, conocida con el anglicismo *sf*, más preocupada por la reflexión, que abarca temas más conectados con el ser humano y su actuación y posición en el mundo. Este último término es el que más nos ocupará en esta investigación y el que podemos asociar más claramente con el concepto de *literatura prospectiva* esgrimido por Díez por primera vez, pero que recogemos en la definición de Oeyen (2011):

Consideramos ficciones prospectivas todas las obras de ciencia ficción que anticipan un mundo en el que interactúan aspectos pertenecientes al marco de referencia del lector con aspectos nuevos que no existen en su mundo empírico, lo que resulta en un efecto de extrañamiento (p. 226).

Dentro del género de ciencia ficción y literatura prospectiva, que es, como hemos comentado, el que nutrirá esta investigación, cabe hacer también una subdivisión según la temática que componga estas obras. Así, podemos distinguir las novelas distópicas, de gran

popularidad y surgidas por oposición a las utopías, caracterizadas por la plasmación de una sociedad indeseable o que no nos gustaría vivir (*El cuento de la criada*, *Un mundo feliz*); las novelas de imperios galácticos, construidas como grandes sagas de aventuras (*Fundación*, *Dune*); las ucronías, que Vilar define como “mundos en donde se asume un mundo como el nuestro en el que algún suceso histórico se hubiera desarrollado de forma diferente (2012, p.18), como sucede en *El hombre en el castillo*; así como otros subgéneros muy populares y ampliamente conocidos, como las novelas postapocalípticas (*La carretera*) o la de viajes en el tiempo (*El fin de la eternidad*). Hay otros subgéneros, por supuesto, pero estos serán los que manejemos en este trabajo y son los mínimos para que el lector se maneje sin dificultades con las referencias que hagamos.

Por último, en lo que a terminología crítica sobre la ciencia ficción se refiere, debemos mencionar la idea de *novum*, puesto que la consideramos el rasgo definitorio del género y el más diferencial. Seguimos a Tejera-García de la Concha, quien se apoya en uno de los grandes críticos del género, Darko Suvin, cuando dice lo siguiente:

El *novum* puede manifestarse con un diferente grado de magnitud en la obra siendo un mínimo estado una nueva invención que puede ser un dispositivo, una técnica, un fenómeno de un entorno (locus espaciotemporal), agente (personaje principal o personajes) y/o relaciones básicamente nuevas y desconocidas en el presente por el autor y los lectores (2020, p.4).

Es esta novedad, que puede estar inserta en cualquier aspecto de la vida humana, la que en gran medida desencadena la trama y el conflicto que plantea la obra de ciencia ficción, a partir de la cual se reflexiona sobre el presente del ser humano, ya sea con relación a su sociedad, sus hábitos, su estructura política o sus relaciones interpersonales. Es uno de los matices del género más característicos y atractivos, desencadenante de la profundidad que posee la ciencia ficción, de alguna manera. Podemos concluir con el planteamiento de Moreno, que refrenda nuestra visión acerca del *novum*:

El *nóvum* [...] sería principio racional, pero innovador desde un punto de vista de nuestra realidad, que impulsa todo el desarrollo poético de cada texto. En sí mismo, como veremos, reside una fuerte potencialidad simbólica, por lo que sustenta el mayor peso de la forma interior de la obra (2010, p. 40-41).

Resulta interesante ver cómo otros autores han empleado terminología diferente para el mismo concepto, como Adam Roberts, que emplea la idea de *point of difference* para

referirse a los elementos que diferencian al mundo retratado en la ciencia ficción del mundo que conocemos y que es el principal separador de la ciencia ficción de géneros como la fantasía (2006, p. 6). Si bien nos resulta igual de atractivo y útil, optaremos por el concepto de *novum* en detrimento de *point of difference* por considerarlo más asentado en nuestra tradición crítica hispanoparlante.

Comparar el *novum* que plantea Rosa Montero en su saga literaria de Bruna Husky con los establecidos por los grandes clásicos universales de la ciencia ficción será uno de los objetos principales de este trabajo, por lo que merecía indudablemente una aclaración previa.

4.3. ANTECEDENTES: LA CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA.

Como hemos expresado anteriormente, la narrativa de ciencia ficción tiene una mayor tradición en los países de habla inglesa, especialmente Reino Unido y Estados Unidos. También podemos añadir referencias notables en el este de Europa, tanto literarias como cinematográficas. Desde esta perspectiva, pudiera parecer que la literatura española (e incluso la escrita en español, en términos más generales) palidece en comparación con las citadas, lo cual, desde una perspectiva diacrónica, es más que defendible. No existe en las letras en español una figura para el género de ciencia ficción comparable a Wells, Orwell, Bradbury, Asimov, Lem, etc.

No obstante, sí se han dado casos esporádicos de aproximaciones a lo que hoy consideramos ciencia ficción o, al menos, a lo que se ajusta a la definición que hemos establecido en epígrafes anteriores y que defendemos. No es nuestro propósito alejarnos demasiado en el tiempo ni tratar de buscar unos orígenes forzados, antecedentes imposibles y falaces que traten de justificar, subsanar o compensar la supuesta escasez de literatura de ciencia ficción escrita en español. En absoluto nos mueve ese propósito, entre otras cosas porque, como hemos intentado defender y probar, la ciencia ficción como género ha de entenderse simplemente como literatura, y ser tratada como tal, sin ningún tipo de prejuicio ni consideración diferenciadora, por lo que no corresponde a este trabajo intentar dotarlo de orígenes ni antecedentes inexistentes. En otras palabras, no pretendemos dotar de ningún tipo de falsa autoridad o estima al género intentando forzar la presencia de autores de

renombre, sino simplemente trazar un breve hilo conductor de lo que consideramos rasgos definitorios del género, desde donde hemos sido capaces de ubicarlos hasta el presente.

Sirva esta aclaración como explicación para entender que la presencia de referencias como las que haremos a continuación, con nombres como Miguel de Unamuno o José Martínez Ruiz “Azorín”, no pretende plantear la hipótesis de que estos sean autores de ciencia ficción, ni mucho menos, ya que no se ajustan a ello y, además, incurriríamos en un lamentable anacronismo. Sí que creemos que escribieron algunos relatos que tienen como trasfondo ciertas preocupaciones que hoy se corresponden con la ciencia ficción, que utilizan algunos de sus recursos y de sus *novum*, y que tangencialmente pueden relacionarse con los autores de ciencia ficción contemporáneos o, al menos, encarnar un antecedente de los mismos en cuanto al germen y establecimiento de este género en épocas posteriores.

Si hablamos de ciencia ficción escrita en español la primera referencia que consideramos obligada es la obra de Enrique Gaspar y Rimbau (1842 – 1902) titulada *Anacronópete*, publicada en 1887 y conocida por ser la primera obra universal que incluye una máquina de viajes en el tiempo (antes incluso de que lo hiciera H.G. Wells). Este autor, cuya carrera se desarrolló realmente entre la zarzuela y el teatro, si bien introdujo esta idea de los viajes en el tiempo lo cierto es que no podemos adscribirla con propiedad a la ciencia ficción, tanto porque no escribió pensando en la prospección y la reflexión que le es propia al género (según nuestro planteamiento), porque probablemente no fuera consciente de ningún tipo de vinculación y, además, porque “veinte últimas líneas para explicar que todo ha sido un sueño invalidan la adscripción de la novela a la ciencia ficción” (Moreno, 2010, p. 409). Sea esta referencia más o menos tangencial y anecdótica, lo cierto es que no deja de tener cierta relevancia que la idea de los viajes en el tiempo asomara en la literatura española en pleno siglo XIX.

Sí hay dos autores muy destacados y relevantes en la historia literaria española con relatos que se parecen mucho más a lo que hoy esperamos encontrar en un texto de ciencia ficción. Tanto Miguel de Unamuno como Azorín escribieron dos obras, *Mecanópolis* y *El fin de un mundo*, que sí merecen ser nombradas en nuestro estudio y han de ser tenidas en cuenta como referencias a valorar.

En *Mecanópolis* (1913) Unamuno especula con una sofisticada y avanzada ciudad de máquinas a la que llega un personaje casi moribundo, lo que le sirve para reflexionar sobre la

soledad a la que se ve sometido el protagonista, aterrado por el descubrimiento de que las máquinas han desarrollado un alma y una inteligencia pseudohumana, lo que plantea el conflicto del enfrentamiento y encuentro con “el otro”, atacando de esta manera lo que es considerado “progreso”, que al autor considera peligroso y que es aquello que nos interesa. Se ve que, a pesar de su carácter primigenio y su brevedad, ya apunta algunas de las preocupaciones y asuntos clásicos del género, de su *novum*, al que llega después de un ejercicio de prospección y de mirada hacia el futuro con el objetivo de influir en el presente; he aquí un claro antecedente de lo que estamos abordando en este trabajo, especialmente en lo que se refiere a la evolución de la ciencia y el poshumanismo.

Algo similar sucede con *El fin de un mundo* (1901), de Azorín, donde la vida humana ha ido desapareciendo paulatinamente hasta que un único hombre sobrevive en un planeta inhabitable y en el que las máquinas han triunfado sobre los hombres. La idea de la Tierra como una superficie en la que la vida humana no es posible va a tener una presencia más que estimable posteriormente.

Estos dos títulos, ambos autoría de dos autores de la conocida como Generación del 98, sirven como buen punto de partida desde el que exponer con trazo ligero los autores que consideramos han tenido una aportación relevante, en mayor o menor medida, en la construcción de la ciencia ficción en España.

Además de ellos, y previamente a la Guerra Civil, que la crítica siempre ha marcado como una frontera en la evolución literaria española, podemos señalar algunas obras y autores interesantes, como *Elois y Morlocks*, de Carlos Mendizábal Brunet; *Sentimental Club*, de Ramón Pérez de Ayala (1909), en el que se abordan preocupaciones feministas en un mundo totalitario que ha abolido las individualidades (Martín Rodríguez, 2009); o *El paraíso de las mujeres*, de Blasco Ibáñez (1922).

Después de la Guerra Civil, momento de inflexión en la historia literaria española, tuvieron gran difusión los “bolsilibros”, pequeñas novelitas que tuvieron una gran difusión en los años cincuenta y sesenta en la España franquista y para los que Carles Geli (2019) ha dado una definición que tomamos: “lo más parecido al *pulp* estadounidense que ha tenido nunca la industria editorial española” (s/p). Este tipo de novelitas desarrollaron los géneros más populares y de mayor interés, como el terror, el oeste, el género detectivesco y, por supuesto, la ciencia ficción. La calidad de esta literatura, escrita con meros fines comerciales y a una

enorme velocidad, es ciertamente cuestionable, pero consideramos que, al igual que los tebeos, forman parte de los momentos de gestación del género como tal en el país, así como su difusión y popularización (una de estas novelitas podía comprarse por menos de veinte pesetas y eran incluso intercambiables por un precio incluso más modesto). Habitualmente los autores de estas obras firmaban con pseudónimos, como Pascual Engúidanos (George H. White) o Juan Gallardo (Curtis Garland).

A partir de ahí, mencionaremos (y solo mencionaremos, puesto que un análisis más profundo supera los límites e intenciones de este trabajo) otros autores relevantes en este camino de la ciencia ficción, como Pedro Salinas y su *La bomba increíble*; Carlos Saiz Cidoncha, Gabriel Bermúdez Castillo, Juan Miguel Aguilera, Javier Negrete, Rodolfo Martínez, Elia Barceló, César Mallorquí... Muchos de estos autores, desconocidos para el público general o algunos de ellos, más ubicados en la literatura juvenil, han sido responsables de novelas y relatos notables, como *Mil euros por tu vida* (Barceló), *La última lección sobre Cisneros* (Bermúdez) o *El bosque de hielo* (Aguilera).

Además de los anteriores, considerados “autores de género”, otros, de una proyección nacional e internacional mucho mayor, han hecho incursiones reseñables en la ciencia ficción, como Gonzalo Torrente Ballester, que en 1984 escribió *Quizá nos lleve el viento al infinito*; una novela que combina el progreso científico, la novela negra y la alegoría.

También Eduardo Mendoza, uno de los escritores más célebres en España actualmente, puede incluirse en esta nómina con su humorística *Sin noticias de Gurb* (1990), en la que se narran las divertidas aventuras de un extraterrestre que aterriza en la España de los años noventa.

Por último, enlazando ya con el epígrafe siguiente en el que analizaremos el universo de Bruna Husky, hay que concluir con Rosa Montero, quizás la que haya alcanzado un éxito mayor y una presencia más reconocible con las tres obras ya mencionadas: *Lágrimas en la lluvia* (2011); *El peso del corazón* (2015) y *Los tiempos del odio* (2018). No obstante, también mencionaremos una incursión anterior, con *Temblor*, en 1990, donde la autora ya experimenta con la prospección y la anticipación.

4.4. BRUNA HUSKY Y LA TRADICIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN: UNA APROXIMACIÓN INTERTEXTUAL

Ya hemos comentado previamente que a lo largo de nuestra investigación nos situamos en el estudio intertextual con un propósito muy concreto y que supera a la mera identificación de referencias a textos previos y de coincidencias más o menos plausibles y verosímiles, que solo aportarían información valiosa a un nivel ciertamente anecdótico y trivial. Este propósito no es sino el de mediar entre la ficción creada por Rosa Montero en sus novelas de Bruna Husky y el lector, vehiculando el diálogo existente entre este universo y los clásicos de la ciencia ficción para conseguir así un proceso de recepción en la lectura mucho más rico y extenso semánticamente, identificando aquellos aspectos que de verdad amplían el significado metafórico y simbólico de los que se ha servido Rosa Montero, de tal manera que los matices y conexiones doten a su obra de una multiplicación ostensible de mundos, lecturas e interpretaciones.

En el proceso que podemos denominar pacto de ficción, en el que el lector “suspende su incredulidad”, empleando la terminología de Coleridge, se da un proceso de codificación por parte del autor y decodificación por parte del lector. En esa codificación entran en juego múltiples factores y creemos que, sin duda, las referencias literarias que el propio autor emplea (consciente y quizás también inconscientemente) para crear su mundo literario son uno de los procedimientos más ricos a la hora de dotar de significación a ese proceso de codificación y decodificación.

Articularemos nuestro análisis intertextual en cuatro ejes fundamentales: en primer lugar, atenderemos a la referencia más obvia y que posibilita todo lo posterior, desde el título que inicia la saga (*Lágrimas en la lluvia*) hasta la construcción básica del universo; es decir, nos adentraremos en las conexiones entre las novelas de Bruna Husky y la película *Blade Runner*. En segundo lugar, mostraremos la conexión de algunos de los temas presentes en la saga de Rosa Montero con los más frecuentes de la literatura clásica de ciencia ficción (el *novum* o *point of difference* que ya hemos definido), tales como la reflexión frente a la muerte, el desarrollo tecnológico, la identidad y la otredad, el poshumanismo, el discurso histórico, el cambio climático, los totalitarismos, el feminismo, etc. A continuación, abordaremos el

estudio de construcción del personaje principal y protagonista de toda la saga, Bruna Husky, puesto que también lo podemos relacionar con facilidad con otros personajes del género en textos anteriores (insistimos en nuestra concepción amplia de texto, que puede incluir creaciones cinematográficas). Finalmente, nos ocuparemos de forma relacionada, aunque algo más independiente, del hibridismo genérico novelístico, ya que las tres novelas objeto de estudio no solo tejen conexiones con el género de ciencia ficción, sino también con otros como la novela negra, el thriller o incluso, de manera más tangencial, con la novela existencial.

4.4.1. *Blade Runner* y el mundo replicante

Ya desde el inicio la autora plantea claramente la conexión con *Blade Runner*, desde el título hasta los episodios iniciales, en los que se explica explícitamente esta conexión, que posteriormente irá perlando de forma continua el relato:

Salió al mercado con el nombre de Homolab, pero muy pronto fue conocido como *replicante*, un término sacado de una antigua película futurista muy popular en el siglo XX.

Los replicantes gozaron de un éxito inmediato. Fueron usados no sólo en las explotaciones mineras del espacio exterior, sino también en las de la Tierra y en las granjas marinas abisales. Comenzaron a hacerse versiones especializadas y para 2057 ya había cuatro líneas distintas de androides: minería, cálculo, combate y placer (Montero, 2017, p. 22).

Posteriormente, ya muy avanzada la novela *Lágrimas en la lluvia*, establece y acentúa esta relación de una forma incluso más concreta y evidente:

Un día Yiannis le había mostrado a Bruna la vieja y mítica película del siglo XX en donde se hablaba por primera vez de los replicantes. Se titulaba *Blade Runner*. Era una obra extraña y bienintencionada hacia los reps, aunque le resultó algo irritante: los androides tenían poco que ver con la realidad y, por lo general, eran más bien estúpidos, esquemáticos, anañados y violentos (Montero, 2017, p. 240).

La influencia de la película y el homenaje que se le hace en el título es obvio y, acertadamente bajo nuestro punto de vista, la autora opta por explicitarlo en su narración, dejando patente esta conexión y no restándole ningún tipo de importancia. La riqueza de esta conexión y la habilidad de la autora residen en la oportunidad que da al lector (probablemente

conocedor de *Blade Runner*, puesto que es uno de los grandes referentes del género tanto para la crítica como para el público) de hacer múltiples conexiones automáticas acerca de lo que es un replicante y del tipo de psicología y conflicto que cabe esperar, lo sitúa en un determinado horizonte de expectativa, a partir del cual se irá desarrollando una trama que, efectivamente profundizará en algunos de esos conflictos, pero también hará divergir lo suficiente la historia y al personaje principal de sus referentes como para que la lectura quede enriquecida y nueva y afecte al lector de una manera independiente y genuina.

Además del concepto de replicante de la autora, claramente deudor del creado primero por Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y después por Ridley Scott en *Blade Runner*, hay ciertas convergencias en cuanto al uso que la humanidad hace de ellos y la personalidad que desarrollan. En ambas ficciones los androides son creados para labores que el ser humano no quiere o no puede hacer, trabajos en los que el desempeño de estos androides es muy superior. Una de estas es la guerra, un aspecto que es definitorio para los replicantes tanto de *Blade Runner* como de *Lágrimas en la lluvia* y a partir de la cual se genera una situación de esclavitud y abuso, si bien en la novela de Rosa Montero esto se acaba regulando y legislando; es decir, Rosa Montero parte de la premisa de esclavitud y carácter subalterno de los replicantes de *Blade Runner* y una vez conformado ese contexto genera todo un proceso y desarrollo histórico en que tras una guerra los replicantes adquieren una serie de derechos:

A partir de entonces los replicantes fueron conquistando derechos civiles. Estos avances no estuvieron exentos de problemas; los primeros años tras la Unificación fueron especialmente conflictivos y hubo graves disturbios en diversas ciudades de la Tierra (Montero, 2017, p. 23).

El desarrollo histórico en la novela de Montero es mayor y, si se tratara del mismo universo estaríamos hablando de un momento diacrónicamente posterior, pero parte de una situación similar de abuso, enfrentamiento y rebelión, que en *Blade Runner* compone el conflicto inicial y desencadenante de la trama, pero que en *Lágrimas en la lluvia* ejerce de elemento contextualizador y de trasfondo para el mundo ficticio y para el personaje principal, puesto que muchos de sus rasgos definitorios e identitarios vienen marcados por estas experiencias (Bruna Husky es un replicante de combate).

En cuanto a la figura del replicante se dan otras relaciones, como la duración programada que estos tienen. En *Blade Runner* los androides Nexus-6 tienen una vida de

aproximadamente cuatro años, mientras que en las novelas de Rosa Montero duran diez y, además, su intervalo de vida está acotado de los veinticinco a los treinta y cinco años. En ambos casos la ficción nos sitúa en la etapa final de sus vidas, si bien en *Blade Runner* están mucho más cercanos a la muerte. Aunque los años varíen, subyace a ambas situaciones el mismo planteamiento filosófico: hay que limitar la vida de estas creaciones porque de lo contrario se trataría de una existencia tan o más humana que la humana propia y esta caducidad representa la seguridad para las personas. Estas diferencias son solo matices necesarios para la construcción de la trama, puesto que en *Blade Runner* lo que se nos cuenta tiene que ver necesariamente con el final de la vida de los replicantes, que urgidos por el final de su existencia proceden a una rebelión contra la humanidad en busca de respuestas y de posibles soluciones desesperadas. En cuanto a Bruna Husky, necesita esa misma urgencia, pero algo más alejada en el tiempo, puesto que la presencia de la muerte dota al personaje de una angustia necesaria para su construcción, así como para el tono general de la obra, pero ha de tener un margen mayor de tiempo para desarrollar las diferentes tramas detectivescas y de personajes que nos irá planteando la autora en las sucesivas novelas.

Otra curiosa coincidencia en el diseño de estos personajes es la importancia que tienen los ojos a la hora de distinguir a los androides de los seres humanos. En *Blade Runner* se realiza un test llamado Voight-Kampff, que estudia las respuestas emocionales a partir de una serie de preguntas cuya reacción se obtiene analizando el iris. Además, en muchos planos de la película se percibe cómo todas las vidas creadas artificialmente, animales y androides, tienen una pátina diferente en los ojos. Por su parte, en *Lágrimas en la lluvia* se nos explica cómo sirven para marcarlos:

Por fortuna ella podía ver bastante bien en la oscuridad, gracias a los ojos mejorados de los reps. Se suponía que las pupilas verticales servían para eso, aunque Myriam Chi y otros extremistas dijeran que los ojos gatunos no eran más que un truco segregacionista para que los reps pudieran ser fácilmente reconocidos (Montero, 2017, p. 77).

La posibilidad de la existencia de este tipo de criaturas humanoides, los replicantes, está basada en un *novum* que implica un gran desarrollo tecnológico en cuanto a la ingeniería genética y la biotecnología. Este planteamiento especulativo es muy propio de la ciencia ficción y ha preocupado a otras obras literarias.

Esta idea es el germen de uno de los clásicos y fundadores del género, mencionado desde el principio de este trabajo: *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley. En esta obra, que dibuja una supuesta sociedad feliz, perfecta y utópica, la estructura social y de relaciones se encuentra completamente estandarizada, predestinada y condicionada, a través tanto de la educación y el condicionamiento social, pero, sobre todo, de la tecnología reproductiva, que permite la fabricación de clones con una determinada configuración genética que los predispone a diferentes funciones sociales y determina sus capacidades, dividiendo así a los individuos en alfa, beta, gamma, épsilon, etc. Esta organización jerárquica implica, teóricamente, una conformidad con tu función en la sociedad y una felicidad general (aunque luego queda demostrado cómo esa felicidad es más superficial y menos auténtica de lo que pudiera parecer en un principio).

Comparte con el universo de Bruna Husky este *novum* en cuanto a la capacidad tecnológica de poder crear clones (no hay que olvidar que en realidad eso es lo que son los androides) y la existencia de una funcionalidad concreta para la que son creados. Bruna Husky es una rep de combate, pero también los hay de cálculo, combate, exploración, minería, construcción o placer. La idea de poner la ingeniería genética al servicio de una función social, para lo cual se dota al individuo creado de unas cualidades (y no otras) es un *novum* que las novelas de Rosa Montero comparten con la de Huxley, si bien este lo aplica a los humanos y aquella a los androides. Además, esta conocida estratificación social aparece de una forma muy similar en la segunda novela de la saga de Montero, *El peso del corazón*, cuando debe visitar el Reino de Labari. Las resonancias con *Un mundo feliz* son claras y podemos hacer una equivalencia, sustituyendo las letras del alfabeto griego por los colores:

-El color indica la casta- dijo Deuil-. Mira, nuestro Tin es un siervo. Esos ropones azules son de los artesanos. Los verdes, comerciantes. Los negros, soldados. Verás que las túnicas de los soldados son más cortas. Y hay unas ropas de mejor calidad rayadas de amarillo y marrón que abundan poco... Mirá, allá al fondo hay uno. Ésos son los burócratas (Montero, 2016, p. 192).

A pesar de que esta misión social que tiene Bruna Husky va acompañada de una serie de capacidades y habilidades físicas que posee, como fuerza o percepción muy desarrolladas, lo cual le da enormes ventajas y posibilitan que se dedique a la investigación como detective una vez que ha cumplido su servicio como replicante, lo cierto es que también genera un sentimiento de angustia y de falta de libertad al saber que ha sido creada específicamente

para un propósito, siendo así deshumanizada, excluida y apartada de la sociedad con la que conviven. Algo parecido se da en *Un mundo feliz* con Bernard Marx, su protagonista, cuando reflexiona acerca de su carácter diferente e inadaptado a este mundo:

Bernard se sonrojó, turbado.

-Verás- dijo, tartamudeando y sin mirarle-, supongo que soy bastante diferente a los demás. Si por azar la decantación de uno de nosotros es diferente...

-Sí, tienes razón- asintió el joven-. Si uno es diferente se ve condenado a la soledad. Los demás le tratan brutalmente (Huxley, 1998, p. 142).

La disconformidad con esa sociedad que les ha otorgado un rol muy concreto, manipulando y dirigiendo la libertad y desarrollo azaroso de la naturaleza, provoca un conflicto de similar magnitud en Bruna y en Bernard. El sentimiento que provoca saberse un verso libre desemboca en un conflicto muy propicio para la literatura, más si tenemos en cuenta que Bruna se encuentra de alguna manera a medio camino entre el humano y el replicante, como veremos cuando tratemos el tema de la memoria. Lo mismo sucede con Bernard Marx, quien a pesar de ser un alfa, se especula con que durante el proceso pudo haber un error y, realmente, pudiera pertenecer a la categoría gamma. Ese sentimiento de no pertenecer a ningún sitio desemboca en una personalidad muy particular que desafina con la sociedad en su conjunto y con todos los estamentos y grupos sociales en particular, y está presente en ambos personajes que, de alguna manera, ejercen como elemento disruptivo de sus respectivas realidades.

En esta línea, la que plantea la biotecnología y la manipulación genética para la creación de clones con un determinado fin, encontramos también digna de reseña la obra *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro, publicada en 2005. En esta obra, la razón de ser de estos clones reside en la donación de órganos, para lo que son preparados y educados a lo largo de toda su vida. Si bien su función social es clara, los protagonistas de la novela son educados de una forma especial, en un centro vanguardista, que fomenta la creatividad y el arte con el objetivo de demostrar que tienen alma. Esta frontera entre lo que es humano y lo que no, y cómo diferenciarlo, está presente también en las novelas de Bruna Husky, por lo que su relación intertextual está demostrada, puesto que la certeza de haber sido creado para un fin concreto y tener una fecha de caducidad es común en ambos planteamientos: “Vuestras vidas están

fijadas de antemano. Os haréis adultos [...], empezarán a donar vuestros órganos. Para eso es para lo que cada uno de vosotros fue creado” (Ishiguro, 2017, p. 108).

4.4.2. La muerte y la trascendencia

Aunque la presencia de temas y aspectos que analizar es prácticamente inabarcable, nos centraremos en los que más nos interesan, aparte de lo que ya hemos visto acerca de los replicantes y otros personajes similares, por su profundidad, significación e impacto que nos ha producido como lectores y críticos, así como por ser aquellos que mejor se imbrican con la tradición del género y por constituir los de mayor impacto social en la actualidad.

Por su presencia constante en la saga de Bruna Husky, abordaremos las siguientes cuestiones: la muerte unida a un sentimiento de trascendencia y la conflictiva relación entre ser y creador, la memoria y la contaminación o inhabitabilidad del planeta, la construcción de la historia y el discurso histórico, la identidad y el feminismo.

Abordaremos estos temas por la conexión especial entre estos dos mundos literarios, aunque también los vincularemos a medida que vayan apareciendo con el resto de obras con las que existen conexiones intertextuales plausibles y comprobadas, puesto que son temas que aparecen con cierta frecuencia en la ciencia ficción y estarán presentes en algunos de los títulos que abordaremos. Por lo tanto, los temas, planteamientos y *novum* aparecerán primero analizados y relacionados con *Blade Runner*, por el tratamiento especial que recibe en este estudio, y después con su aparición en la novela clásica de ciencia ficción en términos más generales.

Quizás sea el tema de la muerte el que ostente una mayor omnipresencia en Bruna Husky; de hecho, está tan obsesionada que repite compulsivamente los años, meses y días que le quedan para morir, como una especie de coletilla o letanía, especialmente después de alguna experiencia turbadora: “Demasiado angustiada para pensar. Demasiado llena de muerte para quedarse sola. Cuatro años, tres meses y veintinueve días” (Montero, 2017, p. 121). Algo similar les sucede a los replicantes de *Blade Runner*, aunque nos centraremos en su líder, Roy Batty, quien al llegar a la Tierra está obsesionado por la idea de vencer a la muerte, lo que lo lleva a una tremenda angustia, al planteamiento de preguntas y a la búsqueda de su

creador. En un encuentro con este, llamado Tyrell, se da un diálogo que merece la pena reproducir:

- I'm surprised you didn't come here sooner.
- It's not an easy thing to meet your maker.
- And what can he do for you?
- Can the maker repair what he makes?
- Would you like to be modified?
- Had in mind something a little more radical.
- What seems to be the problema?
- Death.
- Well, I'm afraid that's a little out of my jurisdiction.
- I want more life. (Scott, 1982).

Como se aprecia, tanto Bruna Husky como Roy Batty viven aterrados frente a la idea de la muerte, y aquí reside uno de los grandes intereses de estas obras y de los aspectos intertextuales que han influido en la creación de este personaje, puesto que reflejan en puridad lo que en este trabajo resaltamos acerca de la ciencia ficción como género, al crear un mundo ficticio que, gracias a su *novum* y como consecuencia de él, es capaz de vertebrar una historia en la que se analizan con profundidad las complejas preocupaciones y reflexiones del ser humano.

Es muy destacable la simpleza del diálogo que hemos destacado, lo que no es óbice para abordar con complejidad y profundidad el asunto. Es sencillo, “el problema es la muerte. Quiero más vida”. Es similar lo que le sucede a Bruna, que se enfrenta a un problema viejo, el de la muerte, y que afecta a todos, pero que por sus peculiaridades individuales se potencia y se vive de diferente manera. Sin embargo, en esencia, es la misma preocupación que todos los mortales compartimos. Es la universalidad que alcanza el relato a pesar de ocuparse de una replicante, tal y como afirma Scharm (2014) “la androide se humaniza por su mortalidad, un destino que comparte con los hombres” (p. 17).

Se da, además, una experiencia de la muerte común en estos personajes, puesto que no es únicamente morir lo que les aterra, sino cómo se producirá esta muerte. Tanto Scott como Montero plantean para sus replicantes una muerte que no es nada amable ni edulcorada, algo que, siendo programado, bien podría haberse resuelto científicamente de otra manera. Sin

embargo, el proceso de degradación de estos replicantes es terriblemente doloroso y carente de dignidad. En el caso de Batty, se da una paulatina degeneración y agarrotamiento de sus miembros y extremidades, lo que hace al personaje terriblemente consciente de que el momento está llegando, hasta el punto de pronunciar su famoso “time to die” instantes antes de que suceda. Algo similar ocurre con los replicantes como Bruna, que antes de morir sufren el TTT (Tumor Total Tecno), un proceso degenerativo similar a un cáncer que provoca la división celular de los tejidos y para el que no se ha encontrado ninguna cura, aunque en un momento de la última novela escrita hasta ahora, *Los tiempos del odio*, se especula con su posible desarrollo.

Este hecho, que podría parecer anecdótico, creemos que no lo es, ya que es significativo que estas vidas creadas artificialmente, pero tan parecidas a las humanas, deban enfrentarse a la muerte de una forma tan “humana”; es decir, los autores deciden que ese momento tan dramático se parezca mucho, lo que redundará en la aproximación que aquí hacemos; hablar de los replicantes es hablar de las personas. De nuevo, los androides quedan humanizados y esta realidad posibilita el proceso de empatía necesario para que su sufrimiento cale en el lector y lo conmueve, convirtiendo la experiencia del personaje en la experiencia propia.

La muerte, la angustia que genera y la posibilidad de vencerla ha sido una de las grandes motivaciones del ser humano para crear arte, literatura, filosofía, etc. Por lo tanto, al crear un universo en el que los replicantes se ven incluso más asfixiados por esa angustia, por tratarse de un tiempo menor y una certeza más intensa de la muerte, por su mayor proximidad, se sublima el sentimiento humano a través de la experiencia del replicante, en un proceso semántico similar al de la hipérbole o incluso el epítome, puesto que entendemos, como humanos y mortales, esa angustia del replicante y vivimos su proceso emocional intensificando el nuestro, hasta llegar a ese efecto catártico y revelador que solo el arte puede lograr. La angustia frente a la muerte del replicante es la misma que la del hombre, pero sublimada.

Este motor también aparece en la novela de Philip K. Dick, que no debemos olvidar aunque a veces palidezca por la potencia, calidad y trascendencia de su versión cinematográfica, puesto que inicia y crea este universo de replicantes. Con frecuencia, los androides reflejan mejor que los propios humanos las ganas por descubrirle un sentido y una motivación a la vida y se resisten con más fuerza a dejarse arrastrar por la desidia y por la

desesperanza. En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Rick Deckard, que probablemente sea un replicante sin saberlo, tal y como se deja entrever también en la película, sufre por su esposa, con la que mantiene constantes conflictos por su incapacidad para vivir con intensidad y para tener iniciativas, algo que la enfrenta a lo que el protagonista sí ve en los androides que está intentando “retirar” (que funciona como un eufemismo de matar).

Se inclinó, recogió los papeles caídos, incluido el informe sobre Luba Luft. No tengo apoyo, pensó. La mayoría de los androides que he conocido tenían más deseo de vivir que mi esposa. Iran no tiene nada que ofrecerme (Dick, 2000, p. 82).

Aquí reside otro mensaje de enorme potencia, la capacidad que presentan los androides para rebelarse frente a la realidad y lo que no les gusta de la misma y su disposición para llevar esa rebelión hasta las últimas consecuencias. Hay una ironía muy consistente en el hecho de que seres creados para la disciplina y el control muestren esa actitud, mientras que el ser humano, teóricamente más proclive y sensible a estos comportamientos sea tan conformista y se haya dejado llevar en su existencia de esa manera. El recurso de convertir al androide en “mejor o más humano” que el propio humano en muchos aspectos funciona como una metáfora que muestra verdades incómodas e inquietantes que conminan al lector a la reflexión y al control de una vida que muestre menos alienación y más iniciativa.

En el universo de Dick, con un planeta casi inhabitable en el que la mayoría de las personas que pueden permitirse una vida mejor han emigrado a las colonias fuera de la Tierra y en el que las dificultades y la desesperanza son lo más habitual, los androides representan esa rebelión que se resiste a dejarse arrastrar por el adocenamiento y, quizás por su mayor urgencia y consciencia de la cercanía de la muerte, expresen más su existencia. Funciona, por lo tanto, como un espejo en el que el ser humano se ve reflejado y sale perdiendo; las criaturas creadas por el hombre sacan a la luz algunos aspectos íntimos del ser humano de una forma más prístina y primitiva que si lo abordáramos desde el punto de vista del humano.

Esta preocupación asfixiante por la muerte, cercana a la experiencia de la literatura existencial, va unida de alguna manera a la presencia de la trascendencia y la relación de la criatura con su creador. El ser humano ha necesitado a menudo, cuando se ha sentido abrumado por el dolor, el vacío y el sinsentido de la existencia, dialogar con su creador,

preguntarle, pedirle explicaciones. Es una fantasía recurrente la de poder enfrentarse al dios creador e indagar en sus motivaciones, cuestionarlo e, incluso, derribarlo.

Este enfrentamiento de la criatura con su creador nos remite de manera inexorable a la que, según la opinión de la mayor parte de la crítica, se trata de la primera obra de ciencia ficción: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, publicada en 1818. El hecho de que sea uno de los principales motores de esta obra ya indica cómo de enraizados e interiorizados están estos temas en un género como el de la ciencia ficción y demuestra que desde su germen se ha definido como una forma literaria muy cercana a la preocupación filosófica, ética y trascendental.

Además de este enfrentamiento con el creador, que analizaremos un poco más adelante, la influencia de la obra de Shelley va mucho más allá y podemos encontrar múltiples puntos de contacto. Tal y como afirma Moreno (2010) en *Frankenstein* se da una reflexión acerca de los avances científicos y en qué lugar ponen al ser humano, puesto que hallazgos de tal envergadura obligan a la redefinición no solo de las estructuras sociales y los mecanismos de producción, así como sus consecuencias económicas, sino al lugar que ocupa el ser humano en el mundo, el concepto de individuo y la definición de lo que es en esencia ser persona. De forma paralela se da este proceso de transformación tan drástico tanto en la Revolución Industrial de los siglos XVII y XVIII y en la actualidad:

En la obra de Shelley encontramos no sólo el primer androide con conflictos existenciales como los desarrollados posteriormente por autores como Asimov (1982) o Dick (1968), así como la inquietud hacia el futuro que nos acerca el progreso humano. La extrapolación de las inquietudes existenciales de la época hacia las consecuencias de un hallazgo científico representan quizás el tema principal, tal y como aparecerá a lo largo del siglo siguiente en tantísimas obras del género (p. 336-337).

La presencia de criaturas que implican una enorme capacidad de creación, pero también de destrucción, genera una enorme expectación y fascinación entre sus coetáneos humanos, pero también miedo y rechazo. Ambas criaturas, conscientes de ello, se saben diferentes y rechazadas y, en el fondo de su ser, sabedoras de que por mucho que lo intenten nunca serán capaces de integrarse completamente en esta sociedad. Si bien es cierto que, de nuevo, la autora parte de un planteamiento similar, pero lo lleva a lugares mucho más complejos y los desarrolla con una gran profundidad, puesto que la construcción del personaje de Bruna tiene

una evolución muy diferente a la de Frankenstein, a pesar de que a lo largo de este proceso sienta cosas muy similares a esa “monstruosidad” que tan famosa ha hecho a la criatura del doctor Victor Frankenstein.

Decíamos previamente que el gran punto de encuentro intertextual era la figura del creador y el enfrentamiento que se da entre este y su criatura. Por lo tanto, además de la conexión entre Bruna y la criatura, que abordaremos más adelante, hay que comparar y relacionar a los dos personajes que ejercen como creadores y demiurgos: Pablo Nopal y Victor Frankenstein, una identificación que compartimos con lo que plantea en su artículo Tejera-García de la Concha (2020).

Evidentemente, existen diferencias notables en el nivel de creación de uno y otro, pero no tantas en el tipo de relación que se establece entre estos y sus “criaturas”. Hay que aclarar que Pablo Nopal es un memorista; es decir, el encargado de escribir memorias falsas para los replicantes en la saga de Rosa Montero. Se explica que se ha demostrado que dotar de una memoria a los replicantes les facilita la existencia y les da una personalidad concreta que los asienta en el mundo, por lo que hay gente especializada en este tipo de trabajos, normalmente antiguos escritores o creadores.

No desarrollamos más aquí esta cuestión, ya que la memoria ha sido ampliamente tratada en la ciencia ficción y dispondrá de su capítulo específico en este trabajo. Lo interesante radica en identificar a Pablo Nopal como creador de Bruna, en tanto que ha sido quien ha escrito su memoria, sus recuerdos y, por lo tanto, quien la ha dotado de esa personalidad tan peculiar que tiene. Además, a lo largo de la novela *Lágrimas en la lluvia* Bruna descubre que su memoria es especial porque los recuerdos que tiene son reales, no inventados, y que es una memoria mucho más compleja que la de una replicante normal (tiene tres mil recuerdos o escenas en lugar de quinientas, que es lo habitual), lo que la sitúa en una posición intermedia que la desubica totalmente en el mundo: no es una humana, pero tampoco es exactamente una replicante. Es diferente a todo, como en un momento le dice un personaje: “Tú eres una tecnohumana muy especial, ya lo sabes. Más humana que la mayoría de los tecnos” (Montero, 2016, p. 30). Todo esto se convierte en algo más complejo cuando descubrimos que esos recuerdos tan personales son muy dolorosos, puesto que implican la muerte del padre.

Y esa memoria la llevaba Bruna [...]. Pero el trabajo de Bruna había sido excepcional en todos los sentidos; era una memoria mucho más amplia, más profunda, más libre, más apasionada, más creativa. Era la obra maestra de la vida de Nopal, porque, además, *era precisamente su propia vida*. En una versión literariamente recreada, desde luego... Pero las emociones básicas, los acontecimientos esenciales, todo eso estaba ahí. Y, como uno es lo que recuerda, de alguna manera Bruna era su otro yo (Montero, 2017, p. 195).

Esta situación genera una relación muy conflictiva con el creador para la criatura y para Bruna y, en ambos casos, tienen la oportunidad de enfrentarse a ellos, de preguntarles por lo que les motivaba al crearlos, por pedirle explicaciones a su creador. En el caso de Frankenstein es su creador directo, quien le ha dado la vida; en el de Bruna, le ha dado sus recuerdos, por lo que ahora son compartidos por ambos. Los personajes se rebelan contra sus creadores y los culpan de su dolor y de las consecuencias nefastas que haya en su existencia, puesto que muchas de esas vivencias son fruto de sus errores, su soberbia y egoísmo. El carácter especial, único y extraordinario que poseen puede ser entendido como un regalo (el de la existencia, el de la unicidad), pero también como una maldición que los acompañará siempre y que los separará de su entorno.

Cuando Bruna habla con Nopal le recrimina esta actitud del memorista, de un modo muy similar a como lo hace la criatura con el doctor Frankenstein:

¿Cómo os atrevéis a jugar con la vida? Cumplid vuestras obligaciones conmigo, y yo cumpliré las mías para con vos y el resto de la humanidad. Si aceptáis mis condiciones, os dejaré a vos y a ellos [...]. Creedme, Frankenstein: yo era bueno; mi espíritu estaba lleno de amor y humanidad, pero estoy solo, horriblemente solo (Shelley, 2005, p. 216-217).

En su acto de rebeldía y enfrentamiento contra el creador, ambos personajes los responsabilizan de su infelicidad y de su diferenciación social, que no les permite establecer relaciones personales normalizadas y satisfactorias. En ambos casos, además, la idea de la relación más significativa de todas, la amorosa, resuena con especial fortaleza y la idea de monstruosidad aleja a ambos personajes de la concreción amorosa, si bien en el caso de Frankenstein se convierte en una imposibilidad absoluta, puesto que la única opción reside en que el doctor cree una nueva vida y una esposa para él, y en el caso de Bruna se trata más de la complejidad que adquiere su relación con Paul Lizard, así como el resto de amantes, aunque desde una perspectiva mucho más cercana a las vivencias humanas habituales.

La relación conflictiva con el creador, o la interrogación sobre la existencia del mismo, es un asunto de profundo calado filosófico y no debería sorprendernos que ocupe un lugar tan preeminente en la ciencia ficción, ya que es un tema destacado de la literatura en general, y la ciencia ficción, como estamos demostrando, es simplemente un género más. Sí es peculiar la posibilidad de tratarlo de esta manera, ya que la composición de un determinado *novum* permite que se dé este enfrentamiento directo, que estará, con casi total seguridad, muy presente en el consciente y el inconsciente de muchos lectores. Interrogar al creador (o al dios) acerca del sentido de su creación y de la vida está en la esencia más profunda del ser humano y, por lo tanto, de sus obras artísticas. La ciencia ficción como género permite trasladar este enfrentamiento del hombre con dios de una forma metafórica, o simbólica, dentro de un universo en el que resulta verosímil esa posibilidad. De ahí que cobre tanta fuerza y que en las escenas que comparten protagonismo el creador y su criatura se dé una densidad literaria y de pensamiento tan notable, y que compongan en muchos casos momentos climáticos y de una enorme significación filosófica.

No obstante, nos resulta muy significativo y digno de reflexión el hecho de que poder enfrentarse al creador no consuela al individuo en muchos casos, sino que sigue el tormento y la duda existencial, ya que necesita dotar de sentido a la vida en sí misma y de forma intrínseca. En ocasiones, los personajes delegan esa obligación vital en sus creadores y los culpan a ellos en caso de carecer de un propósito en sus vidas, ¿pero qué ocurre una vez que esa posibilidad se desvanece? El vacío perdura. Lo relevante y objeto de estudio aquí es la respuesta que diferentes autores de ciencia ficción han dado: el amor. El amor como respuesta a las preguntas existenciales, identitarias o de cualquier índole. No olvidemos que es el amor lo que persigue la criatura de Frankenstein, puesto que únicamente le pide una novia, un ser semejante a él con quien pueda vivir plenamente y experimentar aquello que mueve a los humanos. Es cuando el doctor se niega a ello, aterrado por las terribles consecuencias que eso pudiera ocasionar a sus semejantes, una vez observado lo que la criatura puede hacer y destruir, cuando el monstruo elige la violencia en lugar del amor. El androide, la criatura o la creación, tiende a la observación de la humanidad y a su imitación, por lo que no es de extrañar esta reacción cuando se les priva de lo más valioso y de la experiencia más humana que existe y lleva a pensar acerca de la enorme crueldad que supone crear algo, o alguien, a quien no se le permite experimentarlo en su totalidad.

Encontramos aquí otro nexo entre estos dos personajes, Bruna y la criatura de Frankenstein, puesto que ella también ha experimentado el amor y su pérdida, que queda representada en Merlín, un replicante como ella que ha padecido ya el TTT. Esta pérdida queda intensificada por la certeza de su final mientras vivieron su relación amorosa y por el terrible recuerdo y huella que ha dejado en ella una experiencia tan dolorosa como el TTT. Las consecuencias de esto recaen en Bruna, quien en muchos sentidos se muestra distante, fría, autodestructiva y, sirva la palabra, deshumanizada. La violencia, como a la criatura, es una salida para ella (algo muy útil en su oficio de detective), pero también la violencia verbal, la falta de compromiso, el alcoholismo y otros comportamientos autodestructivos. Una vez que se les niega el amor, las salidas alternativas que encuentran son tremendamente lesivas para ellos mismo como individuos y los alejan de sus semejantes emocionalmente. Esto no es únicamente algo derivado de sus experiencias, sino de su identidad “monstruosa”, divergente.

Esta idea del amor como respuesta no es ajena a uno de los grandes títulos de la ciencia ficción y que introducimos en nuestro análisis intertextual por primera vez; *1984*, de George Orwell. La trama es sobradamente conocida y la obra aparecerá mencionada nuevamente, por lo que nos centraremos aquí en la importancia que cobra el amor en ella. Recordemos que en este mundo orwelliano totalitario dos individuos, Winston Smith y Julia son dos personajes que se separan de la enorme masa que vive bajo el influjo del Gran Hermano. Sabedores de la imposibilidad de sus propósitos y del funesto final que los espera, en alguno de sus múltiples encuentros reflexionan sobre el poder subversivo del amor y de cómo este sentimiento les diferencia del resto y los empuja hacia el inconformismo. Despojar de amor a los individuos los convierte en perfectos súbditos y amantes de la masa, puesto que dejan de cuestionarse sus preceptos:

Apartó el mono y contempló sus caderas blancas y suaves. En los viejos tiempos, pensó, uno miraba el cuerpo de una chica, veía que era deseable y ahí terminaba la historia. Pero ahora ya no había amor ni deseos puros. Ninguna emoción era pura, porque todo se mezclaba con el miedo y el odio. Su abrazo había sido una batalla; su clímax, una victoria. Era un golpe contra el Partido. Un acto político (Orwell, 2018, p. 138).

De un modo similar, la presencia del amor en la vida de Bruna es salvadora y reparadora; la separa de la continua obsesión por la muerte. Sin él, lo que permanece es el odio y la incapacidad de sentir emociones, algo propicio para el mundo que pretende mantener

separados a los androides de los humanos, que pretende disociar su sufrimiento de los sentimientos de las personas. Conectar con alguien en el sentido más humano del término, mitiga el dolor y llena de sentido la vida, a pesar de que la muerte siga siendo una experiencia lacerante y, en su caso, incuestionable y cercana. En el siguiente fragmento de *Lágrimas en la lluvia* comprobamos una íntima conexión con el anterior fragmento de 1984:

Eso estaba haciendo la rep, oliendo y lamiendo y explorando ese tibio territorio de maravillas, cuando el hombre la agarró por los brazos y, poniéndosela encima, la penetró despacio. Estamos mezclando nuestro kuammil, pensó Bruna sin pensar, sintiéndose redonda, enorme y plena, totalmente llena de Lizard. Y se apretó contra él hasta conseguir rozarle el corazón y hasta matar a la muerte (Montero, 2017, p. 462).

Hablamos, en suma, del amor en un sentido muy amplio, puesto que no solo se trata del amor romántico y sexual que se establece entre ella y Paul Lizard, sino también en el de amistad y en el de la familia que poco a poco se va construyendo, un ejemplo de familia muy moderna, elegida y que podríamos llamar “parafamilias” o familias alternativas, que se configurarán paulatinamente como un elemento de sujeción al mundo para Bruna y como un estabilizador de sus emociones.

En definitiva, la muerte es una de las cuestiones ineludibles de toda reflexión filosófica, ya sea acerca de cómo afrontarla, si tiene algún tipo de trascendencia, qué sentido tiene en los términos de creador-criatura, y si tiene solución o respuesta, ya sea una vida eterna o respuestas menos ambiciosas, quizás, como el amor. De lo que no hay duda es de la continua presencia de la muerte en la vida y la personalidad de Bruna y en cómo eso, por su condición de androide, la conecta con otras obras y personajes. Si Roy Batty, como ya mencionamos, finalizaba su famoso discurso en *Blade Runner* diciendo “time to die”, será “voy a morir” lo que diga Deckard en la novela de Dick y “Era hora de morir” (Montero, 2016, p. 359) lo que pronuncie Bruna. En cualquier caso, la muerte está presente en cada instante de la vida de estos replicantes y la asimilación de esta idea forma una parte fundamental de su evolución y su crecimiento como personajes, a la vez que van descubriendo otras verdades y otras realidades que brotan junto a la ineludible muerte.

No podemos olvidarnos de conectar la idea de la muerte con la propia obra de Rosa Montero, no en términos generales, aunque de hecho se dé una presencia del tema en gran parte de su producción literaria, sino en el más claro antecedente que encontramos en ella

relacionado con Bruna Husky, que es *Temblor*, una novela de 1990 que supone la primera incursión de Rosa Montero al mundo de la ciencia ficción. De hecho, en este título ya encontramos conexiones no únicamente con el tema de la muerte, sino con otros que forman parte del estudio de este trabajo, como la memoria o el feminismo, por lo que será citada nuevamente.

En ella, el personaje principal, Agua Fría, vive en un mundo a punto de desaparecer, que está cerca de su apocalipsis y su final, por lo que inicia un camino de búsqueda de la solución y de respuestas. En este camino, por su propia construcción como personaje y por la realidad que la rodea, la presencia de la muerte es constante y podríamos decir que casi obsesiva, de la misma manera que le sucede a Bruna Husky (de hecho, a nivel anecdótico, podría resultar significativo que la perra que acompaña a Agua Fría durante gran parte de la novela se llama Bruna y que el husky es una raza de perro, por lo que detectamos una conexión evidente).

En *Temblor* la muerte no es solo una cuestión ambiental y conformadora de cierto paisaje y contexto, sino que se filtra en el interior de los personajes, convirtiendo la novela no solo en un relato que mezcla la fantasía con la ciencia ficción, sino también la novela de aprendizaje y formación, de viaje y, de nuevo, existencial. Una vez más, el contexto novelístico es un envoltorio, una excusa, para reflexionar sobre lo más profundo:

Durante siglos y siglos, generación tras generación, los Uma habían trabajado hasta la extenuación en la construcción de estas soberbias cámaras. Por la muerte. O quizá fuera mejor decir contra la muerte. Agua Fría se daba cuenta de su error: había creído que los Uma morían como animales, son conciencia de su agonía. Pero ahora comprendía que la existencia entera de la tribu era una batalla contra el fin. Lo mismo que la de todos los otros pueblos del planeta. La vida de los humanos, en definitiva, no era sino un desesperado y siempre fracasado combate contra la muerte (Montero, 2018b, p. 265).

Vemos cómo la protagonista se enfrenta a un mundo rodeado de muerte, que acerca a su fin y para lo que la heroína deberá buscar sus propias respuestas individuales, ya que las que está proporcionando la humanidad no funcionan. Esa sociedad ha desarrollado un sistema muy original y significativo, que nos conecta con el siguiente epígrafe que desarrollaremos y que por eso incluimos aquí; la memoria. Uno de los *novum* de esta novela consiste en la “Mirada Preservativa”, un sistema mediante el cual algunos personajes destacados y elegidos miembros de la comunidad adoptan un pupilo, constituyéndose en su “anterior”, de forma

que tras un proceso de entrenamiento se puede llegar a transmitir la memoria antes de morir, un modo de vencer a la muerte y de trascender en el mundo.

La idea de superar el momento final de la vida a través de la transmisión de tus recuerdos y la implantación de los mismos en otro cuerpo es un sustrato muy presente en grandes obras de la literatura de ciencia ficción, materializada de distintas formas, pero con un fin común; situar bajo el mismo foco la vida, la muerte, la memoria y la identidad, como intentaremos explicar detalladamente en el siguiente epígrafe.

4.4.3. La construcción de la memoria y la identidad

Gran parte de las peculiaridades y complejidades de estos personajes replicantes vienen marcadas, como ya se ha dejado entrever anteriormente, por la memoria y por cómo esta interviene en la construcción de su identidad. De nuevo, nos encontramos ante el fenómeno que mejor define la ciencia ficción, puesto que aparece un *novum* alejado de nuestra realidad (la posibilidad de implantar memorias, por un lado, y la existencia de replicantes a los que se les introducen recuerdos y memorias falsas para facilitar su tránsito por la vida y que su introducción en la sociedad sea más sencilla). Sin embargo, a pesar de la lejanía que pueda producir esto en el lector en un primer instante, lo cierto es que no es sino una reflexión profunda sobre el ser humano si realizamos una lectura profunda.

La propia autora ha destacado este hecho y ha mostrado claramente la importancia de la memoria como tema de reflexión. Así lo ha expresado en alguna entrevista, como en esta para el programa *Página 2*, en 2011: “las memorias que les implantan es otro ejemplo de nuestra propia vida porque nuestra memoria también es falsa. Lo que recordamos no es real, es una reconstrucción de nuestra voluntad [...]. En ese sentido todos somos replicantes”.

Nos resulta muy interesante esta visión de la memoria como una construcción ficticia, puesto que mucho de lo que el individuo considera de sí mismo está basado en esa construcción que, si no es mirada con cierto escepticismo, puede desembocar en la fijación de certezas falaces en la identidad que poseemos o creemos poseer. En definitiva, según este planteamiento lo que recordamos no deja de ser un relato que nos contamos a nosotros mismos, sea por los motivos que sea, o bien que nos han contado y que hemos decidido

asumir. Si esto se asienta y se apodera de nuestra personalidad, la estaremos forjando en torno a bases menos sólidas de lo que esperemos, con la subsiguiente crisis de identidad y el temblor de los esquemas mentales individuales que eso puede conllevar.

De nuevo, encontramos referencias en novelas de ciencia ficción precedentes a las escritas por Rosa Montero, que de alguna manera similar trabajan sobre la misma reflexión o que construyen sus tramas según esta hipótesis.

En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Dick ya aborda esta cuestión de una forma clara, lo cual forma parte del *novum* de la novela y del contexto ficticio que ha creado, pero también sirve para especular acerca de la personalidad e individualidad de los seres, en concreto de Deckard, sobre quien sobrevuela la sensación constante de que pueda tratarse de un replicante sin él saberlo.

Esto plantea una nueva reflexión acerca de la definición de lo humano, puesto que quiebra los límites y la frontera de lo que es humano y lo que no lo es. Existe un test, el Voigt-Kampff ya mencionado, que sirve para identificar a un replicante como tal y, hasta ese momento, en el universo de Dick estos son plenamente conscientes de su condición, ¿pero qué sucede si ese test falla y si los replicantes son inducidos a pensar que son humanos utilizando las memorias falsas como instrumento?

- Y el test que quiere aplicarme -dijo, recuperando la voz-, ¿se lo han hecho a usted?
- Sí, hace mucho, mucho tiempo. Cuando empecé a trabajar en el departamento.
- Podría ser una falsa memoria. ¿No se implantan, a veces, falsas memorias en los androides?
- Mis superiores conocen mi test -dijo Rick-. Es obligatorio (Dick, 2000, p. 87).

En su caso, Rosa Montero prefiere utilizar esa idea, la de las memorias falsas, con otros propósitos más integrados en la trama que desarrolla, muy unida, como veremos, a la novela negra. Bruna Husky se ve envuelta en una intriga de memorias falsas que empujan a los replicantes a cometer actos indeseables una vez que son “contagiados” con ellas, e incluso al suicidio o la autodestrucción. Todo ello como parte de un complot para desprestigiar a los replicantes como parte del racismo y el rechazo que ciertas facciones intolerantes de la sociedad sienten hacia ellos. No obstante, la idea subyacente es la misma, aunque nos lleve a caminos diferentes y, además, sigue dándose la realidad de las memorias falsas en los

replicantes, muy definitoria en el caso de Bruna, como hemos explicado, aunque en su experiencia es plenamente consciente del hecho.

Esta complejidad de la memoria y su enorme fuerza ha sido tratada también en otras obras reseñables. En *Carbono modificado* (2002), de Richard Morgan, se especula con esta idea al plantear un mundo en el que la identidad humana es traspasable de un cuerpo a otro, puesto que se pueden almacenar los recuerdos en pequeños aparatos implantados en el cuerpo y sobre los que se pueden descargar todos los recuerdos. Vemos cómo coincide aquí la noción de que gran parte de la identidad de las personas se encuentra en sus recuerdos y que, si conseguimos mantener estos, se alcanzaría cierta forma de inmortalidad, puesto que los cuerpos son únicamente unos recipientes. En este *novum* encontramos otra clara relación intertextual y una conexión evidente, especialmente con la última novela de la saga de Bruna Husky escrita hasta ahora, *Los tiempos del odio*, en la que se plantea esta posibilidad (lo que sería una novedad tecnológica en ese universo también) como una realidad inminente, lo que plantearía una hipotética salvación de Bruna, puesto que podría vencer de esa manera el TTT al que todo replicante se ve abocado:

¿Sabes en lo que he estado trabajando últimamente? Pues verás, hay un nuevo sistema de vertido de memorias en unas bases de sílice [...]. Bueno, bueno... o sea. No sé, a lo mejor algún día conseguimos volcar toda tu memoria real, todo lo que tú eres en otro cuerpo... A lo mejor conseguimos que no tengas que morir en tu TTT... (Montero, 2018, p. 130).

El atractivo y la potencia de este planteamiento son evidentes, puesto que pone en juego muchas de las ideas de las que hemos hablado: la muerte, en tanto que muestra una hipótesis de cómo vencerla de alguna manera; la memoria, al constituir lo esencial en un ser humano y, por último, la identidad, que queda redefinida según este planteamiento.

Rosa Montero adopta también esta visión y no es la única autora en hacerlo, queremos destacar aquí también el desarrollo de esta idea en *Mil euros por tu vida*, de Elia Barceló, relato en el que lo lleva más allá y plantea un mundo en el que los más ricos compren los cuerpos de los más pobres para volcar ahí sus memorias (los que venden su cuerpo pueden disfrutarlos solo de unas pocas horas al día).

Hemos mencionado la memoria y cómo influye en la conformación de la identidad, por lo que cabe desarrollar esta presencia de los conflictos derivados del choque de identidades o de crisis de identidad. Sobre todo, en los casos en los que, como hemos esbozado

previamente, esa identidad está construida con bases inestables, inciertas o, directamente, falsas. En definitiva, es algo que ya plantea Locke en su sistema filosófico y que nos recuerda Pratt en su artículo (2017): “la memoria es el cimiento de la identidad personal. La memoria es una condición necesaria y suficiente del yo” (p. 6).

Cuando la construcción de identidades se genera por oposición y por el enfrentamiento al otro, podemos hablar de otredad, un concepto que está muy presente en la narrativa de ciencia ficción y que da pie a múltiples lecturas antropológicas, sociales, políticas y económicas. En el género narrativo en el que nos encontramos es habitual que esta otredad se plantee en términos de lo que es humano frente a lo que no lo es: cíborg, alienígena, clon, androide, criatura de laboratorio... Si bien, como hemos visto, sirve para reflexionar acerca de la humanidad, su redefinición ontológica y la reflexión especulativa, también lo es que es un instrumento para acercarnos a conflictos más reales y comunes: el machismo, el racismo, la xenofobia, etc.

Esto es así porque el “no humano”, ya sea por la condición que sea, suele ser percibido como un individuo subalterno frente a lo humano y los conflictos que de esta estratificación social son claramente comparables y extrapolables a lo que sucede en nuestras sociedades actuales, ya sea por cuestiones de raza, de clase social o de género.

Ya hemos visto cómo Bruna Husky puede catalogarse dentro de esta otredad al ser una replicante, lo que provoca por parte de la humanidad un rechazo evidente y un carácter de marginalidad. Bruna se adaptará y lo hará de un modo funcional, pero será un proceso lleno de dificultades e idas y venidas. Se da un añadido en el caso de Bruna, ya mencionado, y es que es vista como “el otro” tanto por los humanos como por el resto de androides, por su carácter único:

En su búsqueda de identidad, Bruna Husky se ve a sí misma como un engendro; como una “criatura aberrante con cuerpo de androide”, incapaz de “manejar sus emociones ni su sentido de culpa ni su maldita pena ni su violencia. La inhabilidad de Bruna Husky para lidiar apropiadamente con las emociones humanas acrecienta en la secuela la dicotomía humanidad/animalidad (Martín Galván, 2016, p. 107).

Ha sido ya analizada su semejanza en este sentido con *Frankenstein*, *Blade Runner* o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, por lo que no las analizaremos de nuevo, pero

sí conviene hacer referencia a otro título seminal en la literatura de ciencia ficción y a uno de los autores que abrieron este camino: H.G. Wells y su *El hombre invisible* (1897).

En esta novela se da una relación semejante a la que hemos encontrado en *Frankenstein* o en la propia Bruna, aunque en el caso de *El hombre invisible* se da como fruto de un proceso de experimentación científica que el protagonista se causa a sí mismo, por lo que no cabe acusar a la humanidad de ello. Sin embargo, sí denota la visión de una ciencia que descontrolada puede llegar a ser peligrosa y generar problemas de índole social y moral. En esta ficción, Jack Griffin ha llegado a una condición de invisibilidad después de muchas investigaciones y experimentos, que, en un principio, eran satisfactorios y ventajosos para él. Posteriormente, su experiencia le va demostrando lo contrario, más bien la falta de idoneidad con la que tiene que convivir e intentar revertir. Su vida se irá complicando y, lo que aquí nos interesa, su relación con los demás, a los que verá como extraños y quienes lo percibirán como un peligro y una amenaza en cuanto lo descubran. Esto lo hundirá en un proceso de degradación moral y de olvido de todo su sistema de valores, que irá contraviniendo cada vez con más frecuencia y mayor maldad.

Nos interesa, en definitiva, de esta novela su capacidad para reflejar cómo se pervierten todos los esquemas morales una vez que las identidades se resquebrajan y cómo, tanto el hombre invisible como su entorno, son capaces de actuar de forma espuria e indigna una vez que se han roto las fronteras de lo humano. Cuando el protagonista ha perdido su identificación con sus semejantes, no encontrará impedimentos para transgredir las normas morales y lo mismo sucederá con el entorno que lo rodea hacia él. No consiste nuestra lectura en juzgar quién transgrede antes la moral ni quién es culpable, sino comprobar cómo una vez que se diluyen las identidades de lo humano y se convierten en otra cosa, se diluyen también los conceptos de bien y mal, como sucede con personajes como la criatura de Frankenstein o, en otra medida, Bruna Husky.

El siguiente pasaje de *El hombre invisible* demuestra lo que aquí defendemos y, sin ninguna extrañeza, podría formar parte de un fragmento descrito con relación a Bruna Husky en alguna de las novelas de Montero:

Pero pensarán lo que pensarán de él, en conjunto los habitantes de Iping estaban de acuerdo en su antipatía hacia el desconocido [...]. ¿Quién podía comprender todo esto? Se echaban a un lado cuando él atravesaba el pueblo y, cuando había pasado, algunos jóvenes humoristas se

levantaban los cuellos del abrigo, se bajaban el ala del sombrero y echaban a andar nerviosamente detrás de él imitando sus movimientos (Wells, 2004, p. 34).

Este temor a lo desconocido, que deriva en miedo, odio y, finalmente, violencia, es el germen de la reflexión hacia la otredad, que se basa en el prejuicio, la ignorancia y el desconocimiento. Este choque que produce la construcción de la identidad como un elemento de oposición social, en lugar de integración y diversidad, se da en personajes procedentes de otros planetas o productos de la ciencia cuando hablamos de ciencia ficción, pero no hace falta mucho para encontrarle el matiz simbólico y metafórico y adaptarlo a cualquier aspecto de la convivencia en nuestras sociedades a lo largo de la historia.

La historia y la creación de un determinado discurso histórico por parte del poder, precisamente, es el siguiente tema presente en las novelas de Rosa Montero con un marcado carácter intertextual.

4.4.4. El discurso del poder y la fabricación de la historia

Basta una mirada muy general a toda la producción que podamos incluir bajo la etiqueta de ciencia ficción, ya sea literaria o cinematográfica, para ver que en la actualidad la distopía emerge como subgénero por encima de cualquier otro y que, sin entrar en los detalles que separan unas obras de otras o la calidad con las que están tratadas, el asunto político, las dictaduras, los abusos de poder y la corrupción propias de los regímenes totalitarios (los evidentes y los encubiertos) están muy presentes.

El individuo que se distingue de la masa, que aporta y transmite un mensaje subversivo frente a un gobierno y un poder absolutos y autoritarios es uno de los ingredientes de mayor atractivo, ya que en sí mismo contiene miles de implicaciones sobre las que tejer una trama de enjundia y calado, sea el tema de la falta de libertad, la deriva de los gobiernos hacia el autoritarismo y la difuminación de la democracia algo que suele servir a la ficción de dos formas: como eje vertebrador y asunto principal, por un lado, o como trasfondo social y político que dota a la ficción de un paisaje y un ambiente que estimula y condimenta la historia (unas veces con más fortuna que otras, por supuesto).

Así sucede en el universo de Bruna Husky, donde la trama de personaje y la detectivesca se desarrolla en un mundo con importantes convulsiones políticas, polémica constante y tramas de corrupción, abusos y falta de libertades. Además, Rosa Montero no se esconde en su planteamiento en cuanto a la presencia de temas de gran actualidad y muy polémicos, como el ascenso de facciones y discursos extremistas, racistas y xenófobos en los ámbitos políticos y sociales. También hace ostensible la existencia de grupos marginales e individuos subalternos, al margen de lo establecido como normativo y lo preponderante en los canales oficiales; de hecho, esos personajes a lo largo de toda la trayectoria de Montero tienden a ser los protagónicos, los más interesantes y relevantes y los que marcan todo el pulso narrativo, puesto que la autora lanza a través de ellos la potencialidad de lo “poco normal” y de lo disruptivo.

La pugna entre lo democrático y lo autoritario se da en la saga y las referencias son constantes a los regímenes dictatoriales que el lector pueda tener en su acervo cultural y en su bagaje, así como las resonancias a los partidos extremistas que han surgido en buena parte de los países europeos durante los últimos años, y que enuncian mensajes de exclusión y de supremacismo.

Como sucede en otros aspectos, el *novum* y la creación de un universo ficticio posibilita que la autora juegue con estas ideas de una forma literaria, pero con un sustrato evidente. Si bien en la realidad las personas afectadas por estas ideas son los inmigrantes y las personas de color, por ejemplo, en el caso del mundo de Bruna Husky los afectados son mayoritariamente los androides como ella, que sufren continuos abusos y que deben tener cuidado con aquellos que desean su expulsión y su erradicación. En esta línea, surge en la novela en Partido Supremacista Humano (PSH), que es quien confabula toda una trama corrupta para culpar a los androides de una serie de atentados, a través de memorias falsas que obligan a estos a cometer actos violentos. Esta ola creciente de odio que se nos muestra en la saga bien puede ser comparable a los discursos xenófobos que muchos partidos antidemocráticos incluyen en sus programas:

Bruna pensaba que la cita sería en algún sitio apartado y tranquilo, pero se dirigieron a la sede del PSH [...]. Una muchedumbre se arremolinaba delante del portal pese al frío reinante: periodistas, policías y simpatizantes de todo tipo y condición. De repente los partidarios del supremacismo parecían haberse multiplicado a velocidad geométrica. En la acera de enfrente,

una veintena de apocalípticos tocaban los tambores y anunciaban con inusitada alegría el fin del mundo (Montero, 2017, p. 370).

Este ambiente de hostilidad política, intolerancia y pugna de los totalitarismos con la democracia es fácilmente identificable en múltiples distopías, tanto literarias como cinematográficas, y constituye uno de los principales atractivos de la ciencia ficción actual, más proclive a los planteamientos distópicos que a ningún otro. Automáticamente saltan a nuestro conocimiento como lectores obras como *1984*, *Fahrenheit 451*, *El cuento de la criada*, *Nosotros*, *Un mundo feliz*... Con todas ellas tiene puntos de unión lo que nos propone Montero, si bien en algunos casos parece que su huella y la influencia literaria e intelectual es más profunda que en otros.

No es nuestro propósito identificar todos los mundos en los que la democracia está en peligro o ha sido abolida en la ciencia ficción universal, ya que resultaría un trabajo inabarcable y sobrepasaría los límites del presente, sino que indagaremos preferentemente en algunos mecanismos que utiliza el poder autoritario para la reducción de las libertades de los individuos y para la coacción, para disfrazar de beneficio social lo que es puro abuso y despotismo.

Uno de esos mecanismos es el control del discurso histórico y político; es decir, algo que nos remite a una de las famosas consignas del Partido en la gran obra de Orwell, *1984*: “Quien controla el pasado controla el futuro. Quien controla el presente controla el pasado” (2018, p. 42).

Es incuestionable la importancia para imponer determinadas ideas, por supuesto también las absolutistas, de controlar el discurso histórico y poder relatar la historia y los acontecimientos en función de las necesidades del poder. Para ello es fundamental tener un poder omnímodo, crear un ambiente de censura y tergiversar la historia hasta el retorcimiento que sea necesario, con tal de que calen los mensajes necesarios y previstos. Así sucede en *1984*, cuyo protagonista precisamente se encarga de cambiar toda la información del pasado que sea necesaria para el Gran Hermano, pero también en otras obras como en *Fahrenheit 451* o *El cuento de la criada*, donde el pasado es apenas una nebulosa que los poderes se han encargado de erradicar.

Tras este planteamiento subyace la idea de que sin los mecanismos necesarios y libres de la historia no es posible construir una sociedad libre o, realizando la afirmación en el orden contrario, un régimen autoritario podrá asentar sus teorías con mayor facilidad si controla el relato histórico y elimina todos los elementos subversivos y contrarios a su poder. Los vencedores escriben la Historia.

Esta idea existe también en el Madrid de Bruna Husky, si bien no de una forma tan global como en las obras citadas anteriormente. No obstante, sí hay unos poderes interesados en crear un discurso que favorezca a sus intereses y que implique una visión de odio y rechazo hacia los androides, que motive un apoyo a sus ideas supremacistas. Uno de los personajes secundarios de mayor interés, Yiannis, trabaja en el Archivo, de una forma similar a cómo lo hacía el Winston Smith de *1984*, y vemos claras semejanzas y una relación intertextual que merece la pena comentar.

En diversos momentos Yiannis va comprobando cómo hay un complot para eliminar sucesos de la historia, de tal manera que se amolde a una visión más sesgada. Al cerciorarse de ello y al rebelarse contra ese funcionamiento perderá su puesto, comprobando así cómo los totalitarismos eliminan todo aquello que obstaculiza sus procedimientos. Gracias a la aparición de Yiannis el lector puede comprobar cómo algunos documentos históricos están mutilados y manipulados (el texto tachado es parte de la obra original de Montero, en *Lágrimas en la lluvia* (2017):

El ultradarwinismo fue un movimiento racista y terrorista supuestamente basado en las teorías de Charles Darwin, ~~aunque la inmensa mayoría de la comunidad científica siempre ha rechazado que los ultras tuvieran nada que ver con el evolucionismo~~. Consideraban que la Tierra no podía albergar una población humana tan elevada, cosa que, por otra parte, era una verdad evidente (p. 227).

La manipulación de la historia para la implantación de regímenes políticos autoritarios tiene múltiples ejemplos en la historia reciente de la humanidad y, como no podía ser de otra manera, la literatura en general y en concreto la ciencia ficción, fabulan para reflejarlo de la mejor forma posible y mover a la reflexión sobre estos asuntos de enorme calado. Como afirma Tena-Fernández:

Es justamente en su carácter transgresor donde se encuentra la riqueza significativa de la CF como género, dado que pone de manifiesto las contradicciones del capitalismo moderno, su

configuración discursiva y, de muchos modos, el determinismo que condiciona al sujeto para asumir, sin mayor cuestionamiento o mediación, un bien simbólico colectivo que llamamos cultura (2017, p. 38).

Notamos también una gran influencia de la obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, quien plantea conceptos similares y que redundan en la misma idea. En este caso, se manipula la función histórica de los bomberos, que en la actualidad de ese mundo sirven para quemar libros, que están prohibidos. La ciudadanía, sin embargo, no es consciente de la utilidad anterior e histórica (apagar fuegos) porque se ha eliminado ese conocimiento y porque los incendios ya no son una realidad gracias a la tecnología. El papel de individuo subversivo lo personifica en este caso Montag, que una vez que conoce los libros de forma clandestina no puede evitar cuestionarse todo. En una conversación con Beatty, el antagonista y encarnador del orden social establecido, le plantea la eterna dicotomía entre saber y ser infeliz o no saber y ser feliz, entendiendo que la sociedad es una masa inconsciente e inculta que prefiere ser engañada mientras el sistema le proporcione estabilidad y confort.

Si no quieres que un hombre sea políticamente desgraciado, no le preocupes mostrándole dos aspectos de una misma cuestión. Muéstrale uno. Que olvide que existe guerra. Es preferible que un gobierno sea ineficiente, autoritario y aficionado a los impuestos, a que la gente se preocupe por estas cosas [...]. Llénalos de noticias incombustibles. Sentirán que la información los ahoga, pero se creerán inteligentes. Les parecerá que están pensando, tendrán una sensación de movimiento sin moverse (Bradbury, 2012, p. 77-78).

Claramente se comprueba cómo los poderes prefieren una masa fácilmente dominable, para lo cual es necesaria la supresión del pensamiento crítico y la imposición de una mirada unívoca. Todo lo diverso dificulta ese proceso. En el Madrid de Rosa Montero aún no se ha llegado a tal estado de dominio y control, pero la autora emplea el *novum* ya establecido por estos grandes clásicos universales para alertar de esa posibilidad y de los complejos matices en los que habitan los peligros que debe afrontar siempre el individuo contra un poder que irá conquistando paulatinamente territorios de libertad individual y colectiva. Probablemente, la autora haya considerado la literatura y la creación de este universo para reflejar peligros existentes en la actualidad y de plena vigencia.

El poder absoluto y omnímodo que suprime las individualidades y la diversidad con el objetivo de hacer una sociedad teóricamente más funcional, argumento que esconde la idea

real de querer controlarla y establecer un poder único está presente también en otra gran referencia; *Nosotros*, de Evgueni Zamiátin, otro hito literario necesario para comprender cómo ha llegado Montero a la construcción de su universo.

En esta obra, además, se da algo también presente en *1984*, y es la preponderancia de lo tecnológico y lo matemático frente a la naturaleza y lo humanístico, así como la erradicación del amor y de la imaginación, que ha desembocado en una racionalización absoluta y fría del mundo, que concibe la libertad como un peligro y no como un derecho humano incuestionable:

La libertad y la criminalidad están tan indisolublemente ligadas entre sí como... Bueno, como el movimiento de un aerotransportador y su velocidad. Si la velocidad del aerotransportador es = 0, entonces no se mueve. Si la libertad del hombre es = 0, éste no cometerá crímenes. Está claro, el único medio para librar al hombre de cometer crímenes eximirle de la libertad (Zamiátin, 2012, p. 70-71).

En contra de lo que plantea el relato, hemos pretendido demostrar cómo las distopías que nos ha dejado la literatura, incluidas las de Rosa Montero, pretenden alertar de este peligro y educar al lector en la reflexión, el cuestionamiento y la diversidad de puntos de vista. Solo así el individuo evitará ser absorbido por el poder y tratado como un menor de edad al que hay que engañar, mentir y restringir la libertad para que no incurra en supuestas incorrecciones e inmoralidades.

Si Rosa Montero ha surgido con esta saga probablemente se deba a la necesidad de recordar algunas de estas realidades y la existencia de estos mecanismos. No será de extrañar, por lo tanto, que en el futuro en diferentes lugares surjan nuevas novelas de ciencia ficción que vuelvan a recurrir a estas intertextualidades y a las enseñanzas que estos grandes clásicos nos han dejado. Además, nuevamente podemos retomar planteamientos similares a los que hemos mencionado si vamos atrás en el tiempo y consideramos *Temblor*, ya mencionada.

En ella, la autora ya refleja su interés por abordar el tema de la historia como relato imprescindible para establecer el poder, al describir esa sociedad que ha debido reformularse y reconstruirse tras verse al borde de la desaparición. Es muy significativo y digno de reseña un aspecto que es también coincidente con otras obras y que tiene claras resonancias intertextuales; la plena consciencia de las élites de lo que están haciendo. Es decir, esta construcción ficcionalizada de la historia no es fruto ni mucho menos de una serie de avatares

más o menos azarosos o son un efecto inevitable de una determinada coyuntura a la que determinado grupo de poder se ha visto forzado para poder conservar un modo de vida, algo que, de alguna manera, legitimaría su proceder. No. Son el fruto de una actitud planeada y controlada, que promueve a unas élites y subyuga a grupos sociales con el objetivo de alargar en el tiempo esta situación, para lo que se buscan siempre argumentos de origen diverso, pero que asusten lo suficiente como para poder perpetuar esta situación de dominio (religiosos, de género, políticos, etc.). Así lo confiesa Océano, un personaje que representa a esa élite en *Temblor*:

Los sacerdotes hicimos un pasado a nuestra medida y reescribimos la Historia del mundo. Conscientes de que el saber es la llave del poder, nos apropiamos de los conocimientos existentes. Los adelantos técnicos, los logros de nuestros antepasados, pasaron a ser patrimonio secreto y privado. Y el pueblo olvidó. El ser humano siempre olvida. Ésa fue la edad de oro del imperio (Montero, 2018b, p. 305-306).

4.4.5. El cambio climático: planetas inhabitables

Quizás uno de los aspectos que más preocupación suscitan entre la población hoy en día y de forma casi unánime sea todo lo relacionado con el cambio climático y el calentamiento global. Esto a veces va asociado a la limitación de los recursos de un planeta finito y al crecimiento exponencial de la población. Como sucede con otros muchos *novum* a veces conforma el asunto principal, otras veces es simplemente un desencadenante de la trama, algo que funciona como disparador de los acontecimientos y, otras veces, supone un ingrediente más dentro del tono distópico general de la obra. De hecho, como afirma Prádanos (2012) “el número de novelas, ensayos, películas o artículos periodísticos sobre temas ecológicos en España no ha dejado de aumentar desde la crisis financiera” (p. 77).

Lo que sí es evidente es que nos encontramos en un género literario que ha abordado abundantemente este tema desde hace tiempo, alertando de sus peligros y de sus posibles implicaciones, como suele pasar en otros aspectos, motivo por el cual se suele achacar a la ciencia ficción ese carácter premonitorio (que no es condición *sine qua non* del género, como ya explicamos anteriormente).

En las novelas de Rosa Montero el cambio climático es un asunto contextual y quizás no el de mayor importancia, pero sí supone un elemento de gran valor, pues configura muchas de las relaciones humanas y de las jerarquías que se establecen. En un mundo en el que apenas hay aire puro y lugares verdes, estos son muy cotizados y el nivel de pureza del ambiente marca la clase social de quien vive en él, por lo que la jerarquización de la sociedad está muy determinada por la salubridad del lugar en el que viven. Por tanto, la autora utiliza el cambio climático como elemento de reflexión, no solo en cuanto a la sostenibilidad de la forma de vida humana actual (algo que también está presente) sino a cómo la degradación de la capa de ozono, de la naturaleza y de las condiciones de vida será un desencadenante de nuevas desigualdades sociales en un futuro no muy lejano.

Asociado a esto va la desaparición de muchas especies animales y vegetales, que desemboca en la creación artificial de esas especies, lo que nos lleva automáticamente al mundo de los replicantes de *Blade Runner* y *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, donde la vida animal tiene una importancia radical por su escasez y donde verdaderamente supone un elemento diferenciador entre las personas. Tener un animal real es un lujo que muy pocos pueden permitirse, como sucede en el mundo de Husky, en el que no solo la vida animal se puede comprar y vender a precios desorbitados, sino que hasta el aire puro o el agua son objetos de consumo en el mercado: “antes de subir al piso, pasó por el supermercado de la esquina y compró provisiones y una nueva tarjeta de agua purificada” (Montero, 2017, p. 67).

La contaminación es el detonante de todo el *novum* de una novela que, aunque tangencialmente, también tiene grandes repercusiones para Montero y referencias intertextuales a nuestro parecer: *El cuento de la criada*. Lo es en el sentido que comentábamos previamente; es decir, no solo en la preocupación del medio ambiente, la contaminación y el cambio climático como fenómenos no solo naturales y que impliquen una preocupación vital en el sentido estricto o biológica, sino también en cómo la habitabilidad del planeta y sus condiciones de vida son elementos que marcarán la jerarquización de la sociedad y la generación de clase sociales que a los factores habituales (familia, nobleza, posición económica, nivel de formación) tendrán que añadir la salubridad y la habitabilidad.

En *El cuento de la criada* Margaret Atwood crea un mundo en el que la fertilidad ha descendido peligrosamente debido a las condiciones de vida del planeta, lo que provoca una

transformación política que deriva en el régimen autoritario de Gilead, cuyas bases son el teocentrismo y el machismo.

De igual manera, hay una conexión evidente entre el espacio físico que muestra Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y Rosa Montero en su saga. Ambos mundos se configuran como un lugar más propio del *western*, desolados, desérticos, llenos de polvo y hostiles para la humanidad. Añadiendo aquí la toxicidad y la contaminación. Esa presencia del polvo dibuja paisajes muy similares en ambos mundos y, si comparamos los dos fragmentos que se proponen a continuación, creemos que nos lleva a lugares muy similares:

Hannibal Sloat, aunque no era un especial, era demasiado viejo para emigrar y estaba condenado a pasar el resto de su vida en la Tierra. A lo largo de los años, el polvo radiactivo lo había desgastado. Había tornado grises sus facciones y sus pensamientos, débiles sus piernas e incierto su andar. Veía el mundo a través de unas gafas literalmente cubiertas de polvo (Dick, 2000, p. 66-67).

Y por parte de Rosa Montero en *El peso del corazón* (2016):

Bruna inspiró profundamente el aire pesado y mineral. Olía a sulfuro, a óxido a trapo húmedo y viejo. La rep tuvo una nítida visión de cómo el aire iba depositando sobre sus rosados pulmones el finísimo polvo negro que cubría todas las superficies del sector Cero (p. 14).

La atmósfera coincidente en estos dos fragmentos refleja de una forma clara la idea de intertextualidad que defendemos en el presente trabajo, al considerarla no solo como una acumulación de referencias más o menos cultas y acertadas (o como meros homenajes) sino como la captación de un *novum* y una significación profunda que se traslada de una obra a otra, posibilitando una amplificación de su contenido, su mundo y sus perspectivas. Rosa Montero se inspira en Dick con la idea de los replicantes y la de la inhabitabilidad del planeta, pero lo reformula de tal manera que construye un mundo propio cuyos ecos trascienden más allá de esas páginas si el lector maneja los códigos adecuados.

4.4.6. El feminismo y la diversidad sexual

Bruna Husky es, sin ninguna duda, un personaje femenino de una enorme fortaleza, que subvierte y se opone en gran medida a los roles de género establecidos habitualmente y que

encarna claros mensajes que podemos definir como feministas al respecto, tanto en lo que podemos analizar como rasgos identitarios de géneros y construcciones culturales, como en la visión y concepto del propio cuerpo y la sexualidad.

Dicho esto, hay que concretar que no consideramos que la autora parta de una concepción feminista para construir sus novelas, sino que son un elemento más propio de la condición humana y del mundo que la rodea y le preocupa. En sus propias palabras “yo no tengo ningún interés en escribir sobre la mujer, yo lo que quiero es escribir sobre el género humano” (Montero, 2001, p. 22).

Esta idea no es óbice para que leamos y analicemos muchas de sus referencias y de sus plasmaciones literarias como feministas y que, lo que es más pertinente dado el cariz de esta investigación, estudiemos las relaciones con otras obras y autores que tienen una postura feminista, definido esto de una manera u otra.

En este sentido, uno de los primeros aspectos que analizar es la propia construcción del personaje que, como decíamos, es una mujer replicante que encarna muchos de los rasgos que la ficción tradicionalmente ha atribuido a los hombres: fuerza, enorme destreza en la batalla, especialización militar, lenguaje crudo, dificultad para conectar emocionalmente, sexualidad vehemente, alcoholismo, etc. Aquí radica una inversión de los roles de género que se han dado literariamente al héroe de acción e investigador, algo que, además, estará presente en el siguiente epígrafe de nuestra investigación, puesto que se imbrica claramente con la novela negra y el protagonista detective.

Debemos recurrir nuevamente al cineasta Ridley Scott a la hora de ubicar una referencia clara en la construcción del personaje, puesto que observamos similitudes entre Bruna Husky y Ripley, la conocida protagonista de la saga *Alien* y lo mismo podríamos decir de otros, como Sarah Connor, protagonista de la saga *Terminator*. En ambos casos se trata de personajes femeninos con una gran fuerza y carga de acción que, además, deben enfrentarse al otro, al diferente, para quien son una amenaza. La contraposición al diferente genera un discurso de alteridad del que solo es posible salir con fuerza bruta y violencia, lo que crea un carácter marcadamente subversivo y luchador. Más allá de posicionar a un personaje femenino en ese lugar, lo cual ya es suficientemente significativo y valorable, compone además una visión que enlaza con la necesidad de lucha inherente que implica el desligamiento de los roles de género

a los que se ve sometida la mujer. Todos estos personajes femeninos representan perfectamente esta pugna.

No obstante, no es la construcción del personaje de Bruna el único aspecto que podemos incluir en las referencias feministas de la obra. De hecho, probablemente la más significativa y evidente sea la presencia de Ursula K. Le Guin como una gran influencia, autora a la que la propia Rosa Montero ha considerado como su maestra, hecho que manifiesta abiertamente y con mucha frecuencia.

Esta influencia se observa con claridad y se materializa de una forma más evidente en *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), sobre todo en el fondo ideológico y en la visión del mundo y del feminismo desde los que se observa el mundo y la posición desde la que se construye el relato y el mundo ficticio de Montero.

In *The Left Hand of Darkness* Le Guin has hit upon a means of exploring the ways that gender and our assumptions about gender shape the world we live in. In a sense this is the fundamental feminist Project: not a raising up of women at the expense of men, but a trying to see beyond the mystifications of gender-related ideology (Roberts, 2006, p. 86).

Este trasfondo ideológico y filosófico es el que detectamos en el posicionamiento de ambas autoras al jugar con la idea de género al crear sociedades con parámetros diferentes en cuanto a ello, lo que mueve a una reflexión relacionada con cómo se han construido las sociedades basándose en unos criterios de género que pueden y deben ser revisados, sin que eso suponga la predominancia del sexo femenino, sino únicamente el cuestionamiento y la reflexión acerca de las desigualdades existentes y cómo se han construido las mismas, basadas, precisamente, en la predominancia del sexo masculino.

En *La mano izquierda de la oscuridad* se muestra un mundo en el que no hay diferenciaciones de género, ya que los habitantes del planeta Gueden solo manifiestan su sexualidad una vez al mes, como una especie de celo o menstruación, y todos los individuos pueden adquirir tanto forma femenina como masculina durante ese periodo, algo que viene determinado por su compañero sexual y que se denomina *kémmer*.

Este *novum* plantea múltiples connotaciones asociadas a cómo se construye esa sociedad, sin ningún tipo de jerarquía asociada al género, cómo es mucho más igualitaria y cómo no existen aspectos tan dañinos como la violencia sexual o los prejuicios en cuanto al

sexo. Evidentemente, la forma de vivir la sexualidad es muy diversa y nos resulta especialmente interesante lo que atañe a la maternidad, puesto que es uno de los principales condicionantes en los que se basan las diferencias de género y la construcción de las sociedades y las familias, otro asunto que comparten Montero y K. Le Guin.

Lo había intentado varias veces, pero mis esfuerzos concluían en un modo de mirar demasiado deliberado: un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales. De modo que mientras sorbía la ácida cerveza humeante se me ocurrió que durante la cena la conducta de Estraven había sido femenina, todo encanto y tacto y ausencia de sustancia, graciosa y diestra. ¿Era quizá esta blanda y sutil femineidad el motivo de mi desconfianza y mi rechazo? Pues me parecía imposible pensar en Estraven como mujer: esa presencia, oscura, irónica, poderosa, a mi lado, a la luz del fuego; y sin embargo cada vez que lo imaginaba como hombre, me parecía ver cierta falsedad (K. Le Guin, 2008, p. 589-590).

Resaltamos de este fragmento la incapacidad del personaje que constituye la voz narradora para comprobar lo difícil que le resulta desligar su pensamiento del binarismo hombre-mujer, que configura toda su visión del mundo, cuestionada al entrar en contacto con una sociedad que no participa en ese binarismo. Todas las cualidades asociadas al género (ese encanto y tacto femenino que menciona) se ven anuladas y puestas en duda al no existir un género al que achacarle la esencia de esas cualidades. Con ello, Ursula K. Le Guin consigue que toda esa cosmovisión basada en el género necesite una revisión, del mismo modo que hace Rosa Montero al introducir un personaje que, siendo una mujer, es otra cosa a la vez (una replicante) y que, desde luego, no encarna lo que la sociedad (la suya y la nuestra como lectores) suele esperar del “comportamiento femenino”. Este cuestionamiento subyace en la construcción de ambas autoras y es uno de los aspectos de mayor interés en cuanto al análisis y la reflexión filosófica y antropológica que suscitan.

El mundo supremacista al que a veces debe enfrentarse Bruna Husky muestra una gran resistencia a dejar de ver el mundo de forma binaria, de ahí que surjan los conflictos que desembocan en tanta violencia, justo al contrario de lo que sucede en Gueden. Ella misma es una víctima de esa concepción, puesto que en su condición de replicante diversa, con una memoria construida excepcionalmente, como ya se ha explicado, no encaja en ninguno de esos dos puestos binarios.

Mujeres que quieren ser hombres, hombres que quieren ser mujeres, humanos que quieren ser reps, reps que quieren ser humanos, negros que quieren ser blancos, blancos que quieren ser negros... Por ahora parece que no ha habido *bichos* que quieran ser terrícolas y viceversa, pero todo se andará, todavía llevamos poco tiempo de contacto con los alienígenas. Creo que tanto los humanos como los reps somos criaturas enfermas, siempre nos parece que nuestra realidad es insuficiente [...]. Pero te aseguro que la única manera de solucionar el conflicto es aprender a aceptarte y encontrar tu propio lugar en el mundo (Montero, 2017, p. 64).

A la hora de analizar este concepto del género, de cómo el cuerpo, la sexualidad y la maternidad determinan una posición de inferioridad de la mujer en sociedades constituidas, relatadas y explicadas por hombres, ciertamente resulta ineludible aludir a *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood. En la novela se da un mundo que concibe el género de una forma opuesta a como lo hacen los personajes de Gueden o la propia Bruna, puesto que todo gira en torno a la maternidad, que esclaviza a la mujer, y ve su disfrute sexual y su cuerpo como algo negativo y pecaminoso.

A pesar de que los mundos desarrollados y los *novum* son muy diversos, lo cierto es que las ideas que reflejan conducen a conclusiones semejantes, relacionadas todas con la construcción sexista de la sociedad, la utilización del cuerpo de la mujer, absolutamente determinante, y su confinamiento a espacios sociales reducidos y privados:

Mi desnudez me resulta extraña. Mi cuerpo parece anticuado. ¿De verdad me ponía bañador para ir a la playa? Lo hacía sin reparar en ello, entre los hombres, sin importarme que mis piernas, mis brazos, mis muslos y mi espalda quedaran al descubierto y alguien los viera: vergonzoso, impúdico. Evito mirar mi cuerpo, no tanto porque sea algo vergonzoso o impúdico, sino porque no quiero verlo. No quiero mirar algo que me determina de forma tan absoluta (Atwood, 2017, p. 102).

La maternidad es también un asunto importante para Bruna, ya que por su condición de replicante será una experiencia que no podrá tener, algo que redundará en su desorientación existencial provocada por la presencia absoluta de la muerte en su vida y por la cercanía de la misma, como hemos estudiado en el epígrafe correspondiente.

Son aspectos que también influyen en que Bruna desarrolle la personalidad que tiene, ya que de alguna manera la descendencia y la crianza de los hijos implica una victoria moral frente a la muerte para muchos seres humanos, algo a lo que no puede asirse nuestra

replicante. Si a eso le añadimos su corto periodo de vida y su difícil encaje en los roles femeninos por sus evidentes desviaciones de la norma, tenemos como resultado una identidad difícilmente encuadrable en cualquier prototipo. Algo que aporta singularidad y un carácter especial, pero también, como sucede con Bruna, un distanciamiento y un alejamiento de los demás, así como una enorme dificultad para procesar las emociones y para empatizar con los semejantes.

Hasta las ratas... hasta el mamífero más miserable tiene su nido, su manada, su rebaño, su camada. Los reps carecemos de esa unión esencial... Nunca hemos sido verdaderamente únicos, verdaderamente necesarios para nadie... Me refiero a esa manera en que los niños son necesarios para sus padres, o los padres son necesarios para sus niños. Además no podemos tener hijos... y sólo vivimos diez años, lo que hace que formar pareja estable sea muy difícil, o una agonía (Montero, 2017, p. 153-154).

Como ya ha sucedido al abordar otras temáticas, a la hora de acudir a determinados referentes debemos dirigirnos a la propia obra de Montero, ya que *Temblor* ya manifiesta un buen número de estas preocupaciones. De hecho, en la sociedad en la su protagonista, Agua Fría, crece, los roles están al revés y es la mujer la que ocupa una posición preponderante por su condición de madre, ya que la gran mayoría de la población es estéril. Eso ha provocado que se la coloque en un lugar preeminente y se adecúe el relato histórico a conveniencia de esta jerarquía (al contrario de lo que sucede con *El cuento de la criada*, con un planteamiento inicial similar).

En *Temblor* se atribuyen diferencias intelectuales, de carácter y de posición simplemente por el hecho de que las mujeres pueden ser madres, algo que podríamos equiparar a lo que sucede en nuestra sociedad actual si invertimos el argumento. Es una cuestión de punto de vista y la autora, tanto con Bruna Husky como con Agua Fría, pretende arrojar luz sobre lo dudable del razonamiento a través de una ficción que lo resalta.

Del mismo modo que apuntábamos en reflexiones anteriores, la capacidad de la ciencia ficción para imaginar mundos es el mejor instrumento para escenificar los conflictos del ser humano como individuo y las luchas que protagoniza como colectivo, en este caso el feminismo, pero puede darse con cualquier otro aspecto, por la virtud que posee a la hora de fabular y potenciar aquellos temas y realidades complejos y polémicos, poniéndolos en

contextos hiperbolizados y exagerados con la intención de servir de espejo que muestre esa realidad de una forma literaria que posibilite la reflexión y su experimentación.

Bruna es mujer y es *cyborg*, lo que la convierte en un personaje doblemente subalterno, condensando la significación y siendo parte de un colectivo invisibilizado, maltratado, apartado y víctima de un discurso histórico *ad hoc* que permitiese su arrinconamiento.

En *Lágrimas en la lluvia* la intención de reconocer la historia de la lucha del feminismo se aprecia por el establecimiento de un paralelismo entre la historia de los cyborgs y la historia de las mujeres. La trama se interrumpe frecuentemente con archivos históricos en edición para evidenciar la opresión y exclusión del cyborg, demostrando de esta manera la necesidad - largamente reivindicada por el feminismo- de la reescritura de la historia y de la recuperación de la memoria para reconocer el verdadero papel desempeñado por las mujeres (Martínez-Quiroga, 2018, p. 312).

Lo que plantea aquí Martínez-Quiroga bien podría decirse de otras obras, como *El cuento de la criada*, que es la que aquí se ha estudiado, por lo que queda demostrado nuevamente cómo funciona la intertextualidad en Rosa Montero; como un recurso de construcción de un universo literario amplio y una red de ideas, pensamientos y referencias de gran contenido semántico.

4.5. CONFLUENCIA DE GÉNEROS: HIBRIDISMO

El hibridismo genérico es una práctica muy común en la literatura contemporánea española y que ya ha adquirido un recorrido estable que comienza con la llegada de la democracia y del que muchos autores, como Javier Marías o Juan José Millás, por citar algunos, son buenos ejemplos. También lo es Rosa Montero, que ha participado en ese planteamiento que, bajo nuestro punto de vista, ha enriquecido la narrativa española y la ha hecho evolucionar positivamente.

En la literatura que crece con la llegada de la democracia a nuestro país -centrada, por ejemplo, en la indagación en la psicología del individuo, en sus relaciones personales, sociales e íntimas-, descubrimos también cómo la mezcla de discursos literarios y discursos argumentativos

propiciada por el actual mestizaje genérico potencia la intencionalidad estética y artística a la vez que la ideológica y de compromiso (Álvarez Méndez, 2002, p.13).

Si a esta tendencia por el mestizaje y el hibridismo genérico que se da en la literatura española contemporánea, le sumamos el enorme auge de la novela negra también propio del país, con autores como Juan Madrid o Manuel Vázquez Montalbán como principales impulsores durante los primeros años de la Transición democrática, y el interés personal de la autora por un género como la ciencia ficción, no es de extrañar el carácter híbrido de la saga de Bruna Husky, que combina de forma equilibrada aspectos propios de la novela negra, la ciencia ficción y la existencial o introspectiva. La propia Rosa Montero ha declarado en entrevistas este carácter híbrido y mezclado de las novelas de Bruna Husky, que ella misma ha definido como thriller existencial de ciencia ficción.

El resultado es una saga de novelas en las que podemos identificar claramente elementos propios de la ciencia ficción, ampliamente mencionados hasta ahora, como el *novum*, la tendencia prospectiva y la especulación, con una trama que recoge gran parte de los recursos propios de la novela negra y, por último, la reflexión, digresiones y problemáticas propias de la novela existencial. De ahí que incluyamos este apartado en nuestro estudio, puesto que el hibridismo es en este sentido considerado como una consecuencia más de este planteamiento intertextual de diálogo entre textos y de amplias conexiones y referencias que emplea la autora, que construyen un texto polisémico, metafórico y de amplias significaciones.

Ser conscientes de estas conexiones nos ayuda como lectores en nuestra reducción alegórica y nos sitúa en un horizonte de expectativa mucho más amplio, algo para lo que creemos que la ciencia ficción es especialmente permeable, puesto que por su carácter especulativo se abre a la reflexión y acoge cualquier tipo de fórmula genérica, puesto que sus planteamientos son fácilmente adaptables a cualquier construcción de trama y a cualquier tipo de personajes.

Es precisamente en la construcción del personaje principal donde encontramos una de las primeras intertextualidades, puesto que Bruna encuentra claros referentes en aquellos detectives propios de la novela negra americana, el *hardboiled* que evolucionó hacia los detectives de Raymond Chandler y Dashiell Hammett. Si pensamos en su carácter duro, su lenguaje mordaz y ofensivo, su apartamiento del mundo y su carácter contracultural y de

moral diferente, su incapacidad para conectar amorosa y sentimentalmente, su adicción al alcohol... no resulta complicado establecer un nexo entre Bruna Husky y Sam Spade o Philip Marlowe:

Lo primero que hizo al entrar en el apartamento fue ir a la nevera, servirse una copa de vino blanco y bebérsela de golpe. Ordenó a la casa que levantara las persianas y que abriera las ventanas de para en par [...]. Se sirvió otra copa, calentó un par de hamburguesas de soja con algas y se las tomó masticando con premeditación, lenta y rítmicamente [...]. Llenó otra copa de vino, se sentó ante la pantalla y comprobó que Habib ya le había mandado los documentos de la empresa de mantenimiento (Montero, 2017, p. 113).

Aunque la bebida sea diferente, la resaca de Bruna Husky es la misma que la de Philip Marlowe y también su tendencia a beber un trago cuando les llegan sus tribulaciones y necesitan pensar y olvidar. Esto va unido al carácter de ambos personajes, a contracorriente de la sociedad y de difícil encaje en la misma, lo que les dota de un halo de individualidad, singularidad, misterio y atracción.

Coincide con ellos además en el carácter subalterno y en sus actos más individualistas o, al menos, ajenos a la estructura moral de su mundo, ya que, al contrario con lo que sucede con otros detectives de ficción, como los de Agatha Christie, Conan Doyle o Wilkie Collins; su objetivo no es restablecer el sentido moral del mundo subvertido por el criminal, sino resolver el caso por intereses personales o profesionales. De hecho, nuestra protagonista, como sucede con los autores citados, sirve más como una crítica a esos valores morales y como un cuestionamiento del orden establecido. Esta tendencia es compartida por autores puros de novela negra española y se refleja en los detectives Toni Romano o Pepe Carvalho, por ejemplo.

Otro aspecto fundamental de unión con la novela negra, además de la construcción del personaje, reside en la estructura narrativa, que parte de premisas como la de iniciarse con un acto delictivo que desencadena toda la trama detectivesca, la aparición de pruebas verdaderas y otras falsas, los cambios de voces narrativas que juegan con la voz del narrador y la aparición de fuentes primarias, los giros narrativos e inesperados, la inculpación del detective en la trama criminal para deshacerse de él, las infiltraciones en los círculos del hampa, etc. Lo mismo sucede con la aparición de subtramas, algunas de tipo amoroso y

romántico, otras de carácter político y otras, finalmente, de desarrollo de personajes secundarios.

Un episodio muy significativo y que ilustra muy bien lo que pretendemos defender es la utilización de un cuadro, una pintura, como elemento de misterio y como parte del puzle que la detective debe desentrañar. Entra dentro de las convenciones del género la inclusión de objetos con mensajes ocultos que esconden pistas y que son claves en la resolución del crimen. Más allá de esto, la solvencia de Rosa Montero y su interés siempre por incorporar referencias de todo tipo para ampliar el máximo posible las significaciones, resulta esclarecedor que elija precisamente el cuadro *El grito*, de Edvard Munch.

Esto se debe a un doble interés; el de la trama detectivesca que hemos comentado y el del ambiente de existencialismo y aislamiento que acompaña a Bruna continuamente. De nuevo, una referencia intertextual que adquiere connotaciones metafóricas que aportan matices muy valorables en la obra de Montero:

- Este dibujo que has traído es una copia de *El grito*, un famoso cuadro de Edvard Munch, un pintor noruego de finales del siglo XIX y principios del XX -explicó Yiannis con su minuciosidad habitual [...]. El propio Munch dijo que iba paseando con unos amigos al atardecer y... [...]: “Paseaba por un sendero con dos amigos -el sol se puso- de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una valla muerto de cansancio -sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad- mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza (Montero, 2016, p. 261-262).

Un rasgo muy frecuente de las tramas detectivescas es el intento de inculpar al protagonista, que por un despiste o engaño se ve envuelto en problemas y debe luchar por demostrar su inocencia. Sirve como ejemplo de todas las técnicas que comparte con la novela negra y que hemos enunciado en el párrafo anterior el siguiente fragmento de *Lágrimas en la lluvia* (2017), si bien pueden encontrarse ejemplos de todos y cada uno de ellos:

- La han matado con una pequeña pistola de plasma... Con tu pistola, Bruna. Está llena de tus huellas y de tu ADN.

Bruna dejó escapar el aire que sin darse cuenta había estado conteniendo. Un sudor frío se extendió como una mancha por su espalda.

- Ah. La pistola. Es verdad. Yo tenía una pistola de plasma. Un arma ilegal, cierto. Lo confieso. Pero me la quitaron. Anoche, cuando me atacaron los asesinos del memorista. Y ahora pienso que probablemente me atacaron por eso. Para coger mi arma y poder inculparme (p. 363).

También comparte cuestiones estilísticas, como diálogos ágiles, estilo directo y crudo y una caracterización del personaje muy minuciosa, necesaria para entrar en su psicología y comprender los razonamientos que realiza, uno de los grandes atractivos que como lectores encontramos en este tipo de novelas, ya que gran parte de la trama se conduce a través de las pesquisas y pensamientos del protagonista investigador, al que acompañamos en las mismas, compartiendo unas y desechando otras.

Como se ve, todos estos planteamientos muestran el carácter híbrido de una ficción que se mueve con fluidez entre el dibujo general de un universo propio de ciencia ficción y una trama dentro de ese mundo que es esencialmente negra y detectivesca.

No podemos olvidar tampoco en concepto de saga detectivesca y que las novelas de Bruna Husky, que hasta ahora son tres, muy probablemente podrían aumentar en el futuro, como ha manifestado en alguna ocasión la autora. La protagonista, como sucede con sus homólogos de otras sagas, se ve envuelta en múltiples peligros y en posiciones cercanas a la muerte, pero ese suspense siempre se resuelve a su favor, bien por su habilidad, el azar o la participación de algún secundario, puesto que nuevas aventuras la esperan.

Esto es algo muy característico de los detectives literarios, así como la enorme importancia de los personajes secundarios, contruidos como el contrapunto del protagonista y que encarnan todo lo que el principal no es. En este rol podemos ubicar a Yiannis, pausado, calmado y sesudo, que aporta a Bruna lo que le falta y la ayuda fielmente en sus investigaciones; Yiannis es para Bruna lo que Watson para Holmes. Su acompañante y protector, que persigue el mismo fin para el que utiliza diferentes medios, y un complemento necesario e imprescindible para su personalidad.

El hibridismo entre el género negro y el de ciencia ficción son, por lo tanto, evidentes y conforman absolutamente el espíritu y la esencia de la saga, como hemos demostrado. Por el desarrollo de la investigación también queda establecida la presencia de una serie de temáticas que claramente conectan con el carácter existencial que defendemos y del que hemos dado suficientes ejemplos, vinculados a temas de una fuerte carga de reflexión como

la muerte, la identidad, el vacío y la angustia frente al mundo y la sociedad, la búsqueda de un sentido para la vida cuando la muerte está tan cerca y tan presente, etc.

Con la combinación de estos tres géneros fundamentales la autora Rosa Montero ha construido un mundo literario que ofrece muchas posibilidades que permite revisitarlo una y otra vez, lo que hace esperar que en las nuevas entregas novelísticas de la saga se mantenga la tendencia y podamos encontrar nuevas prospecciones, reflexiones, tramas y podamos contemplar el desarrollo de un personaje como Bruna Husky, lleno de matices y posibilidades.

Adiós a todo esto, pero también al miedo. A la angustia constante de morir. Husky rio: de hecho, morirse acaba con el maldito temor a la muerte. Adiós a sus obsesiones, al recuento frenético de los días que le restaban. A la furia, a la rabia, a la inseguridad, a la pelea, al dolor. Hermosa vida, dueles. La muerte también era paz (Montero, 2018, p. 391).

5. Conclusiones

En el desarrollo de la presente investigación hemos postulado y defendido la tesis de que en el universo ficticio de Bruna Husky, novelado por Rosa Montero en *Lágrimas en la lluvia* (2011), *El peso del corazón* (2015) y *Los tiempos del odio* (2018) se da un proceso de intertextualidad y referencialidad que conecta dichas obras con los grandes títulos de la ciencia ficción universal en cuanto a los temas, prospecciones y *novum* literarios, así como a las estructuras y técnicas de la novela negra, especialmente de la realizada en Estados Unidos y en España a partir de la Transición democrática.

Creemos haber demostrado dicho planteamiento a partir de una acotación de los parámetros que definen la ciencia ficción como género literario, muy difusos y complejos en algunos aspectos y confundidos habitualmente por el público lector general, para después hacer un somero recorrido por la evolución del género en la literatura española.

Una vez hecha la consecuente revisión de la crítica y haber establecido nuestros propios parámetros teóricos, nuestra principal preocupación ha sido demostrar aquellos postulados a partir fundamentalmente de los textos, en los que nos hemos apoyado constantemente para demostrar las conexiones entre las novelas objeto de estudio y el corpus de obras con el que han sido comparadas, con el objetivo de reflejar el diálogo permanente y fundamentado existente entre ellas.

Hemos partido del texto literario y lo hemos mimado y protegido todo lo posible, por el respeto e importancia que le concedemos y por considerarlo el cimiento principal y absoluto de toda investigación literaria. Además, hemos procurado incorporarlo siempre que resultara significativo y no gratuitamente, seleccionando cuidadosamente los fragmentos más específicamente significativos, incorporándolos al hilo conductor que hemos intentado transmitir y que ha vertebrado nuestra exposición y nuestra argumentación.

Ese diálogo entre textos que comentamos trasciende la mera referencia anecdótica y de homenaje y se basa en la plasmación de los mundos, las realidades objeto de reflexión, los planteamientos filosóficos e ideológicos, etc., y deviene en una técnica de enorme utilidad para ampliar el alcance semántico y metafórico del cronotopo ficticio, su cosmovisión y su fábula narrativa.

En todo proceso de significación metafórica se hace necesario un sistema de codificación y decodificación, que se da entre el escritor y el lector a través del texto literario, y nuestra intención ha sido la de ejercer de mediadores y desentrañar aquellas claves interpretativas, cumpliendo la función de coadyuvantes y posibilitadores de esa reducción alegórica necesaria para la interpretación del texto, entendida la cual como el proceso mediante el que los textos fantásticos y de ciencia ficción consiguen establecer modelos de significación que llegan a alcances análogos y similares a los textos de corte más realista (Asensi, 2018). Entendiendo que, por lo tanto, ambos son medios diferentes que consiguen con la misma capacidad el mismo fin, que es, en definitiva, el del hecho artístico y literario tal y como lo entendemos: la búsqueda de la belleza y la mejor comprensión del mundo y de nuestros semejantes en un contexto complejo y sometido a cambios continuos y que someten al ser humano a un profundo desconcierto.

Relacionado con esto y sin ser el objeto principal de la investigación, también nos ha movido la intención de exponer el valor de una literatura como la ciencia ficción y la fantástica (esta última abordada de un modo más tangencial), tradicionalmente infravaloradas en los ámbitos académicos y críticos, aunque esta situación ha evolucionado notablemente en los últimos tiempos y el volumen de trabajos e investigaciones ha crecido notablemente, lo que resulta muy significativo del cambio que se está produciendo en la consideración global de estos géneros.

Para comprobar este valor y este diálogo intertextual hemos abordado los temas que hemos considerado de mayor presencia e importancia tanto en las novelas de Rosa Montero como en las referencias del género, por considerar que son aquellas que tienen una mayor repercusión literaria y antropológica, y que constituyen gran parte de las tribulaciones de la sociedad en la que vivimos.

En definitiva, hemos reflejado nuestra lectura y nuestro análisis personal de la obra de ciencia ficción de Rosa Montero, que creemos vinculada y conectada con una buena parte de cumbres del género y hemos procedido siempre a través de la demostración de esa conexión basándonos en los textos y en nuestra visión crítica y de análisis. Además, hemos intentado aportar nuestra concepción teórica del género y hemos acotado sus límites, de tal manera que el lector se encuentre lo más ubicado posible a la hora de acceder a un corpus novelístico, el de la ciencia ficción, que entendemos como uno de los modos más certeros, metafóricos,

artísticos y profundos desde los que acercarse a la reflexión sobre el individuo, la humanidad y las sociedades y su historia.

6. Limitaciones y prospectiva

La realización de la presente investigación se ha realizado en unas condiciones de excepcionalidad que es necesario destacar como el principal aspecto determinante y limitante, ya que se ha desarrollado en gran parte durante la pandemia del Covid-19 y el periodo de estado de alarma y confinamiento decretado en España. Esto ha supuesto una limitación evidente en cuanto al acceso a materiales necesarios y que no siempre ha sido posible obtener por medios telemáticos e internet, por lo que algunas de las obras objeto de estudio no han podido ser consultadas en algunos casos y en otros se ha tenido que esperar el tiempo suficiente a que las bibliotecas volvieran a funcionar con normalidad, lo que ha ralentizado el proceso de investigación y de lectura y anotación del corpus literario que se ha manejado.

Por otro lado, precisamente la amplitud del corpus de obras es otra de las dificultades que hemos encontrado, ya que por el tratamiento que hemos dado a la investigación, de carácter comparativo, ha sido necesaria la lectura de un buen número de títulos y, con total seguridad, otras muchas referencias y potenciales intertextualidades se han quedado fuera de nuestro análisis por resultar inabarcable, teniendo en cuenta además que se trata de un género en auge y que suma una gran cantidad de publicaciones cada año. Es por ello que hemos querido acotar las comparaciones a obras de gran recorrido histórico y aceptación crítica sólida y universal, como los grandes clásicos que hemos ido mencionando y a autores que claramente residen en el acervo cultural de los lectores, como Orwell, Bradbury, Ursula K. Le Guin, Wells, etc.

Asumimos la imposibilidad de rastrear todas las referencias y conexiones posibles existentes en el ámbito literario y cinematográfico, pero consideramos que se ha demostrado con claridad el carácter intertextual y referencial que ostenta la saga objeto de estudio.

En cuanto al corpus manejado, debemos incidir también en el hecho de que mayoritariamente se trata de obras escritas en inglés y que, por lo tanto, hemos manejado a partir de traducciones y no en su lengua original. De nuevo, se debe a la dificultad que entraña el manejo de un corpus tan amplio y a la imposibilidad de acceder a los textos originales sin el servicio de bibliotecas derivado de la pandemia y el estado de alarma.

No ha sido así en el caso de la literatura crítica y teórica y las referencias cinematográficas, que en varios casos sí han sido manejadas en su lengua original y así figuran citadas. Debemos insistir en la mayor abundancia de aparato crítico en el mundo anglosajón, que reúne muchas de las referencias teóricas imprescindibles.

En cuanto a las potencialidades de la investigación y su prospectiva, un primer elemento que señalar es el hecho de que se trata de una saga incompleta y en proceso de creación, que verá llegar nuevos títulos con mucha probabilidad, por lo que este estudio será ampliable con las nuevas novelas que lleguen. Además, la ciencia ficción es un género especialmente proclive y permeable a este tipo de referencias e intertextualidades, por lo que consideramos que esta tesis y método de trabajo es extrapolable a otros universos literarios ficticios.

Por último, como hemos comentado en varias ocasiones a lo largo de nuestra exposición, la ciencia ficción en España sigue arrastrando ciertos prejuicios y considerada en muchos círculos como un género menor, por lo que los estudios sobre la misma no han proliferado tanto como en otros ámbitos. Esto hace que el estudio de su literatura tenga aún mucho recorrido y muchos campos por examinar, no solo en cuanto a la evolución del género y el análisis de sus obras más significativas, sino a una taxonomía de las creaciones de los últimos años o un planteamiento de literatura comparada con las creaciones en otras lenguas, épocas y sociedades.

7. Referencias bibliográficas y bibliografía

- Álvarez Méndez, N. (2002). Impronta estructural y significativa del hibridismo genérico en el entramado narrativo contemporáneo. *Estudios humanísticos*, N^o24, 11-28.
- Asensi, M. (2016). Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio nova: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n^o 0, 38-55.
- Asensi, M. (2018). ¿Qué dice la fantasía de nuestro mundo? Sobre el concepto de "reducción alegórica". *Actio nova: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n^o2, 310-330.
- Asimov, I. (1981). *El fin de la eternidad*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Atwood, M. (2017). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.
- Bernabé, G. (2006). *La intertextualidad y sus implicaciones en el proceso lector*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Cameron, J. (Dirección). (1984). *Terminator* [Película].
- Cameron, J. (Dirección). (1986). *Aliens: el regreso* [Película].
- Cameron, J. (Dirección). (1991). *Terminator 2: el juicio final* [Película].
- Carrera, G. (2016). *El funcionamiento de la intertextualidad en Dublinesca, de Enrique Vila-Matas*.
- Chandler, R. (2001). *Adiós, muñeca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chandler, R. (2004). *El sueño eterno*. Madrid: El País.
- De González Perilla, B. I. (1998). Hacia una teoría de la intertextualidad. *Revista de la Facultad de Artes y Humanidades, Segunda época*, n^o 8.
- Dick, P. K. (2000). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa.
- Dick, P. K. (2015). *El hombre en el castillo*. Barcelona: Minotauro.
- Díez, J. y. (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.

Ferraris, M. (2000). *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.

Filmaffinity. (20 de Mayo de 2020). Obtenido de
<https://www.filmaffinity.com/es/topgen.php?genre=C-F&fromyear=&toyear=&country=&nodoc>

Galiano, I. (. (2015). *Jot Down 100: Ciencia ficción. Cien películas imprescindibles*. Sevilla: Jot Down Books.

Geli, C. (29 de Enero de 2019). Bolsilibros, el "pulp" castizo. *El País*.

Hammett, D. (2003). *Un hombre llamado Spade*. Barcelona: Random House.

Hammett, D. (2006). *Cosecha roja*. Madrid: Alianza Editorial.

Huxley, A. (1998). *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés.

Ishiguro, K. (2017). *Nunca me abandones*. Barcelona: Anagrama.

Le Guin, U. K. (2008). *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Barcelona: Minotauro.

Lem, S. (2014). *Solaris*. Madrid: Impedimenta.

Mack, T. K. (2017). El arte en "Lágrimas en la lluvia". *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*.

Madrid, J. (2019). *Un beso de amigo*. Madrid: Alianza Editorial.

Martín Galván, J. C. (2016). Narración, monstruosidad y la condición humana en "El peso del corazón": la segunda novela de Bruna Husky. *Hispanófila*, 99-115.

Martín Galván, J. C. (2016). Narración, monstruosidad y la condición poshumana en El peso del corazón: la segunda novela de Bruna Husky. *Hispanófila*, Vol. 176, 99-115.

Martín Galván, J. C. (2017). El universo postumano de "Lágrimas en la lluvia": memoria artificial, identidad, historia y ficción. *Alambique: revista académica de ciencia ficción y fantasía*.

Martín Rodríguez, M. (2009). Géneros futuros: visiones de la mujer y las relaciones amorosas en "Sentimental Club" (1909), de Ramón Pérez de Ayala. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 265-280.

- Martínez-Quiroga, P. (2018). La detective Bruna Husky de Rosa Montero: feminismo, distopía y conciencia cyborg . *Hispania*, Vol.101, 306-317.
- McCarthy, C. (2012). *La carretera*. Barcelona: Debolsillo.
- Mendoza, E. (2016). *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (2001). En la piel del tiempo. (R. Sivianes, Entrevistador)
- Montero, R. (2016). *El peso del corazón*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (2017). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (2018). *Los tiempos del odio*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (2018). *Temblor*. Barcelona: Planeta.
- Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: Portal Editions.
- Moreno, F. Á. (2012). *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid: Salto de página.
- Morgan, R. (2016). *Carbono modificado*. Barcelona: Gigamesh.
- Oeyen, A. (2011). Ciudades posapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol.3, núm.2., 225-245.
- Orwell, G. (2018). *1984*. Barcelona: Penguin Random House.
- Página 2. (8 de abril de 2011). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=DrWSeUXgGJQ>
- Pardo-Fernández, R. (2017). Los límites de la otredad en Lágrimas en la lluvia, de Rosa Montero. *La Colmena* 93, 31-39.
- Prádanos, L. I. (2012). Decrecimiento o barbarie: ecocrítica y capitalismo global en la novela futurista española reciente. *Ecozona*, 74-92.
- Pratt, D. J. (2017). Vidas virtuales, memorias postizas: teorías de la identidad personal en Lágrimas en la lluvia. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*. Vol. 5 Art. 6.
- Roberts, A. (2006). *Science fiction: the new critical idiom*. New York: Routledge.

- Scharm, H. (2014). ¿Artificio o natura? La deshumanización como propuesta de rehumanización en la ciencia ficción española . *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*. Vol.3, Art.4, 9-21.
- Scott, R. (Dirección). (1979). *Alien, el octavo pasajero* [Película].
- Scott, R. (Dirección). (1982). *Blade Runner* [Película].
- Shelley, M. (2005). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.
- Tejera-García de la Concha, M. (2020). La ciborg de Rosa Montero como utopía de la redención social. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*. Vol. 7, art. 4.
- Tejera-García de la Concha, M. (2020). La ciborg de Rosa Montero como utopía de la redención social. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*. Vol.7, art. 4.
- Tejera-García de la Concha, M. (2020). La ciborg de Rosa Montero como utopía de la redención social. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*. Vol. 7, art. 4.
- Torrente Ballester, G. (2008). *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Madrid: Punto de lectura.
- Truffaut, F. (Dirección). (1966). *Fahrenheit 451* [Película].
- Unamuno, M. d. (s.f.). *Mecanópolis*. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-785998/html/85405adb-40f9-46b7-ac86-fd384da51cdf_6.html#l_71_
- Vázquez Montalbán, M. (2019). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.
- Vilar, M. (2012). Introducción a la teoría de los mundos posibles. *Luthor*. Nº9, vol.2., 18-24.
- Wells, H. (2004). *El hombre invisible*. Madrid: El País.
- Xamist, F. J. (2009). Poética y crítica literaria. Reflexiones en torno al concepto de narratividad en Paul Ricoeur. *Revista electrónica de teoría y literatura comparada*, 66-76.
- Zamiátin, E. (2012). *Nosotros*. Madrid: Akal.
- Zola, É. (2010). *Germinal*. Madrid: Austral.