



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 48 - 1

Enero 2022 - Junio 2022

Prosopografía y etopeya en el personaje de Bruna Husky de Rosa Montero

Carlos Cuadra

Cuadra, C. (2022). Prosopografía y etopeya en el personaje de Bruna Husky de Rosa Montero. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(1), e48333.

doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i1.48333>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i1.48333>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad
de Costa Rica
ISSN: 0377-628X
ISSN: 2215-2628
filyling@gmail.com
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Prosopografía y etopeya en el personaje de Bruna Husky de Rosa Montero

Cuadra, Carlos

Prosopografía y etopeya en el personaje de Bruna Husky de Rosa Montero

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 48, núm. 1, e48333, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33268016006>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i1.48333>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Prosopografía y etopeya en el personaje de Bruna Husky de Rosa Montero

Prosopography and Etopeia in Rosa Montero's Character Bruna Husky

Carlos Cuadra
Stephen F. Austin State University, Nacogdoches, Texas,
Estados Unidos
encambioelgu@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i1.48333>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33268016006>

 <https://orcid.org/0000-0002-4966-7223>

Recepción: 13 Febrero 2021

Aprobación: 08 Abril 2021

RESUMEN:

Este artículo se propone estudiar la imagen literaria de Bruna Husky, el personaje novelesco de Rosa Montero, de acuerdo con la teoría de la imagen de Georges Didi-Huberman. Este crítico define la imagen artística como un síntoma, esto es, como un conflicto entre impulsos contradictorios latentes, no solo en el inconsciente del autor de la imagen, sino de toda la sociedad de la que procede. En el personaje de Bruna Husky es posible detectar un conflicto entre prosopografía (imagen visual, descripción física) y etopeya (valores y acciones del personaje). Mientras que la prosopografía de Bruna Husky nos presenta a una mujer masculinizada, su etopeya revela a una mujer todavía supeditada a su pareja masculina a través de la mística romántica del amor ideal. De este modo, Bruna Husky representa un intento interesante, pero fallido, de encontrar una imagen de mujer independiente en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: feminismo, ciencia ficción, prosopografía, etopeya, Rosa Montero.

ABSTRACT:

This article endeavors to study the literary image of Bruna Husky, the fictional character in Rosa Montero's novels, according to the theory of the artistic image developed by Georges Didi-Huberman. This critic explores the artistic image as a symptom, that is, as a conflict among latent contradictory impulses, located not only in the author's unconscious, but in society as a whole. As a character, Bruna husky shows a conflict between prosopography (visual image, physical description) and etopeia, (a character's values and actions). While Bruna Husky's prosopography shows us a masculinized woman, her etopeia reveals a woman who is still subservient to her male partner through the romantic mystique of ideal love. In this way, Bruna Husky represents an interesting but failed attempt to find a literary image of an independent woman in our time.

KEYWORDS: feminism, science-fiction, prosopography, etopeia, Rosa Montero.

1. BRUNA HUSKY COMO IMAGEN LITERARIA

Bruna Husky, la protagonista de una serie de tres novelas de ciencia ficción escritas por Rosa Montero, se ha convertido en un éxito editorial, con más de cuarenta mil ejemplares vendidos del primer volumen de la trilogía solo en España¹. La trilogía ha sido traducida al inglés y al francés, e incluso se ha convertido en una novela gráfica, adaptada por Damián Campanario y dibujada por Alessandro Valdrighi (Campanario y Valdrighi, 2011). Uno de los factores a los que podría atribuirse este éxito es el personaje mismo de Bruna, especialmente bien conseguido, con el que parecen identificarse un gran número de las lectoras de la novela.

Las novelas de Bruna Husky han obtenido también mucha atención de la crítica. Jordi Costa (2015), en *Babelia*, el suplemento literario del diario madrileño *El País*, posiblemente el de mayor peso en España, resalta "la falta de prejuicios a la hora de zambullirse en la literatura popular sin ninguna coartada como salvavidas" (párr. 2) de que hace gala la trilogía, aunque matiza que "la entrega futurista de Montero funciona mejor en clave negra que de ciencia ficción" porque "Bruna Husky piensa más como socialdemócrata del siglo XX que como enigma del siglo XXII" (Costa, 2015, subtítulo). En cuanto a la crítica especializada, el universo de Bruna Husky ha sido estudiado en decenas de publicaciones. Sobre estas, cabe destacar el

interés de la crítica feminista. Pilar Martínez Quiroga (2018) ha visto a Bruna como la encarnación del sujeto transfeminista mientras que Mercedes Tejera-García de la Concha (2020) la define como un vehículo del cambio social que traerá la igualdad para la mujer. Irene Sanz (2017) ha llevado aún más lejos la imagen de Bruna, considerándola como el símbolo de todos los seres, humanos y no humanos, oprimidos en el planeta. Bruna también ha sido estudiada desde el punto de vista de las teorías de la identidad, puesto que, según Pratt (2017), la inestabilidad de las memorias falsificadas y falsificables de la androide cuestiona lo que significa ser persona. Estas son algunas muestras, relevantes para nuestro estudio, de la atención crítica que el personaje de Bruna ha despertado en sus lectores especializados.

El propósito de este artículo es investigar las características específicas que hacen del personaje de Bruna Husky un personaje tan atractivo. Para hacerlo, es necesario contar con una perspectiva tan iluminadora como la teoría de la imagen de Georges Didi-Huberman. Según este crítico, la clave para comprender la imagen artística está en verla como una encrucijada de conflictos (Didi-Huberman, 2009; 2017). Este punto de vista supone un enorme alejamiento de los parámetros de la crítica de arte tradicional, que estudia las imágenes como imitaciones de modelos clásicos, siempre con el mismo valor². La crítica tradicional se basa, según Didi-Huberman (2009; 2017), en la repetición de patrones sin vida interior: vírgenes, plantas y héroes que siempre significan lo mismo. En contraste, Didi-Huberman, basándose en los estudios del crítico Aby Warburg, considera la imagen como un síntoma, un síntoma en el sentido freudiano del término, es decir, en el indicio de un conflicto entre deseos inconscientes. Desde esta perspectiva, la imagen, como el síntoma histérico:

[...] establishes the *dynamograms* of multiple *polarities* combined in a jumble or erratically linked one with another, and sometimes swarming like snakes: combining touching the body with taboos, advances with defenses, desires with censures, crises with compromises, intrincations with disintrincations, and so on. The symptomatic momento as such springs up at the dialectical pivot of these polarities (Didi-Huberman, 2017, p. 190).

En la imagen, como en el síntoma, se expresan impulsos contradictorios que conviven y compiten como parte de una pugna inconsciente. En vez de definir las como imitaciones tediosas e invariables, Georges Didi-Huberman nos propone ver las imágenes como fenómenos vivos y cambiantes, producto de las pulsiones y repulsiones, experimentadas de forma cambiante por artistas diferentes en tiempos diferentes. No solo cada imagen, sino cada elemento de una imagen es una *supervivencia*, esto es, un rasgo que ha ido apareciendo intermitentemente, en conjunción o disyunción con otros rasgos, a lo largo de los siglos:

[...] temporal periods are no longer fashioned according to the academic transmission of knowledge, but are expressed, rather, by haunting, “survivals”, residues and the persistent return of the forms, that is to say, by notions that do not constitute knowledge that are unthought, and by unconscious aspects of time. [...] what we have here, then, could be called a symptomatic model, in a which the emergence and change of forms is to be analyzed as an ensemble of processes characterized by tensions -for example, tensions between the desire for identification and the constraint of alteration, between purification and hybridization, the normal and the pathological, order and chaos and between characteristics that can be seen and others that remain unthought (Didi-Huberman, 2017, p. 12).

Cada elemento de una imagen tiene su propio pasado, un pasado intermitente y proteico que se imbrica tanto en la historia del arte como en la historia personal del autor que la produce. La imagen total también puede presentar aspectos diferentes en cada aparición. Ha perdido y ganado elementos desde su última emergencia y ahora tiene otro valor. Representa un conflicto que vive en una situación histórica y personal única. Una imagen comunica u oculta mucho más que la suma de sus elementos. Expresa deseos y conflictos en el aquí y ahora. Cada imagen nos habla de una situación social y personal diferente.

Para Didi-Huberman (2009; 2017), la imagen, por lo tanto, combina lo psicológico (los conflictos inconscientes que la producen) con lo histórico, lo social. A menudo, como ocurre con Bruna Husky, el elemento social, las prohibiciones y deseos impuestos por el sistema de poder prevalente tiene gran influencia en los conflictos psicológicos que representa la imagen, pero las imágenes producidas por esos conflictos

son el resultado de procesos inconscientes impredecibles. De ahí su intensidad, su poder emocional y sus contradicciones internas. Las imágenes literarias y artísticas no pueden ser domesticadas. Siempre guardan secretos, ocultan su contenido y dependen de vivencias específicas del autor que las produce. Las imágenes son desarrollos mentales a partir de recuerdos que el autor no controla y de cuyo valor es apenas consciente, del mismo modo que el soñador ignora el significado de sus sueños.

La teoría de Georges Didi-Huberman es incluso más productiva cuando se aplica a la literatura que cuando se limita al arte. La imagen literaria es multifacética. Tiene un nivel icónico, pero también un nivel narrativo. No se halla limitada a la prosopografía, sino que también es necesario ampliarla a la etopeya. La prosopografía de Bruna –o sus características externas– es, de hecho, impactante, pero su etopeya, es decir, su desarrollo temporal, sus acciones, contradicciones y cambios, no lo es menos. Como veremos, en el caso de Bruna, prosopografía y etopeya están relacionadas y establecen paralelismos y contradicciones entre sí. Las acciones y contradicciones de Bruna construyen su imagen de manera aún más intensa que su espectacular imagen visual.

2. BRUNA ANTES DE BRUNA

Para comenzar el análisis de la imagen de Bruna Husky, necesitamos preguntarnos, en el lenguaje de Didi-Huberman, de qué imágenes literarias es Bruna una *supervivencia*, en otras palabras, qué imágenes literarias del pasado la anticipan como personaje. No se trata tanto de poner solo de manifiesto las similitudes, sino también las diferencias y el modo en que divergen los conflictos que representan. Nos referiremos solo a los dos antecedentes más significativos. El *cyborg* primigenio es “la criatura” de *Frankenstein*, la novela de Mary Shelley (1818/2018), un eximio ejemplo de protociencia ficción³. La historia de este monstruo nos es narrada por su creador, Victor Frankenstein, que presenta a “la criatura” como un asesino mezquino y vengativo que maldice a su creador, lo chantajea y acaba asesinando a sus seres queridos. La mezquindad y maldad de “la criatura” se traducen en su aspecto físico, símbolo de la *hubris* del científico que lo trajo al mundo, incapaz de emular la creación divina. *The fiend*, como Victor Frankenstein lo llama, es un monstruo de fealdad repugnante, pero de fuerza e inteligencia extraordinarias, capaz de enseñarse a leer sin ayuda, de imponerse a cualquier enemigo humano o animal e, incluso, de sobrevivir en climas polares. La grandeza de la narración escrita por Mary Shelley consiste en que, pese a todas sus declaradas monstruosidades, el lector no puede evitar sentir empatía por este ser artificial arrojado al mundo, desesperado por que Frankenstein le construya una compañera para mitigar su soledad y maltratado con enorme saña por los humanos con los que entra en contacto.

Ciento sesenta y cinco años después⁴, la película *Blade Runner* (1982), producida por Michael Deeley y dirigida por Ridley Scott, reescribe el viejo mito transformándolo en una narración que mezcla dos géneros: a la ciencia ficción añade el relato detectivesco y, de este modo, permite que el mito de *Frankenstein* (1818/2018), originalmente un duelo personal entre el creador y el *cyborg*, entre en el plano del conflicto social, esto es, la injusticia en las sociedades tecnológicas.

En la novela detectivesca norteamericana de los años cuarenta y cincuenta, el detective encarna los valores del sistema democrático. Es el representante del pueblo que localiza y elimina a aquellos que quieren romper con el equilibrio social. Raymond Chandler, en el famoso prólogo de *The Simple Art of Murder*, publicado en 1950, define así al detective que protagoniza sus narraciones:

The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor –by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world (Chandler, 1988, p. 12).

En *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) el detective ya no es el mejor hombre de su mundo. Su imagen caballeresca se subvierte. La película no menciona un sistema político específico que rija a los Estados Unidos. Lo único que controla la sociedad es la plutocracia de las grandes corporaciones. El detective se ha convertido en un verdugo al servicio de estos gigantes económicos. Eldon Tyrrel, presidente de la compañía multiplanetaria que fabrica replicantes (el nuevo nombre para designar a los *cyborgs*), le encarga a Rick Deckard, detective, “retirar” a unos replicantes rebeldes que han conseguido escapar de un planeta lejano y merodean por la ciudad. Son modelos de gran perfección, de inteligencia y fuerza extraordinarias. Son indistinguibles de los seres humanos reales y se les manufactura provistos de falsas memorias que, en algunos casos, les ocultan, incluso a ellos mismos, su condición artificial. En contraste con la “criatura” inventada por Frankenstein, los replicantes suelen poseer una gran belleza física. El talón de Aquiles de estos superhombres no se encuentra en su aspecto externo, sino en su expectativa de vida de solo cuatro años. Los que han escapado a la ciudad lo han hecho para convencer a Tyrrel de alargarles la existencia. El nuevo “fiend” no es mezquino ni vengativo⁵. Se ve obligado a cometer crímenes para sobrevivir.

Roy Batty, el replicante protagonista, ya no es un monstruo como Frankenstein. Aunque este mata o, mejor dicho, ajusticia, a Eldon Tyrrell, su creador arbitrario y cruel, es lo suficientemente desinteresado, lo suficientemente puro, como para perdonar la vida de Rick Deckard, el detective contratado para matarlo. Roy Batty no es sino una suerte de Espartaco, un esclavo que reivindica su humanidad, por muy artificial que sea. Él, y no el detective Rick Deckard, es el mejor hombre de su mundo.

Hay otro aspecto que nos concierne en *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982), la trama amorosa. Deckard comienza una relación sexual con Rachel, una replicante, y se enamora de ella, hasta el punto de aceptar convertirse en un proscrito para escapar con su amada fuera de las garras de la Tyrell Corporation. Mediante esta transgresión erótica, la supuesta jerarquía humano/máquina es destruida en la película.

El filme nos depara una sorpresa final: en sus últimos segundos, nos sugiere veladamente que Deckard tal vez sea un androide como Batty. Mientras que el criminal Roy Batty se convierte en el héroe, el detective, Rick Deckard, es un capo arrepentido, una especie de Saulo de Tarso, que renuncia a ser el representante de un sistema de poder político y científico injusto y se convierte así en un proscrito. Situarse fuera de la ley es el único modo de sobrevivir con dignidad. Los papeles se han invertido. La imagen del Otro en *Frankenstein* (1818/2018) es la imagen del Yo en *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982), una narración que está más cerca de *El Proceso* (1925/2000) de Kafka que de las novelas clásicas del género detectivesco.

Este breve análisis de *Frankenstein* (1818/2018) y *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) a través de los ojos de Georges Didi-Huberman, nos ha permitido comprobar que ambas obras de ficción juegan con los mismos elementos básicos y los desarrollan de formas diferentes de acuerdo con el tiempo en que fueron escritas. Estos elementos son la *hubris* del humano jugando a ser dios, la marginalización del monstruo y su búsqueda de amor, y la relación entre señor y esclavo. *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) es una nueva emergencia del viejo símbolo que cambia los elementos del conflicto: del ámbito personal pasa al social e introduce algunos elementos como lo detectivesco, lo económico, el racismo y la sexualidad.

3. BRUNA COMO SUPERVIVENCIA

Rosa Montero sitúa explícitamente a Bruna Husky en el universo ficcional de *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) y hace varias menciones de la película en la primera novela de la serie⁶. Montero redefine los términos del conflicto: en primer lugar, Bruna es una mujer replicante; en segundo lugar, es a la vez una replicante y una detective.

Como afirma Pilar Martínez Quiroga (2018), la condición de replicante de Bruna se convierte en una metáfora de su condición de mujer⁷. Por un lado, los replicantes son superdotados, por el otro son esclavos. Esta es una circunstancia comentada con frecuencia por la crítica feminista⁸. Los replicantes trabajan más y

mejor que los humanos, son más disciplinados y capaces, pero los humanos los marginan como ciudadanos de segunda clase, con menos acceso a la riqueza y al poder que sus opresores. Bruna posee una muy breve esperanza de vida, casi tan breve como la de los replicantes de *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982). *Lágrimas en la lluvia* (Montero, 2011) comienza cuando le quedan cuatro años, tres meses y veintinueve días antes de enfermarse del fatal cáncer que extermina a todos los replicantes⁹.

Bruna reúne dentro de sí a los personajes de Roy Batty y Rick Deckard, porque es una replicante que trabaja como detective. La justificación narrativa es la siguiente: los replicantes en el tiempo de Bruna han mejorado su situación legal. Ya no son esclavos, solamente parias. Los replicantes de placer ya no se fabrican, los de combate (como lo fue Roy Batty y lo es Bruna) son licenciados tras dos años de servicio, y los que trabajan en las minas reciben un sueldo. Bruna, para ganarse la vida tras su servicio militar, ejerce la profesión de detective y, como el detective imaginado por Raymond Chandler, lucha denodadamente por los principios del sistema democrático que ha concedido a los replicantes la libertad.

Esta es una diferencia esencial con respecto a *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982). En el filme no aparecen políticos, solo corporaciones, replicantes y policías. Bruna, en cambio, vive en los Estados Unidos de la Tierra, una democracia constitucional. El problema surge cuando advertimos que esta forma de gobierno ha degenerado en un caos de corrupción, en el que los políticos son siervos de las grandes corporaciones, el caldo de cultivo de toda suerte de desigualdades y sufrimientos atroces: explotación y enfermedad, ausencia total de servicios sociales, degradación del medioambiente hasta niveles que hacen la vida humana casi imposible, terrorismo descontrolado, discriminación arbitraria, alimentos artificiales y vomitivos, aire y agua a la venta, violencia y corrupción por doquier. La democracia en que vive Bruna es una trampa sin salida. Está destruyendo el planeta y no admite reformas. Así lo expresa Mikael el matemático, uno de los personajes de *El peso del corazón* (Montero, 2015), la segunda novela de la serie:

[los] Grupos ultranacionalistas y ultrarreligiosos [...] Son irracionales y retrógrados, pero los entiendo. Porque yo también comparto el desencanto de este gobierno planetario, de esta nación universal de los Estados Unidos de la tierra, tan hipócrita, tan corrupta, tan ajena a las verdaderas necesidades de la gente (Montero, 2015, p. 260).

Por estos motivos, Mikael ha renunciado a su cátedra en la universidad para vivir como adicto en una *crack house* del futuro. Ante la realidad infernal de la llamada democracia, la decisión informada del hombre de ciencia es convertirse en un yonqui. El diagnóstico de Mikael es correcto. No hay réplica posible. A Bruna solo le queda un mecanismo de defensa: negar la evidencia. Para conservar su papel de detective defensora de la democracia y sus valores, Bruna necesita recurrir a un dogma. El dogma de que el sistema en que vive es inherentemente bueno porque recibe el nombre oficial de democracia. Esto nos lo explica otro personaje llamado Yiannis, el archivero, protector de la memoria histórica de los Estados Unidos de la Tierra. Yiannis dice a la replicante:

Un asqueroso sistema democrático, sí pero el único que existe en el Universo. Al menos, en el Universo conocido. Los omaás, los gnés y los balabíes poseen gobiernos aristocráticos o dictatoriales. En cuanto a Cosmos y Labari, son dos estados totalitarios y terribles. Nuestra democracia, con todos sus fallos, es un logro inmenso de la Humanidad, Bruna. El resultado de muchos siglos de esfuerzo y sufrimiento [...] Nuestro estado es joven y complejo, el primer Estado Planetario, nos estamos inventando sobre la marcha... Podemos mejorar. Pero para eso tenemos que creer en las posibilidades de la democracia y defenderla, y trabajar para perfeccionarla. Ten confianza (Montero, 2011, p. 180).

Esta visión optimista, que reduce un sistema totalmente disfuncional a una serie de fallos mejorables es incompatible con la evidencia. La democracia de las novelas de Bruna Husky no es un sistema imperfecto, sino ficticio, una fachada para que un capitalismo imbatible e impersonal imponga su ley. Para Bruna, la palabra democracia se transforma en una religión: un logro de enorme valor que no podemos comprender por medio de la experiencia y que se justifica solo por la fe. Las mejoras que pregona Yiannis son una utopía imposible de alcanzar. En el fondo de su ser, Bruna sabe que defiende una aberración. Bruna vive en permanente conflicto:

se identifica con Roy Batty, el líder de la libertad, pero se pasa la vida luchando para no reconocerse que en realidad es Rick Deckard, el capo de los humanos.

Para superar este callejón sin salida narrativo y seguir presentando a Bruna como un héroe, Rosa Montero necesita ayudar un poco a su personaje trucando la historia, mostrándonos que el caos de los Estados Unidos de la Tierra no se debe a problemas internos. Los problemas vienen del exterior. Los crímenes que Bruna investiga conducen invariablemente a descubrir conspiraciones políticas instigadas por los regímenes dictatoriales de Labari (una dictadura religiosa de extrema derecha) o Cosmos (un planeta artificial, con una dictadura comunista). Ambos estados son minúsculos y no admiten replicantes. La proporción entre la población de los Estados Unidos de la Tierra y la de Labari y Cosmos juntos es similar a la que existe entre China y Liechtenstein actualmente. Sin embargo, tienen la capacidad de poner en peligro el sistema democrático mundial que Bruna defiende una y otra vez.

Tal y como recoge la periodista Carmen Naranjo (2018), la misma Rosa Montero ha afirmado que utiliza la ciencia ficción como una herramienta para realizar una “metáfora poderosísima para hablar del aquí y el ahora del género humano”. Mientras *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) hacía un perceptivo diagnóstico de Los Estados Unidos en los años ochenta, la trilogía de Bruna Husky, en muchos de sus aspectos, como el paro, la pobreza y la corrupción, se hace eco de las críticas que recibe la democracia en España al principio del siglo XXI¹⁰. Montero transforma a España en parte de una unidad política planetaria, los Estados Unidos de la Tierra, como un argumento contra el separatismo endémico que ha asolado España durante los últimos dos siglos. Un sistema político global en el futuro es prueba de que en el progreso de la humanidad no cabe el independentismo de las comunidades vasca y catalana. A través de Yannis y Bruna, sus personajes, Montero defiende la distopía, porque ha permitido a sus ciudadanos y, sobre todo, a sus ciudadanas, alcanzar ciertas libertades, por ello es necesario ignorar sus problemas de diseño y su inevitable camino de destrucción al inventar enemigos externos, como los estados de Labari y Cosmos.

Queda, por tanto, establecido el carácter de *supervivencia* (en el sentido que le da Didi-Huberman) del personaje de Bruna, el cual toma la idea del cyborg de *Frankenstein* (1818/2018) y *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) para adaptarla a un universo narrativo diferente que responde a conflictos diferentes. El problema es que la trama narrativa basada en una teoría de la conspiración es excesivamente débil. Se hace necesario, por tanto, encontrar una nueva fuente de placer que sostenga la atención del lector. La solución es convertir la novela policíaca en novela rosa. De este modo, el fin último de la detective Bruna Husky no es desentrañar un misterio siempre igual a sí mismo, sino hacer que el proceso de investigación de los crímenes sirva como pretexto para el desarrollo de una historia amorosa: la danza de atracción apasionada entre Bruna y su media naranja, el policía Paul Lizard¹¹. El clímax de *Lgrimas en la lluvia* (Montero, 2011) no es el desenmascaramiento del asesino –esto es, el diagnóstico social–, sino el primer encuentro sexual entre Bruna y Paul, narrado en todos sus homéricos detalles. El mito del amor sustituye al mito de la resolución del crimen como motor de la historia.

4. PROSOPOGRAFÍA CONTRA ETOPEYA

La condición de *cyborg* de Bruna ha dado lugar a estudios como el de Martínez-Quiroga (2018), quien siguiendo a la filósofa Donna Haraway (1991) defiende que el diseño artificial de Bruna rompe con la identificación tradicional entre mujer y naturaleza, de forma tal que abre una vía de libertad en el arquetipo femenino. Pero la imagen de Bruna no lleva la oposición masculino/femenino a un nuevo estadio. Simplemente, para mejorar como mujer, Bruna copia los atributos físicos de su opresor. 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. Y por supuesto, Bruna no se halla limitada por la responsabilidad de concebir hijos. Como los detectives *hard-boiled*, Bruna vive en soledad. Su símbolo en la novela es el oso, animal solitario por definición.

No solamente eso, además, la mente de Bruna está construida a partir de los recuerdos de un hombre, los del técnico mnemónico Pablo Nopal que la diseñó. Sus mentores son hombres: su primer novio, Merlín, replicante computacional, leído y refinado, ya fallecido; y Yiannis, el archivero, la enciclopedia humana, del que ya hemos hecho mención. O sea, que casi todos los rasgos de la feminidad, no solo los impuestos por una sociedad sexista, son extirpados sistemáticamente de la imagen de Bruna. En un intento de liberar a Bruna de las lacras de la sumisión de género, Rosa Montero la ha convertido en un hombre con vagina. Así, da la impresión de que Bruna debe sus habilidades al hecho de que es más masculina que los mismos hombres y, por lo tanto, más eficiente y poderosa que ellos.

Cuando sus investigaciones lo requieren, Bruna llega a disfrazarse de mujer, escondiéndose tras una peluca rubia, unos enormes pechos falsos, maquillaje convencional y una falda estrecha para infiltrarse en una red de terroristas de ultraderecha. El resultado de esta transformación es fulminante. Cuando Bruna, así disfrazada, entra en un bar en donde se reúnen los terroristas, protonazis con músculos implantados, estos comienzan un ritual de conquista que incluye todos los clichés del machismo: arrogancia, brutalidad, vulgaridad y agresión. De este modo, en las novelas de Bruna, parece observarse una correlación entre apariencia física e identidad, sobre todo en lo que a la mujer se refiere. Parece que una melena rubia o un busto generoso son necesariamente provocadores y están destinados a causar una reacción sexual tan inapropiada como inevitable entre los hombres.

Esta imagen masculinizada de Bruna no la redime de su condición sumisa de mujer/replicante. Como dijo Simone De Beauvoir (1949/2010, p. 283, traducción propia), “una mujer no nace, sino se hace”. Pese a sus músculos y su cabeza rapada, pese a sus recuerdos heredados de un hombre, Bruna sigue inmersa en la estructura del patriarcado. La opresión de la mujer en la historia no se debe a ningún rasgo somático, a ninguna estructura innata. Tiene que ver con el imaginario heredado, es decir, con la etopeya, los valores y acciones de Bruna. Cuando Bruna entra en una relación amorosa, sus motivos, acciones y objetivos son los de una mujer tradicional.

5. UNA PALABRA DE CUATRO LETRAS

¿Cómo imaginamos el objeto amoroso de una replicante de combate, en otras palabras, de una máquina de matar? Hay muchas posibilidades, pero, quizás, tal y como la imagen de Bruna se asocia a los parámetros tradicionales de la masculinidad, esperaríamos un tratamiento paralelo de su correlato masculino: un replicante feminizado, portador de los valores positivos que se atribuyen generalmente a la mujer: emocional, intuitivo, empático. Esto, sin embargo, es lo que nos encontramos:

Bruna y el forense se volvieron. Era un hombretón enorme, más alto que Husky y dos veces más ancho. Su masivo corpachón tapaba la puerta.

–Porque me temo que, de tener esos informes, tú, que supongo que eres el forense Gándara, se los habrías dado a esa androide. Que no sé quién es.

Siguió diciendo el tipo.

Hablaba lentamente, arrastrando las palabras, como si estuviera medio dormido. Había algo letárgico en él, en sus ojos verdes medio velados por pesados párpados que no parecían ser capaces de abrirse del todo, y en la manera en que plantaba su cuerpo macizo verticalmente en el suelo, como si quisiera atornillarse en la piedra.

–Nosotros tampoco sabemos quién mierda eres tú –dijo Bruna con estudiada grosería. Pero mentía porque el barato y convencional traje de tres piezas, pantalón y chaqueta gris y chaqueta térmica algo más oscura, le delataba como un funcionario. Seguro que era un policía.

–Inspector Paul Lizard de la judicial (Montero, 2011, p. 98).

Lizard es una versión mejorada de John Wayne: cien por cien natural, sin implantes ni miembros artificiales, como los de los matones fascistas a los que aludimos antes (o como los de Bruna). Es un humano de pura cepa, enorme, musculoso, de ojos verdes y movimientos deliberadamente lentos que le dan aplomo. En esta primera descripción no hay detalles de su personalidad, solo su cuerpo y el modo en que se mueve. Un hombre tan fuerte y con ojos verdes es el arquetipo hollywoodiano del atractivo masculino, un atractivo totalmente basado en características físicas, no en su talante o sus valores. La sensualidad que la novela condena en los tipos vulgares que intentan seducir mujeres voluptuosas emerge sin ambages en el objeto de deseo de Bruna.

Es de notar que en la prosopografía de Paul Lizard que acabamos de reproducir, el atractivo del policía no se pone de manifiesto explícitamente. Bruna no expresa ninguna afinidad explícita con Lizard, ni admite sentirse atraída por él. El único punto de comparación entre ambos es que 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.

Este énfasis radical en lo físico contrasta con las frecuentes reflexiones sobre el amor que hace Bruna en la novela. Bruna sueña con el amor, lo necesita. Lo concibe como una conexión espiritual que dará sentido a su vida. La conexión ideal con la pareja es la poción mágica que puede convertirle en un ser completo y, con ello, superar la muerte. Pero en esta relación de pareja siempre hay una jerarquía implícita, tal y como se define en un cuento que Bruna inventa para narrárselo a su hija adoptiva Gabi¹². El cuento no es ni más ni menos que una variación de la leyenda de los andróginos tal y como aparece en boca de Aristófanes en *El Banquete* (2010) de Platón. En la versión de Aristófanes, en la edad dorada, todos los seres humanos eran dobles, andróginos felices antes que los dioses los castigaran dividiéndolos en mitades esparcidas por el mundo. Bruna, paralelamente dice:

Este mundo plácido y perfecto estaba habitado por unos seres dobles, formados por un enano y un gigante. O también podríamos decir por una enana y una giganta, porque el género no existía [...] Cada enano iba sentado a horcajadas del cuello de su gigante y jamás se separaban. El liliputiense aportaba a su pareja su inteligencia, su imaginación y su sutileza. El grandullón era todo serenidad, sensualidad y valor (Montero, 2015, p. 55).

Observamos que, aunque en esta fábula la diferenciación entre femenino y masculino es excluida explícitamente, la división entre los miembros de la pareja es siempre la misma y se basa en la diferencia de tamaño, la misma que se especifica entre Bruna y Lizard. La misma que establece la sociedad patriarcal. Las características de cada una de las dos mitades de los andróginos no varían: hay un enano inteligente y un gigante tonto, valiente y sensual. No hay otras opciones. De esta manera, la estatura de las mujeres por lo general inferior, se presenta como un símbolo que determina su destino. La mujer, el enano, guía al gigante obtuso con su inteligencia mientras él la sostiene, transporta y provee sus necesidades. Este rígido reparto de papeles nos muestra una relación de dependencia, un mecanismo de defensa y un conflicto de poder. Una relación de dependencia, porque el gigante carga al enano y es él quien tiene autonomía de movimiento en la pareja. Un mecanismo de defensa, porque la fábula nos muestra cómo el enano compensa su inferioridad física con su inteligencia superior. En el cuento de Bruna, el enano es el miembro que domina el lenguaje, el miembro realmente humano de los dos. El gigante sensual está mucho más cerca de la animalidad que el enano. Y, por último, una relación de poder, porque pese a que el enano depende físicamente de su compañero, controla siempre la situación porque el gigante es más tonto. No hay rastro de una relación fluida y libre. No hay descubrimiento de nuevos rasgos, ni intercambio de papeles. Las personalidades y las limitaciones de cada miembro de la pareja están predeterminadas y establecen una jerarquía inmutable, bastante disfuncional, por cierto.

Pero volvamos al cuento que Bruna le narra a su hijastra. Cuando el enano aprende a hablar, se produce una división lacaniana entre la pareja. Tras la división, las dos mitades continúan juntas, pero la muerte comienza a seguirlas. Finalmente, el enano puede burlar a la muerte: en una piedra, dibuja un mar con un barco, y el

mar y el barco cobran vida. La creatividad del enano conjura la amenaza. La muerte se ahoga en el mar y los andróginos escapan en el barco. El amor supera a la muerte.

En este poético final queda de manifiesto que Bruna tiene unas expectativas completamente desproporcionadas con respecto a la relación amorosa. La imagina como una relación capaz de burlar la muerte. Para ella, la pareja es el centro de su vida. Esta es 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. El énfasis en la superación de la muerte puede identificarse con la maternidad, la creación de nueva vida. Aunque Bruna, como replicante, es estéril, en la leyenda de los andróginos se reintroduce implícitamente el arquetipo de la pareja reproductora. Una pareja a cargo de su miembro más débil, el enano.

El mito de los andróginos reintroduce el concepto de la media naranja, la pareja perfecta, “the one”: el maridito que el destino, o tal vez Dios, o el Universo, tiene reservado a la mujer buena y hacendosa, formado en incontables reencarnaciones pasadas en la unidad de la pareja. Sin embargo, como hemos visto, esta aparente armonía preestablecida de la leyenda de los andróginos esconde fuertes dosis de agresividad pasiva y voluntad de poder basada en la atribución de identidad: hay un listo y un tonto, un gigante y un enano.

Todo este drama inconsciente se refleja en la relación entre Paul y Bruna. El romance con Lizard implica un ascenso social para la replicante. Lizard no solo es sexualmente irresistible, sino un buen partido. Como humano natural es poseedor de una autonomía que Bruna, perteneciente a una raza artificial, no tiene. Es un policía de éxito, bien relacionado, que dispone de los recursos de su posición. Su gigantismo, su solidez, no son solo características físicas, sino intelectuales y morales, siempre un paso por delante de Bruna, siempre seguro de cómo actuar. Con tantas cualidades envidiables, la novela parece considerar comprensible que Lizard no se deje “atrapar” por completo y que mantenga una relación intermitente con ella.

También es el proveedor universal. En muchos aspectos, Lizard, como el gigante tonto del cuento, sostiene a Bruna. Seducido por el atractivo de la replicante, usa su posición oficial como policía para abrirla a la replicante, aislada y marginal, las puertas del poder. Aporta datos a las investigaciones de Bruna, brinda protección física y facilita contactos en los hospitales y los ministerios. Este es el rasgo más importante que diferencia a Lizard de los extremistas que quieren ligar con Bruna en el bar: su utilidad práctica. Mientras que los extremistas quieren acostarse inmediatamente con Bruna, Lizard la convierte en deudora antes de introducirse en su cama: deudora de influencias, de información e incluso de su propia vida. Porque, en el más puro estilo de la épica machista, Lizard salva la vida a Bruna en varias ocasiones durante la serie de novelas.

Todo ello es posible gracias a la pasividad de Bruna, que nunca muestra su deseo por Lizard, nunca tiene la iniciativa en la expresión del deseo y es, incluso, hostil con él. Como buena mujer tradicional, se deja perseguir. Y Lizard la persigue en la más prístina tradición de príncipe azul. Una tradición, por cierto, muy próxima a la de un acosador sexual... con buenas intenciones. Siempre rendido y enamorado, obsesionado, podríamos decir, espía constantemente a Bruna. La vigila con la intensidad de un psicópata, intercepta su teléfono y esconde transmisores en la ropa de ella. Todo, claro, por el bien de Bruna. Lizard es un ángel de la guarda que comprende a la replicante mejor que ella misma. Si la espía es para aparecer de la nada y poder arrancarla de las garras inexorables de la muerte en el último momento. Toda esta rocambolesca trama de aventuras contrasta significativamente con la fábula del enano y el gigante. Si es verdad que el gigante, Lizard, es independiente y fuerte, la única manera en que el enano, es decir, Bruna, lo guía, es mediante el deseo sexual pospuesto, no inmediatamente expresado, convertido en “amor”. A eso se reduce la supuesta inteligencia superior del enano. Este cuento de hadas reintroduce muchos de los clichés machistas que Bruna, con su cabeza rapada y su tatuaje, se había propuesto erradicar.

Esta jerarquía ofrece un último giro de la tuerca en la tercera novela de la serie, *Los tiempos de odio* (2018), en la que los papeles parecen tornarse. Lizard se convierte en el rehén de unos terroristas y a Bruna le corresponde pagar su deuda de gratitud hacia su príncipe azul. Bruna termina rescatando a Lizard, pero el rescate le cuesta la vida. Al parecer, es hora de que Bruna se sacrifique, como un Jesucristo femenino, en aras del amor. Y en el último momento, cuando el fin de Bruna es inevitable, aparece el *deus ex machina* de

la empresa capitalista, que ofrece a Bruna la inmortalidad. Los chips de memoria de Bruna son volcados a un cuerpo replicante recién salido de fábrica, lo cual le proporciona un método de sobrevivir virtualmente eterno. Es de notar que no es el sistema democrático –el cual Bruna dice defender– el que rescata a la replicante, sino la tecnología de una corporación, una corporación que es la principal causante de la pobreza y la injusticia en el mundo distópico de Bruna.

De este modo, el círculo se cierra. Al principio de este análisis definíamos a Bruna como la mezcla entre Rick Deckard, el capo arrepentido, y Roy Batty, el replicante rebelde. Al final de la serie, Bruna se asimila totalmente al lado opresor del *blade runner* y es recompensada por su Viktor Frankenstein, la empresa capitalista, con la vida eterna.

6. CONCLUSIONES

Estamos ahora en situación de responder a la pregunta que nos hacíamos al principio de este artículo: ¿qué es lo que hace de Bruna Husky un personaje tan atractivo? Nuestra respuesta, siguiendo a Georges Didi-Huberman, es: las contradicciones que encierra. Bruna se nos presenta como una versión modernizada del género femenino: una mujer libre, que no necesita someterse a ningún hombre, porque posee, de manera aumentada, un gran número de cualidades tradicionalmente masculinas. Es más fuerte, más alta, más inteligente y letal que la mayoría de los hombres. ¿Qué queda de lo femenino en Bruna Husky?: sus genitales, cierto instinto maternal que se vuelca en Gabi, una huérfana y una imagen particular del amor heredada de la sociedad patriarcal. Esta concepción se traduce en la necesidad de sumisión a un hombre excepcional que sea aún más fuerte, más alto, más capaz de enfrentarse al mundo que ella, pero al que ella, una enana, puede dominar y conducir porque es más inteligente que él. En la fábula del andrógino que Bruna cuenta nada menos que a su hija adoptiva, esta necesidad se eleva a la categoría de ley axiológica. La etopeya de Bruna desarrollada en las novelas reintroduce todos los señuelos imaginarios e inalcanzables con los que la ideología machista ha venido seduciendo por siglos a la mujer: por un lado, la presenta como necesitada de un amor eterno; por otro lado, le impone el sacrificio de su vida en aras de ese amor. Bruna, al morir por Lizard, es recompensada por su fabricante con la vida eterna en forma de un inextinguible número de cuerpos sucesivos en los que alojar su sistema nervioso sintético.

El éxito editorial de las novelas muestra que estos elementos narrativos a los que acabamos de referirnos ofrecen su atractivo para toda una generación de lectoras que ha accedido al mundo del trabajo y que ve a los hombres que las rodean como rivales y objetos de deseo al mismo tiempo. Hombres que son enemigos, pero también presas, vehículos para ganar la aceptación social a través del matrimonio y la maternidad. Parece, sin embargo, que esta supuesta ley se ve fácilmente falseada por numerosos ejemplos en la historia y en la vida diaria. Una mujer no tiene por qué ser más pequeña, más manipuladora, más tímida o más sacrificada que su pareja masculina. No hay leyes que gobiernen la atracción entre humanos. Las mujeres luchan en todo el mundo por ganar un puesto en la sociedad gracias a su propia valía personal, no al cuento de Cenicienta.

¿Por qué predicar esta parábola entonces? Porque Bruna representa un modelo con el que identificarse, un modelo que quiere construir un mundo en el que parezcan compatibles la apariencia de libertad y la sumisión ideológica. Este mundo ofrece ciertas recompensas a la mujer: ganar la aceptación del poder capitalista, obtener la ilusión de un amor eterno capaz de vencer la decadencia del cuerpo y sentir el alivio de evitar las responsabilidades que la libertad conlleva: un pensamiento independiente y el desarrollo de una perspectiva moral y política propia. Desgraciadamente, como vemos, este modelo tiene su precio: el continuar considerando a la mujer como destinada al sacrificio. A fin de cuentas, el gran beneficiario de este modelo es el sistema productivo y su nuevo dios, la corporación multinacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Campanario, D. y Valdrighi, A. (2011). *Lágrimas en la lluvia*. [Novela gráfica]. Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini.
- Casa del Libro. (2021). *Lágrimas en la lluvia*. Rosa Montero. Recuperado de <https://www.casadellibro.com/libro-lagrimas-en-la-lluvia/9788432224201/2473081>
- Chandler, R. (1988). *The simple Art of Murder*. Nueva York: Vintage Books.
- Costa, J. (23 de febrero de 2015). Ligeramente Replicante. *El País Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/02/19/babelia/1424350571_571046.html
- De Beauvoir, S. (2010). *The Second Sex*. (C. Borde y S. Malovany-Chevallier, trad.). New York: Vintage Books, Alfred A. Knopf.
- Deeley, M. (Productor) y Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner*. [Película]. The Ladd Company: Estados Unidos.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Confronting Images*. (J. Goodman, trad.). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). *The Surviving Image*. (H. L. Mendelssohn, trad.). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Lussier, M. y Gowan, K. (2012). The Romantic Roots of Blade Runner. *The Wordsworth Circle*, 43(3), 165-172.
- Martín Galván, J. C. (2016). Narración, monstruosidad y la condición poshumana en *El peso del corazón: la segunda novela de Bruna Husky*. *Hispanofilia*, 176, 99-115.
- Martínez-Quiroga, P. (2018). La detective Bruna Husky de Rosa Montero: Feminismo, distopía y conciencia cyborg. *Hispania*, 101(2), 306-317.
- Montero, R. (2006). *La loca de la casa*. Madrid: Punto de Lectura.
- Montero, R. (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (2015). *El peso del corazón*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, R. (2018). *Los tiempos de odio*. Barcelona: Seix Barral.
- Naranjo, C. (30 de octubre de 2018). Montero: Estamos en el umbral de una posible involución democrática. *Agencia EFE*. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/montero-estamos-en-el-umbral-de-una-posible-involucion-democratica/10005-3797729>
- Platón. (2010). *El Banquete*. Madrid: Ediciones Ibe#ricas.
- Pratt, D. J. (2017). Vidas virtuales, memorias postizas: teorías de la identidad personal en *Lágrimas en la lluvia*. *Alambique*, 5(1). doi: <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.1.6>
- Kafka, F. (2000). *The Trial*. London: Penguin Modern Classics.
- Kathrani, P. (2018). Do Androids Dream of Asylum? The *Blade Runner* Films (1982, 2017) and the Fear of the Other. *Entertainment and Sports Law Journal*, 16(0). doi: <https://doi.org/10.16997/eslj.213>
- Sanz, I. (2017). Human and Nonhuman Intersections in Rosa Montero's Bruna Husky Novels. *Science Fiction Studies*, 44(2), 323-320.
- Shelley, M. (2018). *Frankenstein*. Lonon: Penguin.
- Tejera-García de la Concha, M. (2020). La ciborg de Rosa Montero como utopía de la redención social. *Alambique*, 7(1), 1-20.
- Walsh, A. L. (2015). The Shifting Centre: A futuristic View of Madrid in Rosa Montero's *Lágrimas en la lluvia*. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 21, 295-305.
- Walsh, A. L. (2017). *Fictional Portrayals of Spain's Transition to Democracy*. Newcastle-upon-Tyne, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- Yeates, R. (2017). Urban Decay and Sexual Outlaws in the Blade Runner Universe. *Science Fiction Studies*, 44(1), 65-83.

NOTAS

- 1 El dato procede de la página de internet de la librería-editorial Espasa-Calpe, incluida en la bibliografía como Casa del Libro (2021).
- 2 Al hablar de los ideales de la crítica tradicional, Didi-Huberman escribe: “The word “ideal” suggest that the essence –here, the essence of art– is a *model*. A model to be *attained* according to the categorical imperative of classical beauty” (Didi-Huberman, 2017, p. 8, las cursivas son del texto). Para poder comprender hasta qué punto la obra de Didi-Huberman representa un punto de vista independiente e innovador, los representantes de la crítica tradicional con los que disiente son Vasari, Winkelmann y, especialmente, Irwin Panofsky; estos son los nombres más significativos de la tradición crítica occidental.
- 3 La relación entre Frankenstein y Bruna ya ha sido mencionada anteriormente por ejemplo en Tejera-García de la Concha (2020).
- 4 *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) está basada en la novela de Phillip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* publicada en 1968. No consideramos directamente la novela de Dick porque en *Lágrimas en la lluvia* (Montero, 2011) se cita la película y toma su título de ella. La película introdujo importantes modificaciones sobre la novela, las cuales tienen impacto directo en la saga de Husky.
- 5 El paralelismo entre *Blade Runner*, *Frankenstein* y otras obras del Romanticismo inglés como *America, A Prophecy* de William Blake (citado erróneamente por el personaje de Roy Batty en el filme), se explora en el artículo sobre el tema citado en la bibliografía (Lussier y Gowan, 2012).
- 6 La primera alusión se encuentra nada menos que en el título, que es un fragmento del discurso que hace Roy Batty antes de morir en el filme. El discurso completo y las opiniones de Bruna sobre toda la película pueden leerse en el capítulo dieciocho.
- 7 Según Martínez Quiroga (2018, p. 312), Rosa Montero se propone “el establecimiento de un paralelismo entre la historia de los ciborgs y la historia de las mujeres”. Este paralelismo se consigue porque Montero apenas desarrolla replicantes masculinos en sus novelas y no nos ofrece acceso a su mundo interior. Bruna en cambio nos muestra una y otra vez su miedo a la muerte. Cabe añadir que los *replicantes* de *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) han sido interpretados por un gran número de comunidades marginales como sus representantes. Basten aquí dos ejemplos: los *replicantes* como homosexuales (Yeates, 2017) y los replicantes como refugiados políticos (Kathrani, 2018). Uno de los méritos de las novelas de Bruna Husky es el de recrear el universo de *Blade Runner* (Deeley y Scott, 1982) en vez de limitarse a interpretarlo.
- 8 Rosa Montero se considera feminista, pero reniega de la literatura feminista. En su libro autobiográfico *La loca de la casa* (2006), escribe: “el hecho de considerarse feminista no implica que tus novelas lo sean. Detesto la narrativa utilitaria y militante, las novelas feministas, ecologistas, pacifistas o cualquier otro -ista que pensarse pueda” (citado en Martínez Quiroga, 2018, p. 158).
- 9 Desde una perspectiva feminista, esta característica también puede relacionarse simbólicamente con la condición de la mujer actual. Si es cierto que las mujeres en el presente viven más tiempo que los hombres, su capacidad para formar parte activa de la sociedad se limita con mucha frecuencia al periodo en que conservan su atractivo sexual. Ya que a las mujeres no les es dado, salvo muy contadas excepciones, acceder a posiciones de liderazgo; cuando su belleza física decae, pierden el favor de los machos dominantes y son olvidadas. Pasan a convertirse en muertos vivientes.
- 10 Esta perspectiva de las novelas de Bruna Husky y la democracia ha sido puesta de manifiesto por Walsh (2015 y 2017), quien enfatiza el carácter heroico del personaje y su valor como vínculo entre el futuro y el pasado de España.
- 11 El nombre de Paul Lizard se basa en el del esposo de Rosa Montero, Pablo Lizcano, fallecido en 2009.
- 12 El cuento, como acertadamente resalta Juan Carlos Martín Galván (2016) en su artículo sobre Bruna, no forma parte de las memorias implantadas en Bruna por Pablo Nopal.