

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

### Los arquetipos femeninos en Lágrimas en la lluvia, de Rosa Montero

Francois, Jeromine

*Published in:*  
Pasavento

*DOI:*  
[10.37536/preh.2025.13.1.2729](https://doi.org/10.37536/preh.2025.13.1.2729)

*Publication date:*  
2025

*Document Version*  
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

*Citation for published version (HARVARD):*

Francois, J 2025, 'Los arquetipos femeninos en Lágrimas en la lluvia, de Rosa Montero: modalidades y funciones', *Pasavento*, vol. 13, no. 1, pp. 119-137. <https://doi.org/10.37536/preh.2025.13.1.2729>

#### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LOS ARQUETIPOS FEMENINOS EN *LÁGRIMAS EN LA LLUVIA*,  
DE ROSA MONTERO: MODALIDADES Y FUNCIONESTHE FEMININE ARCHETYPES IN ROSA MONTERO'S *LÁGRIMAS EN LA  
LLUVIA*: MODALITIES AND FUNCTIONS

JÉROMINE FRANÇOIS

Université de Namur – NALTT

<https://orcid.org/0009-0004-2660-1768>

jeromine.francois@unamur.be

Recibido: 03.10.2024

Aceptado: 11.02.2025

RESUMEN: En este trabajo se examinarán los arquetipos femeninos que, en *Lágrimas en la lluvia*, novela que Rosa Montero publicó en 2011, se extraen a la vez de la literatura canónica y de la cultura pop occidental —desde la *femme fatale* al ángel del hogar, pasando por Lara Croft o la protagonista prototípica de la *chicklit*— para adaptarlos a los moldes de la ciencia ficción distópica. Tras evidenciar en qué medida la construcción de la protagonista del relato, Bruna Husky —en la que convergen la mayoría de dichos arquetipos—, se basa en cierto sincretismo genérico (en el doble sentido, sexual y architextual), analizaremos los dispositivos formales (narrativos e hipertextuales) y temáticos (a través de tópicos y fenómenos de estereotipación) de construcción de arquetipos femeninos que se organizan alrededor de dos funciones tradicionalmente asociadas con la representación de la mujer en el imaginario occidental: la del sujeto sensual activo y la del objeto pasivo, enfocado desde la esfera de lo íntimo, vinculada a su vez con el concepto del *care*. A partir de allí mostraremos de qué manera la articulación de estas figuras con una enciclopedia de ciencia-ficción bastante tradicional (poblada por cibernéticos, planetas artificiales, armas de plasma y alienígenas), así como el hibridismo entre novela policíaca, novela rosa y *bildungsroman*, participan de la paratopía (en términos de Maingueneau) del personaje de Bruna, a la vez que posibilitan una poética ambivalente de estereotipación que apela a las expectativas del lector, en un pacto de lectura lúdico.

PALABRAS CLAVE: Rosa Montero, estereotipo, arquetipo, pacto de lectura

ABSTRACT: This paper examines the female archetypes that in *Lágrimas en la lluvia*, a novel published by Rosa Montero in 2011, are drawn from both canonical literature and Western pop culture—from the femme fatale to the domestic angel, passing through Lara Croft or the prototypical *chicklit* protagonist—to adapt them to the molds of dystopian science fiction. After showing to what extent the construction of the protagonist of the story, Bruna Husky—in which most of these archetypes converge—is based on a certain generic syncretism (in the double sense, sexual and architextual), we will analyse the formal (narrative and hypertextual) and thematic (through *topoi* and stereotyping phenomena) devices for the construction of female archetypes that are organised around two functions traditionally associated with the representation of women in the Western imaginary: that of the active sensual subject and that of the passive object, focused from the sphere of the intimate, linked in turn to the concept of *care*. From there we will show how the articulation of these figures with a fairly traditional science-fiction encyclopaedia (populated by cyborgs, artificial planets, plasma weapons and aliens), as well as the hybridism between detective novel, romance novel and bildungsroman, participate in the paratopia (in Maingueneau's terms) of Bruna's character, while enabling an ambivalent poetics of stereotyping that appeals to the reader's expectations in a playful reading pact.

KEYWORDS: Rosa Montero, Stereotype, Archetype, Reading Pact



## 1. INTRODUCCIÓN

*Lágrimas en la lluvia* (2011) es un verdadero palimpsesto. Desde su título, el primer tomo de la trilogía de Bruna Husky escrita por Rosa Montero ya entabla un diálogo intertextual con la icónica película de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), a su vez basada en el texto de Philip K. Dick titulado "¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?" (1968). Además de estas fuentes concretas que le inspiran parte de su *enciclopedia* (en el sentido de Umberto Eco) de ciencia ficción— como el concepto de *replicante*,<sup>1</sup> también llamado *tecnohumano* o *tecno*—, la novela adopta una factura distópica clásica del relato de anticipación tal y como se ha ido configurando en las últimas décadas. En efecto, en la trama, situada

---

<sup>1</sup> En varios trabajos suyos, Eco se refiere a la *enciclopedia* como el conjunto de los saberes (históricos, geográficos, técnicos, culturales, etc.) compartidos por una comunidad y que refieren a un mundo. La enciclopedia constituye en este sentido un modelo cultural y semiótico, que no se confunde con la realidad empírica (Eco 1988: 108-137).

en el Madrid del siglo xxii, la violencia del mundo neoliberal hacia el medioambiente se refleja en una sociedad profundamente desigual, que margina tanto a los tecnohumanos como a los humanos pobres o a los alienígenas. Ahora bien, *Lágrimas en la lluvia* no se contenta con inscribirse en los moldes canónicos del género de la ciencia ficción, sino que metaboliza otros patrones como el de la novela negra, el del *bildungsroman* o el de la novela rosa. Según Fernando Ángel Moreno (2018), tal hibridismo genérico constituye un rasgo definitorio de la narrativa de ciencia ficción del siglo xxi.

En el caso de la novela de Montero, este hibridismo se articula con la *poética de la estereotipación* en la que bien podría basarse la trilogía. Jean-Louis Dufays (1994) ha definido el *estereotipo* como una estructura que se repite en los discursos sociales y en las producciones culturales, una asociación de elementos hecha tópica, que puede situarse en el plano propiamente lingüístico (si se trata de un sintagma o una frase), en el plano temático-narrativo (cuando refiere a esquemas argumentativos, acciones, personajes o decorados) o en el plano ideológico (si más bien se trata de propuestas, de valores o de representaciones mentales). Como ha demostrado el teórico, si cualquier producto textual funciona forzosamente a partir de cierta dosis de estereotipos (necesarios para que el lector reconozca los signos y sus referentes y así les pueda atribuir sentido), es posible clasificar los textos literarios en tres categorías en función de su tratamiento de dichos estereotipos: 1) los textos que tratan los estereotipos de forma literal, en primer grado, sin distanciamiento crítico, con el fin de asegurar la legibilidad del discurso y su pertenencia a determinado género (sería el caso de la literatura llamada "de masas", similar en este sentido a las películas de serie B); 2) los textos que adoptan un modo de enunciación más crítico, irónico o incluso paródico y que, con diferentes procedimientos, denuncian el desgaste del cliché, su carácter simplista o mentiroso, con el propósito de buscar un lenguaje nuevo (es el caso, entre otros, de Rimbaud, los surrealistas o Juan Goytisolo); y, por último, 3) las obras que oscilan entre ambas posturas e ilustran una poética *ambivalente* al jugar con las polisemias del estereotipo. Este último caso lo ejemplifica la literatura calificada como *posmoderna*, aunque ya lo anticipaba el clásico español por antonomasia, *Don Quijote*, por ser a la vez una parodia y una obra maestra del género caballeresco.

Con el fin de esclarecer la poética de *Lágrimas en la lluvia*, en este trabajo se examinará un caso concreto de estereotipación presente en el texto: la relacionada con la representación de la mujer, un tema fundamental de toda la obra narrativa de Rosa Montero.<sup>2</sup> En efecto, son numerosos los arquetipos femeninos que su trilogía extrae tanto de la literatura canónica como de la cultura pop oc-

<sup>2</sup> Según Lucía Russo, la obra de Montero "deconstruye los cánones literarios impuestos por la tradición y el pensamiento machista, no solo por los temas abordados, sino también por los géneros empleados. Este planteamiento, a nuestro modo de ver, es una de las razones que permitió a la autora afirmarse ante el gran público" (2021: 198). Asimismo, Vanessa Knights ha señalado que uno de los propósitos que persigue Montero en la novela realista testimonial *Crónica del desamor* es "resaltar las reivindicaciones feministas que se armaron en los años de la Transición española, y la consecuente construcción de una nueva identidad femenina en el país" (1999: s/p).

cidental para adaptarlos a los parámetros de la ciencia ficción. Al analizar los dispositivos formales y temáticos de construcción de tales arquetipos femeninos, veremos en qué medida la articulación de estas figuras con una enciclopedia ciencia-ficticia bastante tradicional (poblada por ciborgs, planetas artificiales, armas de plasma, alienígenas, etc.) participa del hibridismo genérico de la novela. Advierto de antemano que el análisis no se realizará desde la óptica del feminismo, sino que procurará más bien esclarecer el armazón temático-narrativo del texto.<sup>3</sup>

A pesar de que *Lágrimas en la lluvia* presenta una variada galería de personajes femeninos,<sup>4</sup> muchos de los arquetipos femeninos presentes en el relato convergen en el personaje de Bruna Husky, en el que (con la excepción de pocos pasajes) se centra la narración en focalización interna. Antes de presentar los arquetipos femeninos movilizados por la novela, es por tanto necesario examinar las señas de identidad de la protagonista.

## 2. BRUNA HUSKY: SEÑAS DE IDENTIDAD

Cualquier personaje es ante todo un constructo textual, un significado de significado discontinuo, ya que se elabora paulatinamente en el relato al hilo de sus descripciones, réplicas, denominaciones e interacciones con otros actantes. En el caso de *Lágrimas en la lluvia*, la protagonista funciona además como vector del *novum* (Saint Gelais 1999: 30) con el que se inicia el universo de ciencia ficción concebido por Montero, ya que tanto la dimensión caracterológica de Bruna como su dimensión funcional evidencian su condición de replicante de combate convertida en detective.<sup>5</sup> En este sentido es significativa la prosopografía del

---

<sup>3</sup> La propia Montero afirmó: "Creo que, en cuanto arte, la literatura carece de sexo. Al final y al cabo, es una búsqueda de la expresión propia, y eso es algo que lo mismo afecta a mujeres que a hombres. Lo que sí sucede es que el mundo de hoy es sexista, y en consecuencia el novelista y la novelista se encuentran con que, al recrearlo, tienen que enfrentarse a ese sexismo. Por ello, al reflejar el mundo que ven, lo impregnan de experiencias sexistas y, hoy por hoy, las mujeres viven el mundo de modo muy diferente a los hombres y se ven obligadas a contarlo de forma a menudo radicalmente distinta" (en Bayón 1986: 149-156). Para un análisis feminista de la novela, véase Martínez-Quiroga, según la cual: "La posibilidad de plasmar que la categorización de género no es una cuestión biológica (natural) sino un constructo social del discurso androcéntrico y heteropatriarcal es una de las estrategias más explotadas en *Lágrimas en la lluvia*, distopía feminista que narra las actividades de la detective Bruna Husky" (2018: 309).

<sup>4</sup> Mencionemos, por ejemplo, las interesantes figuras de Myriam Chi, Valo Nabokov, Cata Caín, Mirari, Sun o RoyRoy.

<sup>5</sup> Este concepto clave del género de ciencia ficción, introducido por Darko Suvin en 1979, se refiere a un elemento innovador o extraordinario (pero no sobrenatural; por ej. la visita de una raza extraterrestre, la creación de clones o de inteligencias artificiales autoconscientes) que dirige la trama y potencia el desarrollo de las inquietudes culturales sobre el presente que el escritor vuelca en el texto. *Lágrimas en la lluvia* se sustenta en varios *novums* (la existencia de extraterrestres, una tecnología mucho más avanzada que la de la realidad empírica del lector), pero el que más estructura la trama es la creación de tecnohumanos, cuyas destrezas físicas y cuyo estatuto ontológico específica ilustra la figura de Bruna. Como explica Martín Galván, "estos *novums*, especialmente el que alude a la configuración artificial de los tecnohumanos, posibilitan dentro de la ficción la realización de un fenómeno de singularidad tecnobiológica sin precedentes y el establecimiento íntegro de una condición posthumana" (Martín Galván 2017: 3).

personaje, que constituye de hecho un verdadero *leitmotiv* de la novela (y del resto de la trilogía):

Bruna pudo notar el titubeo, el respingo, el súbito recelo en la mirada. Estaba acostumbrada a que su presencia causara impresión, no solo por el hecho de ser una tecno alta y atlética, sino, sobre todo, por el cráneo rapado y el tatuaje, una fina línea negra que recorría verticalmente el cuerpo entero, bajando por su frente y por la mitad de la ceja y los párpados y la mejilla del lado izquierdo, y después por el cuello, el pecho, el estómago y el vientre, la pierna izquierda, un dedo del pie, la planta, el talón y de nuevo, ascendiendo ya a lo largo de la misma pierna pero por detrás, la nalga, la cintura, la espalda y el codo, para terminar cruzando la monda redondez del cráneo hasta fundirse con la línea descendente y completar el círculo. Como es natural, cuando estaba vestida no se podía ver que el trazo se cerraba sobre sí mismo, pero Bruna había comprobado que la línea que parecía cortar un tercio de la cabeza y que desaparecía ropa abajo producía un innegable impacto en los humanos. Además *delataba su condición de rep combatiente*: en la milicia casi todos se hacían elaborados tatuajes. (Montero 2011: 30)

El retrato físico llamativo suele aparecer en la trama como explicación de la reacción inquieta que Bruna despierta en varios personajes. Dicha reacción bien podría funcionar como un eco al "extrañamiento cognitivo" del propio lector, aquel pacto de lectura propio de la ciencia ficción, según Suvin (1979), que en este texto surge, precisamente, de la índole tecnohumana de su heroína. De modo casi sinecdótico, Bruna se identifica una y otra vez con algunos rasgos sobresalientes (su tatuaje, su condición atlética, sus ojos de felino) que funcionan como *indicios* (en el sentido semiótico) de su condición de rep de combate, peligrosa a la vez que marginada.<sup>6</sup>

La propia onomástica del personaje, revelada desde el incipit de la novela, refleja simbólicamente varias de sus características clave. Además de significar en español actual "De color negro o muy oscuro", lo que puede relacionarse con la dimensión inquietante de la rep, *bruna* remite, en su etimología germánica, al *escudo*, lo cual no deja de sugerir la función bélica con la que se ha creado. El apellido *Husky*, por su parte, puede participar de la animalización constante del personaje: descrita como *fiera*, *depredador*, con ojos felinos, que muchas veces *gruñe* en vez de hablar, también evoca el perro, por su lealtad incondicional hacia los suyos.

Varios críticos han analizado el carácter masculino de las descripciones de Bruna, ya que ilustran cualidades tradicionalmente asociadas con la hombría, como la fuerza física, la falta de curvas, las dotes guerreras o la expresión de la ira:<sup>7</sup>

<sup>6</sup> "Era una de las pocas ventajas que tenía el hecho de ser distinta: era despreciada por ello, pero también temida" (2011: 36).

<sup>7</sup> Como recuerda Chollet, la ira es una emoción tradicionalmente censurada para mujeres: "La censure de la colère des femmes joue un grand rôle dans l'effacement de [leur] identité" (Chollet 2015: 74). Ahora bien, la ira constituye una parte fundamental de la personalidad de Bruna (se

Si la examinamos con atención, vemos que Bruna posee todas las características que el sistema patriarcal atribuye a la imagen del arquetipo masculino. La replicante mide un metro noventa, sus pechos son muy pequeños y su cabeza está rapada al cero. Bruna es musculosa y letal, una profesional de la violencia. Además, es estéril y su cuerpo no está limitado por las supuestas esclavitudes de la maternidad, lo cual no le impide disfrutar de un impulso sexual indiscriminado, impetuoso e inmediato. [...] Como los detectives *hard-boiled*, Bruna vive en soledad. Su símbolo en la novela es el oso, animal solitario por definición. (Cuadra 2022: 8-9)

Es de notar que esta prosopografía andrógina (cuando no masculina) presente a lo largo de la novela contrasta con la, opuesta, del disfraz que elige Bruna para infiltrarse en redes criminales. En estas ocasiones, la tecno adopta como cobertura la identidad ficticia de Annie Heart, un alter ego cuya feminidad ultraconvencional (pulposa, rubia y de ojos verdes) apunta una clara antítesis con la caracterización de Bruna ya comentada:

... se colocó las lentillas: escogió unas de color verde oscuro que parecían muy naturales y que camuflaban sus características pupilas felinas. Después vino la peluca, rubia ceniza y autoadherente con el calor del cuerpo [...]. Redondeó un poco sus mejillas metiéndose en la boca dos prótesis de goma anatómica, y acto seguido se puso una ropa interior con relleno que engrosó sus nalgas y aumentó dos tallas sus pequeños pechos de amazona. (Montero 2011: 257)

Como sugiere Cuadra en la cita anterior, por ser detective, el personaje de Husky efectivamente se construye con ingredientes sacados de la novela negra. Ahora bien, tanto en *Lágrimas en la lluvia* como en los otros tomos de la serie, la trama detectivesca es doble, puesto que, para Bruna, la resolución del enigma policíaco corre paralela a la búsqueda de sí misma, en una especie de *bildungsgroman* (Cubillo 2001): la investigación se desarrolla al mismo tiempo en el ámbito público y en el íntimo, y en este sentido podemos interpretar la etiqueta de *thriller existencial* propuesta por la propia Rosa Montero para definir su texto. En realidad, en su doble pesquisa Husky sintetiza diferentes tradiciones de la narrativa policial. Primero, comparte rasgos del detective *hard-boiled* por ser solitaria,<sup>8</sup> violenta, como ya afirmaba Cuadra, pero también por tener adicciones (el vino blanco y, en cierta medida, los encuentros sexuales casuales), y por actuar muchas veces en el límite de la legalidad. También se acerca a los investigadores del género neopolicial (por ejemplo, en su modalidad hispanoamericana) por

---

la describe repetidas veces como *enfurecida, irritada*) y de su funcionamiento en momentos de crisis: "cuanto más colérica estaba, más controlada parecía" (2011: 17); "Notó que se disparaba dentro de ella el mecanismo ciego de la cólera" (2011: 121). En cambio, a la rep le cuesta admitir emociones que connotan la debilidad, como la tristeza, y que suelen considerarse como propias de mujeres: "Dos lágrimas densas y redondas como gotas de mercurio cayeron sorpresivamente por las mejillas de Bruna. ¿De dónde salía esa agua? ¿Cómo era posible haber vivido antes tanto dolor con los ojos siempre secos, y llorar ahora sin ningún motivo?" (2011: 312).

<sup>8</sup> Es de notar que esta soledad no es propia del personaje, sino que constituye otro rasgo que la señala como tecnohumana: "Los androides eran seres solitarios, islas habitadas por un solo náufrago en medio de un abigarrado mar de gentes" (Montero 2011: 29).

su inconformidad con su contexto sociopolítico, dado que los fallos del sistema resultan ser en gran parte los culpables de los diferentes crímenes investigados. Más allá de estas afinidades con modalidades posmodernas del género policial, el personaje también hace suyo el valor moral irreprochable del detective *whodunit*: defiende la democracia y sus valores y, como explica Pratt, “siempre actúa según un código ético bastante estricto” (2017: 6).<sup>9</sup> A través de este sincretismo, Bruna asimismo evoca la categoría taxonómica del *thriller metafísico*, que desvía de forma subversiva los códigos del relato policial tradicional, creando zonas de incertidumbre y opacidad con el fin de cuestionar los misterios del ser, más allá del mero artificio de la intriga policiaca (Dechêne y Delville 2016).

Tal combinación de diversas modalidades de la narrativa policiaca hunde sin duda sus raíces en *Blade Runner*, fuente explícita de la novela (Morera 2022: 4). Además, a nivel temático, la dimensión estereotipada del subgénero policiaco permite introducir en la novela “instantes sanguinarios de violencia extrema al igual que interludios eróticos” (Pérez 2019: 60). Sin embargo, como teorizó Saint-Gelais (1999: 120), la utilización de estructuras policiacas es especialmente frecuente en la narrativa de ciencia ficción donde el enigma suele atañer menos a un crimen que a la propia narración y a la identidad del mundo distópico. El cuestionamiento identitario de Bruna se puede leer en el marco de este tema ontológico que suele explorar el género (Saint-Gelais 1999: 275).

La masculinización relativa del personaje, articulada con estructuras estereotípicas del género policial, participa ya, por consiguiente, de la poética sincrética de *Lágrimas en la lluvia*. Ahora bien, a través de Bruna Husky también se cristaliza una red de arquetipos femeninos que afianza esta misma poética.

### 3. UN PERSONAJE SINCRÉTICO: RED DE ARQUETIPOS FEMENINOS

Los arquetipos femeninos que aparecen en *Lágrimas en la lluvia* provienen de fuentes múltiples, más o menos explícitas —por ejemplo, porque tienen algún vínculo hipertextual con *Blade Runner*— o latentes, cuando remiten a figuras tópicas sacadas de diferentes tradiciones artísticas, interdiscursos socio-culturales o iconos populares. Tal variedad constituiría un rasgo de la ciencia ficción española del siglo XXI:

Esta consideración de lo cultural como una multirrealidad simbólica, con raíces tanto en lo pop como en la cultura elitista, se encuentra en casi todos los compañeros de generación y es común la forma de expresarla mediante la experimentación narrativa. [...] La mirada del escritor español de ciencia ficción es hasta el momento pop, en el sentido en el que acepta al mismo nivel todas las formas de la cultura, sean elitistas o populares, las incorpora como contenidos y formas en sus obras. La separación entre alta y baja cultura carece de sentido en la ciencia ficción española actual. (Moreno 2018: 190)

<sup>9</sup> Para Pardo-Fernández, “Bruna Husky, al erigirse como baluarte del mundo civilizado, renuncia a este en el sentido del héroe romántico: asocial, aristocrático, y por tanto, superior a los demás, ajeno al trabajo asalariado o la necesidad de lucimiento del burgués, más allá de las convenciones” (2017: 36).

Más allá de su procedencia variopinta, los arquetipos femeninos de la novela de Montero se organizan sobre todo alrededor de dos funciones tradicionalmente asociadas con la representación de la mujer en el imaginario occidental: la del sujeto sensual activo y la del objeto pasivo, asociado con la esfera de lo íntimo, vinculada a su vez con el concepto del *care* (anglicismo que se refiere al cuidado de los demás, a la capacidad de atender las necesidades ajenas).

## 2.1. El sujeto sensual activo y sus arquetipos

La primera categoría semántica remite, desde luego, al arquetipo de la *femme fatale*. Figura femenina misteriosa y manipuladora (o hasta maquiavélica) cuya seducción provoca fatalmente la caída moral o incluso la muerte del héroe, este personaje entronca con los mitos judeo-cristianos de Lilith, Eva y Salomé y se desarrolló sobre todo con la corriente artística del simbolismo, antes de convertirse en un verdadero estereotipo cultural, tanto a nivel iconográfico como discursivo (Bornay 1990). El personaje de Bruna es sin duda muy sensual,<sup>10</sup> como atestiguan con regularidad los episodios en los que deambula en busca de placer carnal:

En unos instantes Bruna empezaría a cruzar la ciudad, navegaría a través de la noche en busca de sexo; de una explosión carnal capaz de vencer a la muerte. La única eternidad posible estaba entre sus piernas. Como la mayoría de los humanos y los tecnohumanos, Bruna era más o menos bisexual: solo unos pocos individuos eran exclusivamente heterosexuales u homosexuales. Pero, por lo general, a la rep le gustaban más los hombres; y esta noche, en cualquier caso, le apetecía un varón. Tal vez un tipo tan grande como el lagarto Lizard, un humano gigante al que haría implorar por su sexo de androide. Bruna soltó una pequeña carcajada. Su ritmo cardíaco se había acelerado, su cuerpo parecía hervir, el aire estaba cargado de feromonas. Ah, la embriaguez de la noche. Ella era una estrella a punto de estallar, un quásar pulsante. Caminó un par de pasos, gozando de su vigor y su agilidad, de su hambre y su salud. De una alegría feroz. Metió una mano por debajo de la pequeña falda metalizada y, apoyándose en el vehículo aparcado, se quitó las bragas. Esa noche quería deambular por la ciudad sin ropa interior. No era la primera vez que lo hacía y no sería la última. Qué placer sentirse toda abierta, desembarazada de trabas, disponible. Antes de irse, dejó el tanga sobre el parabrisas del coche del policía. El mundo zumbaba alrededor y un latido de vida estremecía sus venas, su corazón y, sobre todo, el centro de su desnuda flor, justo ahí abajo. (Montero 2011: 122-123)

En este fragmento, la focalización interna de la narración recalca los efectos físicos de la excitación sexual, descrita en términos metafóricos con símiles que connotan a la vez la fuerza cósmica del deseo y su peligro potencial (*una explosión, implorar por su sexo de androide, una estrella a punto de estallar, un quásar pulsante, una alegría feroz*). La dimensión activa y quizá algo agresiva de

---

<sup>10</sup> Incluso se puede considerar que la propia Bruna recupera de forma caricaturesca los atributos sensuales de este modelo de la *femme fatale*, parodiándolo al ponerse en escena bajo la falsa identidad de Annie Heart, ya comentada.

su sensualidad también sobresale en el afán provocativo con el que abandona sus bragas.

Combinado con su caracterización como guerrera peligrosa, esta sensualidad acerca a la rep al arquetipo de la mujer fatal, marcada por una asociación tópica de *eros* y *thanatos*.<sup>11</sup> Asimismo, la animalización constante del personaje durante sus encuentros amorosos se puede leer en este marco. Bruna *gime, gruñe*, pero también muerde a Nopal mientras baila con él.<sup>12</sup> El clímax de esta erotización de una violencia animalizada ocurre en el primer encuentro sexual con Lizard, en el que el deseo se expresa con una clara isotopía bélica que evoca la doma:

El deseo se *disparó* dentro de la rep como un *súbito ataque de locura*. Bruna quería *devorar* a Lizard, quería *sentirse devorada*, quería fundirse con él y *estallar* como una supernova. Se *arrancó* su propia ropa a *tirones*, rompiendo los cierres, e intentó hacer lo mismo con la del inspector, que se *resistió*. *Rodaron por el suelo, jadeantes, mordiéndose las bocas, apretando y gruñendo, en una confusión de brazos y de piernas que más parecía una pelea cuerpo a cuerpo* que un encuentro sexual, hasta que el hombre consiguió *sentarse a horcajadas encima de ella, sujetar sus muñecas e inmovilizarla*.  
—Espera... ¡Espera! Mi preciosa *fiera*... Un poco más despacio... —susurró roncamente. (Montero 2011: 460-461, subrayados míos)

Más allá del motivo de la *femme fatale*, en esta animalización también participa el motivo del pabellón del oso, verdadera puesta en abismo del relato. Como han señalado Konstantinova (2017) y Cuadra (2022), la osa replicante Melba, a la que la detective visita varias veces, funciona en efecto como alter ego de Bruna (185-186). Natvel, la tatuadora mística (de género sexual incierto), le revela que, como lo intuía la rep, se trata de su tótem esencial: "Un oso. Eres un oso, Bruna" (2011: 466); "¿No era ella una osa? El animal solitario, como dijo el psicoguía; el que no vivía en manada ni en pareja" (2011: 469). Aunque no solo se reserva al personaje de la tecno,<sup>13</sup> la animalización aplicada a este personaje no humano recuerda el mito de la mujer exótica como proyección de una sexualidad animalizada que remite a una alteridad radical (Chollet 2021: 89).

Asimismo, además de referir al arquetipo de la *femme fatale*, la violencia erotizada evoca el relato de aventuras y su icono videolúdico más internacional, Lara Croft. Este personaje se nutre del imaginario de la mujer fuerte, independiente, muy competente en lo profesional, aunque bastante fallida en lo personal, que dista del modelo de la *femme fatale* por carecer de dimensión ma-

<sup>11</sup> Para más informaciones sobre el tema, véanse Bornay (1990) y Doane (1191), así como la síntesis actualizada de Grossman (2020).

<sup>12</sup> "Clavó sus dientes en el hombro de Nopal hasta notar en su lengua el sabor de la sangre" (Montero 2011: 255). Es de notar que la animalización (que participa incluso en el grafismo de las portadas de la serie) también era de cierto modo presente en *Blade Runner*, donde los personajes se reparten entre depredadores y presas.

<sup>13</sup> Lizard también se animaliza en varias ocasiones, muchas veces a través de juegos de palabras con su apellido, que evoca la palabra francesa *lézard* que significa "lagarto".

nipuladora o maquiavélica. Como Bruna, Lara es atlética, solitaria, dotada para la lucha física, investiga enigmas explorando nuevos territorios y descubriendo civilizaciones misteriosas (para Husky se trata del Reino de Labari y del Estado de Cosmos, ambos ubicados en planetas artificiales). Pero lo más icónico del personaje es, desde luego, su silueta hipersexualizada, totalmente irrealista a nivel morfológico. Lara es el avatar por excelencia, una muñeca manipulada por los jugadores y pensada en función de su capital corporal. Bruna comparte con Lara este cuerpo a la vez deseable y letal, diseñado e instrumentalizado por y para el ojo masculino, al menos en las primeras versiones del juego. Las dos representan diferentes modalidades del tópico ciencia-ficcional de la mujer artificial, analizado por López-Pellisa como reescritura del mito de Pígalión y, sobre todo, de Pandora.<sup>14</sup>

Como explica la estudiosa, el mito de Pandora funciona como “metáfora para analizar aquellos textos en los que se crean mujeres artificiales desde una perspectiva patrilínea para uso, goce y disfrute del placer masculino” (2018b: 8). Como Pandora, la replicante Bruna (además llamada *muñeca* por los jóvenes humanos) ha sido creada por hombres megalómanos: primero, por su memorista Pablo Nopal, y luego, como nos enteramos en el tercer tomo, por Jan Lago, el director general de TriTon, una poderosa constructora de andróides.<sup>15</sup> No es anodino que ambos personajes sean poco equilibrados, el primero por haber sufrido una infancia traumática y el segundo por ser un cibernético psicópata.<sup>16</sup> En el caso de Nopal, la megalomanía incluso alcanza una postura de demiurgo cuando afirma a la rep: “La memoria es la base de nuestra identidad, así que de alguna manera yo soy el padre de cientos de seres. Más que el padre. Soy su pequeño dios particular” (2011: 91). Más adelante en la trama, sigue apropiándose de Bruna: “Era la obra maestra de la vida de Nopal, porque, además, *era precisamente su propia vida*” (2011: 195).<sup>17</sup> Luego Nopal decide que “cuidaría de ella desde lejos como cuidaría de su criatura un dios benévolo” (2011: 199). La propia Bruna enfatiza regularmente su carácter construido, contra el cual intenta encontrar su libre albedrío: “Soy una tecno de combate. Vosotros me habéis hecho tan rápida y tan letal” (2011: 436). La obsesiva cuenta atrás con la que Bruna contabiliza el tiempo que le queda por vivir se funda precisamente en la artificialidad de su

---

<sup>14</sup> En su antología *Las otras*, López-Pellisa define las mujeres artificiales como “creadas a partir del silencio, plástico, dígitos binarios, biotecnología, intervenciones quirúrgicas u otros medios ordinarios y extraordinarios” (2012: 7). Si Lara remite a una figura “orgánica” (no se refiere a un clon ni a un robot), también conecta en cierta medida con dicho motivo de la mujer artificial por su función como avatar videolúdico, instrumentalizado por los jugadores.

<sup>15</sup> Varios críticos propusieron un análisis comparatista entre Bruna y la criatura del Dr. Frankenstein. Este personaje imaginado por Mary Shelley constituye evidentemente un referente ineludible del topos de la mujer artificial. Véase, por ejemplo, Tejera García de la Concha (2020).

<sup>16</sup> Sobre la figura del cibernético, véase Martín Galván (2017).

<sup>17</sup> Sobre la equiparación entre Bruna y una obra de arte, véase al respecto Pratt (2017) y Mack (2017). Martínez Quiroga también comenta al respecto: “Simbólicamente, el primer encuentro entre Husky y Nopal se produce en el Museo de Arte Moderno que exhibe una colección de Falsos (de imitaciones). En el transcurso de la conversación, ella le expresa su rechazo a ser ‘una copia’, ‘una imitación’, ‘una falsificación de ser humano’” (Martínez Quiroga 2018: 310).

condición de replicante. El clásico topos del *memento mori* se articula así con el motivo de la mujer artificial para tematizar la complicada emancipación de un personaje creado con una función de mera herramienta.

## 2.2. Arquetipos femeninos de la pasividad y de lo íntimo

El tema de lo íntimo y del cuidado de los demás es común a dos arquetipos femeninos de gran tradición literaria: el del ángel del hogar y el de la madre. Como idealización femenina vinculada al rol de la mujer en la familia y la sociedad, el arquetipo victoriano del ángel del hogar arraigó en el imaginario cultural occidental de los siglos XIX y XX (aunque se encontraban algunos precedentes como, ya en el siglo XVI, *La perfecta casada* de Fray Luis de León). Tanto la literatura como los discursos moralistas, los ensayos religiosos y la prensa de la época participaron en la construcción del arquetipo como componente clave de cierta ideología de la domesticidad que invalidaba a la mujer para la actuación pública (Cantero Rosales 2007). A primera vista, el personaje de Bruna, un sujeto activo e independiente, como vimos, parece funcionar como anti-ángel del hogar, en una especie de *contra-exemplum*. Como señala Leone, “numerous references to Husky’s disinterest in domesticity contest the essentialist association of women with domestic work. For Husky, cleaning her apartment is not as an end in itself but rather a means to prepare her mind for work outside the home” (2017: 67). No obstante, en varias ocasiones la detective se preocupa por cuidar de los demás personajes (su amigo el archivero Yiannis, Bartolo, Mirari, Gabi) o acaba ocupando un papel de damisela en apuros —generalmente salvada por el policía humano Paul Lizard, su futuro amante— a quien los demás personajes deben cuidar.<sup>18</sup> De este modo, el romance entre Bruna y Lizard reatribuye al personaje características tradicionales de la mujer que contrarrestan en cierta medida la masculinización producida por su prosopografía.

In the character of police inspector Paul Lizard and in Husky’s relationship with him, Montero warns that an ethics of care might reinforce traditional male-female despite emphasizing a growth-focused market society. [...] Bruna’s reticence to accept his assistance and to expose herself emotionally clearly indicate her wariness of dependence on this strong male figure for her care. (Leone 2017: 74)

La propia rep reconoce su metamorfosis y la describe en términos de relación de fuerzas, ya que el enamoramiento la hace pasar de dominante a sumisa:

No era bueno, no era nada bueno entregarse de ese modo a la voluntad del inspector, asumir esa pasividad de criatura herida, la confortable debilidad de la víctima. No era nada bueno permitir que Paul tomara decisiones por ella, que ni siquiera hiciera la pantomima de consultarle, que la dominara con guante de

<sup>18</sup> Cuadra comenta al respecto: “en el más puro estilo de la épica machista, Lizard salva la vida a Bruna en varias ocasiones durante la serie de novelas” (2022: 11).

seda. En cualquier otro momento, la rep se hubiera negado, hubiera discutido y protestado. Pero ahora se dejó llevar, sintiendo un extraño placer en la docilidad. Un placer perverso. (Montero 2011: 333)

Cuadra opina que incluso los retratos de Lizard participan de esa reconfiguración estándar de los papeles sexuales: "Lizard es más alto que Bruna y dos veces más ancho, esto es, que es físicamente compatible con ella, de acuerdo con los valores que rigen la pareja tradicional. El dominio político del macho empieza a establecerse gracias al tamaño de su cuerpo" (2022: 10).<sup>19</sup> La revalorización del sexo que, con Lizard, funciona ya no como cámara de descompresión sino como vector de trascendencia apela a este mismo imaginario romántico:

El sexo era una cosa rara e incomprensible. Cuando se trataba de un amante ocasional, cuando la pareja solo le calentaba el cuerpo, el sexo era para Bruna fácil y agudo y estridente. Pero cuando el otro también le calentaba el corazón, como sucedía con Lizard, entonces el sexo se convertía en algo cavernoso y complicado, y el simple hecho de besarse era como empezar a caer dentro del otro. Empezar a perderse para siempre. [...] Estamos mezclando nuestro kuam-mil, 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 2011: 461-462)

Desde un enfoque posthumano, Konstantinova (2017) considera que la relación entre la rep Bruna y el humano Lizard simboliza una solidaridad capaz de trascender las dicotomías.<sup>20</sup> En cambio, Cuadra (2022: 8) analizó este pasaje concluyendo que el mito del amor acababa sustituyendo a la resolución del crimen como motor de la historia. Para Bruna, la pareja se convertiría en centro de su vida, lo cual correspondería a "la perspectiva de la mujer tradicional, educada para dejar sus ambiciones profesionales y personales a un lado y sacrificar su vida para sacar adelante la vida del hogar" (Cuadra 2022: 11). No concuerdo con estas conclusiones, sino que más bien considero estos pasajes como una nueva muestra de la poética sincrética de la novela que articula el architexto policiaco, ya combinado con la ciencia ficción, con la novela rosa, otro patrón genérico cuyo pacto de lectura se propone al lector de forma lúdica, precisamente gracias al reconocimiento de estos estereotipos de la seducción complicada, el rescate providencial, la protección masculina y, finalmente, de la valoración del amor como modo de salvación o de una realización personal constantemente amenazada.

---

<sup>19</sup> Cuadra (2022) interpreta asimismo el cuento del enano y el gigante narrado por Bruna a Gabi en el segundo tomo de la trilogía, *El peso del corazón*, como una reescritura del mito del andrógino que afianzaría el reparto tradicional de los papeles entre mujeres y hombres.

<sup>20</sup> "Perhaps Bruna does exhibit some dependency on Lizard following her recovery, but overall I would tend to agree with Serra-Renobales and place Husky-Lizard among the posthuman characters who overcome dichotomies in order to establish a new, posthuman order of togetherness and collaboration" (Konstantinova 2017: 191).

A ese respecto, a mi modo de ver el prototipo romántico incluso conecta, en *Lágrimas en la lluvia*, con uno de sus avatares contemporáneos: la anti-heroína de la *chicklit*. En este subgénero narrativo, también muy vigente en el ámbito televisual actual, se describe de forma humorística y cruda el cotidiano y la vida sentimental de chicas solteras de la clase media que viven solas (o con amigas) en grandes ciudades. Muchas veces el humor radica en el contraste entre la realidad y las expectativas de mujeres criadas con cuentos de hadas. Este tipo de relato es protagonizado por una *tía* caótica, impulsiva, ingenua e irracional en el ámbito íntimo.<sup>21</sup> Bruna también se retrata como una mujer desordenada, a menudo con resaca después de beber demasiado vino blanco y de vivir encuentros sexuales decepcionantes, eficaz a nivel profesional, pero torpe en la esfera íntima, y a la que le cuesta confesar sus aspiraciones amorosas:

Lizard recogió del suelo un zapato de la androide, que se le había salido en medio de la vorágine, y, levantándole el pie, la calzó con primorosa delicadeza. Y entonces Bruna sintió que algo se le rompía dentro, que algo le empezaba a doler mucho más que todos los demás dolores de su magullado cuerpo.

—Estoy bien —repitió, aguantando a duras penas unas absurdas ganas de llorar.

Ah, ¿qué iba a ser de ella? Hacer el amor con alguien era fácil. Acostarse con el inspector, por ejemplo, hubiera sido algo sencillísimo y banal. Una trivialidad gimnástica rápidamente olvidable. Pero que alguien le colocara el zapato que había extraviado, que alguien la calzara con ese mimo áspero, con esa torpe ternura, eso era imposible de superar. El pequeño gesto de Lizard la había dejado indefensa. Estaba perdida. (Montero 2011: 330)

En este fragmento, el lector no se habrá perdido el guiño a Cenicienta y podrá observar, de nuevo, la resemantización del personaje cuya caracterización guerrera, afín a los códigos de la novela policíaca y de ciencia ficción, se está matizando.

Aparte del ángel del hogar y de sus ramificaciones propias de la novela rosa, el segundo arquetipo universal vinculado con el *care* es, sin duda, el de la madre. Aunque no es central, el tema de la maternidad recorre tanto las páginas de *Lágrimas en la lluvia* como las de los dos tomos siguientes, puesto que se relaciona con el mismo *novum* de la trilogía: como replicante, Bruna es el fruto de una reproducción sin madre.<sup>22</sup> Esta particular gestación implica que no puede tener hijos, lo que concurre a su aislamiento social:

Los androides eran seres solitarios, islas habitadas por un solo náufrago en medio de un abigarrado mar de gentes. O al menos casi todos los reps eran así, aunque había algunos que se empeñaban en creerse plenamente huma-

<sup>21</sup> Sobre esta vertiente narrativa, véase Smczynska (2007).

<sup>22</sup> Cabe señalar, no obstante, la revelación metaficcional astuta del tercer tomo, al final del cual se anuncia que las células madre a partir de las que se ha construido el cuerpo de Bruna provienen de cierta periodista humana llamada Rosa Montero, que constituiría por tanto lo más próximo a una madre para la rep.

nos y establecían relaciones sentimentales estables a pesar del merodeo de la muerte, e incluso conseguían adoptar algún niño, siempre criaturas enfermas o con algún problema, porque la temprana fecha de caducidad de los replicantes les impedía reunir los puntos necesarios para acceder a una adopción normal. (Montero 2011: 29)

Como explica Pardo-Fernández, la esterilidad de los personajes femeninos constituye, en sintonía con su masculinización, otro tópico del imaginario de ciencia ficción:

... la esterilidad, la falta de trascendencia de los personajes femeninos en las novelas de ciencia ficción es una constante desde las obras de Julio Verne. Esto implica una negación de la fertilidad a los personajes femeninos que se sitúan fuera de los modelos de género establecidos para las mujeres; la asunción (empoderamiento) de Husky y Ripley [la heroína de la película *Alien*] como personajes ficcionales del libre albedrío, entre otros atributos, por lo general asociados a lo masculino (fuerza, inteligencia, deseo físico), las condenan a la intrascendencia. (Pardo-Fernández 2017: 36)

El cuidado de los niños y la poderosa relación emocional entre padres e hijos se alude repetidas veces en la novela, por ejemplo cuando se evoca el duelo de Yiannis tras la muerte de su hijo Edú (2011: 46), la adopción de Lizard por la rep Maitena (2011: 338), la venganza de RoyRoy por el fallecimiento de su hijo o los recuerdos artificiales de la madre de Nopal que a Bruna le implantaron durante su gestación (2011: 366). La misma investigación policial se organiza alrededor de este tema: las memorias (*memas*) artificiales transforman a replicantes femeninas en terroristas haciéndoles creer que son madres y que sus hijos están en peligro.

La resolución final del crimen, tan típica del género del *whodunit*, también integra este componente temático, ya que la creadora de las *memas*, simple herramienta de una conspiración racista interplanetaria, no es sino una “mujer herida”:

Su hijo de dieciséis años tuvo la idea de entrar subrepticamente en el laboratorio clausurado para rescatar archivos de su madre y fue abatido por los guardias de seguridad. Que, por cierto, eran tecnos. Androides de combate, como tú.

De ahí ese sadismo, ese perverso detalle de arrancarse o arrancar los ojos, pensó Bruna con un escalofrío: qué mujer tan enferma.

Está patológicamente obsesionada por la muerte del hijo. (Montero 2011: 453)

La propia Bruna es víctima de una *mema* y está a punto de cometer un atentado. En esta ocasión, Lizard y Nopal colaboran para sacarle de la ilusión:

La rep inclinó la cabeza y cerró los ojos. Y se dispuso a matar a Gummy. Recordó el peso del niño en sus brazos, su olor caliente a animalillo, su manita pingosa rozándole la cara, y luego se dijo: no es verdad, no existe. ¡No existe!,

repitió con un grito silencioso hasta conseguir que la imagen se fuera borrando poco a poco, como píxeles de una grabación defectuosa. Entonces pasó al siguiente recuerdo del pequeño; y después al siguiente. Sus primeros pasos tambaleantes. Aquella tarde azul y quieta de verano cuando Gummy se comió una hormiga. La manera en que decía “caramelo” en su media lengua: *mamelo*, y las burbujitas que la saliva le hacía en las comisuras. Y cómo metía su mano dentro de la de ella cuando algo lo asustaba. ¡Todo eso no existía! ¡No existía! Iban desapareciendo las memorias, estallaban como pompas de jabón, y el dolor era cada vez más insoportable, más lacerante: era como abrasarse y luego raspar la quemadura. Pero Bruna siguió adelante, agónica, suicida, escarbando una y otra vez en la carne viva, hasta llegar al recuerdo final y reventarlo. Y allí abajo, en lo hondo, tras completar la muerte imaginaria de Gummy, la estaba esperando agazapada la muerte verdadera de Merlín. Bruna Husky estaba de regreso, toda entera. (Montero 2011: 415-416)

Como se observa, en la novela el tema de la maternidad es indisociable del registro del *pathos*: los falsos recuerdos asociados con el hijo pequeño funcionan como un portarretratos múltiple que vincula emociones con los cinco sentidos, a modo de magdalenas de Proust.<sup>23</sup> Si el motivo de la maternidad fagocita la personalidad de Bruna a través de esta memoria adulterada, también sigue contaminando la narración capítulos después, tras haber neutralizado a un agresor: “Bruna se vio a sí misma arrodillada con el cuerpo exangüe de su víctima apoyado en el regazo. Era como una imagen de *La Piedad*. Era la Piedad de los impíos. No lo sentía por el hombre, que era un asesino; lo sentía por ella, por su automatismo letal” (2011: 431). De nuevo, Bruna funciona como *contra-exemplum* de la figura materna: esta da la vida, mientras que aquella la quita.<sup>24</sup>

Ahora bien, como también pasa con el arquetipo del ángel doméstico, Bruna acabará apropiándose del tema materno de forma creativa. A partir de la segunda entrega de la serie, titulada *El peso del corazón*, la rep se convierte en efecto en la madre poshumana de una familia adoptiva que cohesionan a personajes marginados: los humanos Yiannis, Gabi y Lizard, la mutante Mirari, el alienígena omaá Maio, el bubi Bartolo, mascota extraterrestre, y la copia rep de Bruna, llamada Clara. En este sentido, Bruna llega a formar vínculos “with other cyborgs, humans, aliens, and animals in order to create a collaborative community, [...] a heterogeneous posthuman family” (Konstantinova 2017: 186-187). Según Martínez Quiroga, Montero soluciona de este modo el conflicto de la maternidad desde una perspectiva transfeminista, en el que la relación maternal

<sup>23</sup> Martínez Quiroga interpreta el mismo pasaje en clave feminista: “Desde el punto de vista del feminismo de la diferencia, la maternidad representa la posibilidad para la mujer de recuperar su propia historia (su genealogía). De ahí que la inserción de una memoria adulterada (una maternidad no elegida) con una finalidad determinada (controlar el comportamiento de la mujer y reducir su independencia) sea tan significativa en la novela. No solo recrea la apropiación del discurso maternal por parte del patriarcado, sino que retuerce todavía más el argumento para mostrar cómo la maternidad se ha usado como un arma en contra de la propia mujer” (2018: 309).

<sup>24</sup> Es interesante el análisis de Pratt en el que se analiza este pasaje como el aborto metafórico de Gummy (2017: 10). Martínez Quiroga interpreta el mismo pasaje en clave feminista: “Desde el punto de vista del fe.

no pasa necesariamente por la gestión biológica, sino por la construcción de lazos afectivos: "Así, en *Lágrimas en la lluvia* Husky se deshace de la memoria insertada (impuesta) de la maternidad, para en *El peso del corazón* construir una familia cyborg con la adopción de Gabi, una niña humana" (2018: 310), de la que se hace madre simbólica gracias a la narración de un cuento que Bruna inventa sobre la marcha, descubriendo así su propio talento creativo. En *El peso del corazón*, Bruna también conoce a Clara Husky, su replicante gemela a la que llama "hermana". Konstantinova señala al respecto que "It is ironic that the assembly line production of replicas should make Bruna feel more of connection to humanity" (2017: 187).

#### 4. PERSONAJE PARATÓPICO Y ESTEREOTIPACIÓN AMBIVALENTE

A través de este examen de los arquetipos femeninos que estructuran el retrato de Bruna Husky construido a través de *Lágrimas en la lluvia*, salta a la vista el juego constante con la tradición. Las figuras estereotípicas de la feminidad —relacionadas a la vez con el *care* y con la seducción, con la función de objeto y la de sujeto—, los tópicos de la ciencia ficción y los códigos del subgénero policíaco se combinan para ofrecer al lector un pacto de lectura lúdico. La lectura se convierte así en un triple juego de pistas: el de la pesquisa detectivesca, el de la búsqueda existencial de Husky y el ejercicio de reconocimiento de estructuras redundantes del imaginario socio-cultural occidental. La novela de Montero ilustra de este modo la tendencia reflexiva e intertextual que, para Saint-Gelais (1999: 253), constituye un rasgo definitorio de la ciencia ficción contemporánea.

Gracias a tal juego con la tradición, matizada por la referencia a arquetipos pop y por la perspectiva transhumanista, la novela consigue resemantizar los arquetipos femeninos, adoptando de este modo una poética *ambivalente* —según la terminología de Dufays—, ya que se apropia de las polisemias del estereotipo. La novela de Rosa Montero parece por tanto participar en la tendencia reciente de la ciencia ficción española femenina evidenciada por Fernando Ángel Moreno:

Las voces de mujeres, sus cambios en la percepción de la literatura y su reclamación de nuevas miradas han marcado la nueva ciencia ficción. [...] Además de señalar algo tan inmediato como el habernos traído por fin protagonistas femeninas a las novelas, también se debe destacar la huida de los arquetipos mantenidos por el género en España desde los ochenta. Sus personajes son un poco más complejos; los conflictos personales un poco más cuidados, y el lenguaje un poco más atrevido. (Moreno 2018: 181-182)

Efectivamente, Bruna Husky no encarna de manera estricta los arquetipos de la feminidad, sino que combina algunos semas suyos, a modo de puzzle —de ahí que no sea anodino su gusto por los rompecabezas, descrito a lo largo de la trilogía—. Al combinar además tales arquetipos con el *novum* de su condición replicante, el personaje se sitúa en la linde del género humano y también en la frontera entre los papeles de género tradicionales: a pesar de que se hipertro-

fian su componente sexual y sus dotes para cuidar de los demás, se acerca a lo varonil por la maternidad imposible y por encarnar valores socialmente constituidos como masculinos. Bruna puede considerarse, en este sentido, un personaje sumamente paratópico. Concepto elaborado por Dominique Maingueneau, la paratopía designa la posición paradójica del escritor, que se mantiene a la vez dentro y fuera de la sociedad ordinaria para poder describirla: "Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité de se stabiliser" (2004: 52). Al ubicarse en una constante posición de *entre-deux*, a nivel ontológico y a nivel genérico, el personaje de Bruna quizá llegue a representar, en clave alegórica, el difícil cambio de paradigma que está viviendo la mujer del siglo XXI, en vía de emancipación de las estructuras sociales patriarcales pero que ha crecido condicionada por las mismas. El tatuaje que corta en dos el cuerpo de la rep simboliza tal vez esta condición paratópica.<sup>25</sup>

Más allá de la dimensión transfeminista que Martínez Quiroga (2018) atribuye al personaje, la replicante Bruna *replica* de forma creativa los estereotipos de género e invita a sobrepasar las taxonomías binarias. La propuesta de Montero entraría por tanto en sintonía con "A Cyborg Manifesto" (1991), en el que Haraway señala la misma capacidad del cibernético (que, desde una perspectiva transhumanista, se sitúa en la frontera entre lo orgánico y lo fabricado) para trascender los binarismos.

El modo de enunciación construido por Rosa Montero en este texto se funda evidentemente en un diálogo con la representación de la mujer típica de la ciencia ficción (a través de la figura de la mujer fabricada, o del tema de la esterilidad). Sin embargo, como vimos, el juego con los estereotipos literarios va más allá de la enciclopedia de ciencia ficción, puesto que la articulación de los arquetipos femeninos, gracias a sus semas comunes, posibilita otro hibridismo genérico de la novela: su sincretismo muy logrado entre novela policiaca, novela rosa y relato de formación, personificado por un personaje inolvidable.

#### OBRAS CITADAS

- Bayón, Miguel (1986). "Mujeres escritoras: la mirada que va desde el rincón", *Cambio* 16: 149-152.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cantero Rosales. María Ángela (2007). "De 'perfecta casada' a 'ángel del hogar' o la construcción del arquetipo femenino en el XIX", *Tonos*. Revista electrónica de estudios

---

<sup>25</sup> El calificativo de *monstruo* con el que Bruna se autodefine en varias ocasiones participa de la misma caracterización paratópica: "El significado de monstruo se refiere a estar fuera de las normas establecidas por la sociedad lo cual le otorga una capacidad de ver y actuar desde fuera de los límites. En este sentido, Husky se define a sí misma como un monstruo en varias ocasiones, incluso como 'un monstruo entre los monstruos' porque es consciente de ser diferente dentro de los diferentes, y además asumirá la agenda subversiva de su identidad. Su tatuaje es la marca de esta diferencia" (Martínez Quiroga 2018: 311).

- filológicos, 14: s/p. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>> (30 de mayo de 2023).
- Chollet, Mona (2018). *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. París: La Découverte.
- Chollet, Mona (2021). *Réinventer l'amour. Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. París: La Découverte.
- Cuadra, Carlos (2022). "Prosopopeya y etopeya en el personaje de Bruna Husky de Rosa Montero", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(1): s/p. <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i1.48333>
- Cubillo, Ruth (2001). "La narrativa de Rosa Montero: La construcción de la identidad en tres protagonistas femeninas. Una lectura a partir de la 'Bildungsroman'", *Reflexiones*, 80 (1): s/p. <<file:///C:/Users/anaca/Downloads/Dialnet-LaNarrativaDeRosaMontero-4796410.pdf>> (30 de mayo de 2023).
- Dechène, Antoine, y Delville, Michel (2016). *Le thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.
- Dufays Jean-Louis (2011). *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Berna: Peter Lang.
- Eco, Umberto (1988). *Sémiotique et philosophie du langage*. París: Le Livre de poche.
- Grossman, Julie (2020). *The Femme Fatale*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Haraway, Donna (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in *Simians, Cyborgs, and Woman*. Nueva York: Routledge, 149-181.
- Konstantinova, Iana (2017). "Posthumanism in Rosa Montero's 'Lágrimas en la lluvia' and 'El peso del corazón'", *Letras Hispanas*, 13: 184-192. <<file:///C:/Users/anaca/Downloads/2%20Konstantinova-1.pdf>> (30 de mayo de 2023).
- Leone, Maryanne L. (2017). "Trans-species Collaborations in Response to Social, Economic, and Environmental Violence in Rosa Montero's 'Lágrimas en la lluvia' and 'El peso del corazón'", *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 8: 61-78. < <https://ecozona.eu/article/view/1040/1554>> (30 de mayo de 2023).
- López-Pellisa, Teresa (2012). "El síndrome de Pandora. 'Máquinas de amar', de Pilar Pedraza", in *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos xx y xxi)*, ed. María Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 315-334.
- López-Pellisa, Teresa (2018a). "Introducción: del inicio a la naturalización", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, ed. Teresa López-Pellisa. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 9-46.
- López-Pellisa, Teresa (2018b). "Prólogo", in *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, ed. Teresa López-Pellisa. León: Eolas Ediciones, 8-19.
- Mack, Todd K. (2017). "El arte de 'Lágrimas en la lluvia'", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 5(1), artículo 7: s/p. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.1.7>
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Collin.

- Martín Galván, Juan C. (2017). "El universo posthumano de 'Lágrimas en la lluvia': memoria artificial, identidad, historia y ficción", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 5 (1), artículo 5: s/p. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.1.5>
- Martínez Quiroga, Pilar (2018). "La detective Bruna Husky de Rosa Montero: feminismo, distopía y conciencia cyborg", *Hispania*, 101(2): 306-317.
- Montero, Rosa (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, Rosa (2015). *El peso del corazón*. Barcelona: Seix Barral.
- Moreno, Fernando Ángel (2018). "Narrativa 2000-2015", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, ed. Teresa López-Pellisa. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 177-194.
- Morera, Mario (2022). "Metaficcionalidad y detectives cibernéticos: tecno disyuntivas de identidad en *Lágrimas en la lluvia* y *Blade Runner*", *Revista Nuevo Humanismo*, 10(2): s/p. <https://doi.org/10.15359/rnh.10-2.1>
- Pardo-Fernández, Rodrigo (2017). "Los límites de la otredad en 'Lágrimas en la lluvia', de Rosa Montero", *La colmena*, 93: 31-39. <<https://www.redalyc.org/journal/4463/446351733004/html/>> (30 de mayo de 2023).
- Pérez, Genaro (2019). *Subversión y de(s)construcción de subgéneros en la narrativa de Rosa Montero*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Pratt, Dale J. (2017). "Vidas virtuales, memorias postizas: teorías de la identidad personal en *Lágrimas en la lluvia*", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 5 (1), artículo 6: s/p. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.1.6>
- Russo, Lucia (2021). "Rosa Montero y la defensa de la igualdad en el siglo XXI", in *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, ed. E. Saneleuterio. y M. Fuentes del Río. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Saint-Gelais, Richard (1999). *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec: Nota Bene.
- Smyczynska, Katarzyna (2007). *The World According to Bridget Jones. Discourses of Identity in Chicklit Fictions*. Oxford, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt, Nueva York y Viena: Peter Lang.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Tejera-García de la Concha, Mercedes (2020). "La cíborg de Rosa Montero como utopía de la redención social", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, 7(4), artículo 4: s/p. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.7.1.4>