



La Colmena
ISSN: 1405-6313
ISSN: 2448-6302
lacolmena@uaemex.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Los límites de la otredad en *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero

Pardo-Fernández, Rodrigo

Los límites de la otredad en *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero

La Colmena, núm. 93, 2017

Universidad Autónoma del Estado de México, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446351733004>

Aguijón

Los límites de la otredad en *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero

Boundaries of the otherness in *Lágrimas en la lluvia*, by Rosa Montero

Rodrigo Pardo-Fernández * rodrigopardof@gmail.com
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Resumen: El género de ciencia ficción hace posible un conjunto de extrapolaciones futuristas para reflexionar sobre la realidad y evidenciar en términos hiperbólicos los modos en que los seres humanos contemporáneos interactúan con el mundo. En este ensayo se aborda la noción de otredad en la tradición de las obras de ciencia ficción y cómo se construye en *Lágrimas en la lluvia* (2011), de Rosa Montero. Se concluye que esta obra y su texto fuente, *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), critican un conjunto de perspectivas ideológicas que condicionan la otredad como amenaza, problematizando la construcción del sujeto y del otro (o los otros) en la realidad social.

Palabras clave: análisis literario, literatura contemporánea, ciencia ficción, España.

Abstract: Science fiction as a literary genre makes possible a set of futuristic extrapolations to reflect about reality and to highlight in hyperbolic terms, the ways in which contemporary human beings interact with the world. In this essay, we deal with the Notion of otherness in the tradition of science fiction works and how it is constructed in *Lágrimas en la lluvia* (2011), by Rosa Montero. It is concluded that this work and its source text, *Blade Runner*, by Ridley Scott (1982), criticize a set of ideological perspectives that restrict otherness to a threat, problematizing the construction of the subject and the other (or the others) in a social reality.

Keywords: literary research, contemporary literature, science fiction, Spain.

La Colmena, núm. 93, 2017

Universidad Autónoma del Estado de México, México

Recepción: 02 Octubre 2016
Aprobación: 02 Febrero 2017

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446351733004>

—Y además me sentía más cómoda con ella.
Y contigo. Todos somos monstruos, ¿no?
Rosa Montero

La ciencia ficción (CF) oscila entre una narrativa del mañana inmediato y nuevas maneras de escribir literatura fantástica. En muchos sentidos, la percepción que tenemos de lo real es un constructo relacionado con las condiciones sociohistóricas que desde el siglo XIX han hecho posible el funcionamiento del capitalismo como sistema. Sólo en términos de la objetividad que adjudicamos a la realidad es posible la transgresión de lo fantástico y, en una deriva cientificista, de la ciencia ficción. En referencia al realismo al que apunta Norman Geras (1971), se conforma como un discurso complejo que dista mucho de ser objetivo; en cambio, es una proyección de un conjunto de ideologías que pretenden perpetuarse.

Desde el *Viaje a la luna* de Cyrano de Bergerac, publicado en 1657, con su explicación pseudocientífica del proceso, hasta el *cyberpunk* de William Gibson, en la década de 1980, la narrativa de CF hace posible

un conjunto de extrapolaciones que reflexionan sobre distintas realidades y, en términos hiperbólicos, evidencian los modos de interactuar con el mundo del *Homo sapiens sapiens* (hombre que sabe que sabe), que no deja de ser el *Homo faber* (el hombre que hace).¹

Bajo dichas premisas, este trabajo pretende realizar una lectura comparada de *Lágrimas en la lluvia* (2011), de la escritora española Rosa Montero, en su relación con otros textos literarios y cinematográficos con base en el interés y la complejidad de la construcción ficcional de seres artificiales inteligentes (androides), y en las relaciones que se prefiguran con los seres humanos y otros entes posibles (mutantes, humanos degradados y extraterrestres). Se busca explicitar el modo en el que esta novela reflexiona sobre las relaciones entre seres distintos, la construcción de la otredad y su problematización desde el texto ficcional.

Problemas de diversa índole del mundo contemporáneo (desde las armas de destrucción masiva hasta el terrorismo corporativo) han sido un tema recurrente de la CF, no en términos ingenuos de proyección, sino de evidencia y crítica del *statu quo*. Diversas ficciones de este género adoptan una visión pesimista, que implica una perspectiva ideológica crítica de las sociedades actuales hipervigiladas y controladas (Ricaurte Quijano et al., 2014), donde los objetos son meros símbolos de dichos procesos —de acuerdo con parámetros aún en discusión en legislaciones y modelos éticos del siglo XXI sobre lo humano (y la experimentación desde las células hasta los individuos)—. En novelas como *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968) los clones, androides o constructos similares son justamente eso: cosas sujetas a modificaciones. Sin embargo, al cabo “the replicants [...] seem disturbingly human [...] works to expand a category of humanity itself, suggesting it to be more capacious and less easily defined than common-sense would assume” (Freedman, 2009: 77).

Imaginar replicantes permite la extrapolación de la situación actual en términos de lo posible aunque poco probable. Éste es uno de los aspectos que intenta desarrollar este artículo.

Actualmente, las posibilidades de la clonación y de las inteligencias artificiales se ven más próximas, pero al cabo la otredad, en el sentido de un ser distinto a mi colectividad (en parámetros jurídicos, el extranjero), conserva rasgos de exotismo y a su vez de amenaza, como señaló Edward Said en su reflexión sobre los discursos orientalistas (1978). La otredad, en el sentido que interesa a este análisis, puede apreciarse “como consecuencia de la forma de operar de la colonialidad del poder, la interacción entre la identidad padecida y la identidad deseada por parte de los grupos sociales clasificados en función de la raza” (Espinosa, 2015: 115).

Lo humano, en términos identitarios, deja de ser lo conocido; al mismo tiempo se convierte en una problematización de dicha condición amenazada por otredades que, en la CF, se construyen como alegorías del presente.²

Lágrimas en la lluvia está basada en la película *Blade Runner* (Scott, 1982), cuyo guion es una adaptación de la novela de Dick (1968). Cada uno de estos textos propone una sociedad distópica donde se mantienen

intercambios comerciales y diplomáticos con otros planetas, y donde los androides son una realidad. Se parte de la asunción de que la ficción es posible (se realiza *de facto*) en el discurso, lo que posibilita su comprensión, su proyección hacia el mundo de las cosas tangibles (objetivas) y su cuestionamiento. La novela de Montero (2011) propone personajes que, por medio de sus acciones, consideramos humanos, pero en el texto ficcional son definidos de otro modo, a partir de su origen (artificial o extraterrestre), esto es, desde de la diferencia con respecto a lo que podría considerarse ‘normalizado’ en la distopía.

La novela de Rosa Montero, *Lágrimas en la lluvia*, destaca por su éxito de ventas y crítica inmediata favorable, también por el silencio académico que ha rodeado a la ‘obra de género’ de esta autora en los últimos años (Díez Cobo, 2015: Torres Rivas, 2003). Bajo esta consideración preliminar es posible preguntar sobre la pertinencia de un texto narrativo español del siglo XXI que retoma un modelo ficcional asociado a la cultura anglosajona. La narración de Montero se desarrolla a partir de una referencia sistemática a la película de culto *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott.

La protagonista, Bruna Husky, es una androide replicante (rep) diseñada para el combate; se asemeja en todo a un ser humano y cuenta con mejoras especiales desarrolladas para condiciones específicas de trabajo. En este particular remite a los androides Nexus 6, de la película de Scott, con apariencia humana y fecha de operación (vida) reducida a cuatro años.

La apariencia de Husky es abiertamente transgresora: la cabeza rapada, el tatuaje que cruza su cuerpo y sus ojos felinos establecen con claridad que se trata de una rep, o en la definición operativa del personaje Deckard, quien los caza en *Blade Runner*: “Replicants are like any other machine. They can be a benefit or a hazard. If it’s a benefit, it’s not my problem” (Scott, 1982). En la novela de Montero, de modo similar a la película, Bruna Husky recurre a pelucas y disfraces de cuerpo entero que la mimetizan con los seres humanos de su entorno: máscara sobre máscara, ‘persona’ sobre ‘androide’.

La discriminación que sufre la rep recuerda la segregación de los negros y los mexicanos en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX, la del *apartheid* en Sudáfrica y, en buena medida, la que sufren recientemente los migrantes africanos y asiáticos en la Unión Europea. Por ejemplo, la rep Bruna Husky, disfrazada de humana, vive una situación de rechazo:

En un relámpago de intuición, Bruna pensó: me va a decir que el hotel está lleno. La androide se sintió temida, se sintió odiada, más temida y más odiada que nunca. Se sintió segregada, y una súbita y angustiosa premonición le hizo imaginar un mundo así, una Tierra en la que los reps no pudieran entrar en los hoteles ni viajar en los mismos trams ni mezclarse con los humanos. [...] pero [...] Todavía seguía siendo ilegal la discriminación entre las especies (277).³

Así, la discriminación ocurre a pesar de las políticas incluyentes, toda vez que éstas resultan insuficientes para contrarrestar las perspectivas ideológicas de la población. No perdamos de vista que más de tres décadas después de *Blade Runner* las condiciones de un mundo globalizado, multicultural, marcado por las migraciones, se asemejan a la distopía propuesta por el universo narrativo de Montero, así como la complejidad referida en el trato y las relaciones entre sujetos de apariencia u origen disímiles. Los textos ficcionales extrapolan situaciones que, de muchos modos, representan problemáticas del presente situadas en otro mundo posible.

La construcción del ‘otro’ (en tanto sujeto diferenciado, humano subalterno, androide o alienígena) se basa en un aspecto mucho más mundano e inmediato, el cual se extrapola y transfigura en términos hiperbólicos a fin de establecer parámetros identitarios que posibiliten la autoafirmación del sujeto en su relación con el mundo. Se trata de definir al otro como extraño, al tiempo que se le valora a partir de parámetros antropomorfos.

Siguiendo esta tendencia de ‘normalización’, en la novela de Rosa Montero la extrañeza no es tan extrema en cuanto humanizamos al otro: lo reconocemos con características que lo aproximan a nuestro ser humano, en la tendencia apuntada por Barthes (2008). De este modo, los seres extraños asumen una apariencia tranquilizadora, pero que es sólo eso, una superficialidad que oculta una perspectiva discriminatoria subyacente en los personajes que habitan la ciudad de Madrid ⁴ figurada en la narración de Montero: “—Bueno, yo no es que les desee mal, entiéndeme, no quiero que los linchen ni cosas de esas, pero ¿por qué no se van y nos dejan en paz? Que se construyan una tierra flotante” (263).

Respecto a la posibilidad de que la ‘existencia alienígena’ represente una ‘otredad radical’, Frederic Jameson se muestra un tanto escéptico pues apunta que:

la verdadera diferencia, la verdadera ajeneidad u otredad, es imposible e inalcanzable, y que incluso allí donde parece haberse representado con éxito encontramos en realidad el mero juego estructural de temas y tópicos puramente humanos (2009: 156).

Sin embargo, Montero imagina la transgresión de una situación íntima entre una rep (creación humana) y un omaá (un no humano). Así, la otredad radical se torna posible en el encuentro con un ser verdaderamente ajeno a lo humano; sin embargo, dicho encuentro es, de muchos modos, extraño en sí mismo debido a la incomprensión insalvable, el extrañamiento entre un rep diseñado con apariencia humana y un alienígena que, remotamente, se asemeja a una persona. A esta situación hipotética apuntan las novelas *Solaris* (1961) del polaco Stanislaw Lem y *The Mote in God's Eye* (1974), de Larry Niven y Jerry Pournelle, cuyos desenlaces evidencian la ambigüedad y el sinsentido de un encuentro de esta índole llevado al extremo de la incomprensión. Sin embargo, en un plano más cercano, la reflexión ficcional en torno a un

otro plausible al interior del relato se conforma con base en una metáfora de la transgresión:

el momento del androide es también el momento en que aparece, o intenta aparecer, un nuevo giro o pliegue narrativo, a saber, el del interés y el amor entre el humano y el alienígena [...] la trama de la ciencia ficción gira hacia la perversión, y la relación sexual con el alienígena se convierte en metáfora de todo lo que de no normativo, desviado o tabú hay en la sociedad humana (Jameson, 2009: 176).

La replicante Bruna Husky representa una configuración ficcional y simbólica de una otredad que se nos presenta en un primer plano, inmediata, a diferencia de la película (donde el protagonista, Deckard, pareciera humano), pero la situación se complica a partir de la introducción de una situación transgresora, o más exactamente, dos transgresiones entrelazadas: la relación amorosa que parece irse construyendo entre Bruna y un detective humano y, de manera puntual pero significativa, una relación sexual con el otro todavía más transgresor, más ajeno, como puede serlo un alienígena. Bruna Husky piensa en relación con Lizard (que significa reptil): “cuando hablaba de atraerle, en realidad quería atraerle de verdad. Oh, por todas las malditas especies, masculló Bruna para sí misma, exasperada” (259). El humano se torna, en la novela de Montero, en un ‘otro’ frente al rep, del mismo modo que los personajes con quienes va interactuando Bruna a lo largo de la historia: una mutante de una secta fundamentalista y xenófoba; ciudadanos de la ciudad-luz y otros seres humanos discriminados: “De ese estrato de desposeídos y desesperados se nutrían el fanatismo y el especismo”, afirma Montero (209) en referencia a las ‘polillas’, humanos pobres de territorios contaminados, atraídos por la luz y el oxígeno de las ciudades, alienígenas y la osa Melba, recreada en un laboratorio tras la extinción de la especie. Una situación similar sucede en *Blade Runner*, donde conviven humanos de distinta procedencia cultural (japoneses, alemanes, rusos, árabes, hispanos) en un cosmopolitismo que no deja de ser artificial por las diferencias socioeconómicas y de estatus que implica. De manera complementaria,

Blade Runner señala el tránsito del alienígena clásico o exótico a la representación del otro alienígena como uno mismo, a saber, el androide, cuya diferenciación del robot anterior garantiza una forma necesariamente humana [...] es el momento de una especie de propiocepción o reflexividad hegeliana en este género literario, en la cual nuestra atención y preocupación como lectores se vuelve hacia el interior, y medita sobre el ‘androide cogito’, es decir, sobre el vacío o el fallo del propio yo (Jameson, 2009: 175).

La novela de Rosa Montero añade otra faceta a la problemática. Bruna Husky, la androide que es reflejo y pesadilla de lo humano, se ve a su vez enfrentada por el otro que, además, representa un mayor extrañamiento en tanto diferente sin mediación, apátrida, exiliado, miserable. El siguiente fragmento de *Lágrimas en la lluvia* lo muestra:

No podía ser.
No podía ser [...]
Se había acostado con un bicho.
Sintió ganas de vomitar.

Pero, ¿de verdad se había acostado con un bicho? [...]

Era un omaá [...] esos refugiados eran los alienígenas más pobres, justamente por su condición de apátridas, y eso hacía que fueran los más despreciados entre todos los bichos (133).

Pareciera que se recupera también uno de los sentidos más interesantes, en el seno de la CF, de la relación entre un ser humano y un extraño. En 1953, Philip José Farmer obtuvo el premio Hugo por su novela *The Lovers*, sin embargo enfrentó diversas dificultades antes de su publicación, en 1961. Las razones fueron diversas, pero esencialmente se debió a que presentó, de manera explícita, una relación amorosa y sexual entre un humano y una extraterrestre (de manera precisa, un insecto de apariencia humana). La alienígena en el texto de Rosa Montero (en la tradición de la CF en la que se inserta) deja de ser una amenaza real, pierde su condición de otro incognoscible y sorprendente para recurrir a la producción en serie de androides que, si bien mantienen un sentido de alteridad, conservan una apariencia de humanidad que los hace herramientas útiles para los intereses humanos.

Con la modernidad entramos en la era de la producción del Otro. No se trata ya de matarlo, devorarlo o seducirlo, ni de enfrentarlo o rivalizar con él, tampoco de amarlo u odiarlo; ahora, primero se trata de producirlo. El otro ha dejado de ser un objeto de pasión para convertirse en un objeto de producción (Baudrillard, 2000: 113).

La construcción del otro se da en términos de su concepción como objeto de deseo (objeto de pasión, según Baudrillard y Guillaume, 2000). La explicitación de dicho deseo en *The Lovers* (Farmer, 1961) en términos que fueron considerados pornográficos en el año de su publicación pareciera repetirse en *Lágrimas en la lluvia*, con el añadido de la liberación del personaje femenino en términos de la asunción plena de su sexualidad:

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 [...] 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 (122-123).

Sin embargo, el coito es omitido de manera intencional y sólo aparece como un recuerdo silenciado en la novela de Montero; la paradoja radica en que la propia replicante, quien sufre una clara discriminación dada su condición no-humana, no puede afrontar de manera consciente la ruptura del tabú, que se erige como metáfora de la Europa contemporánea en tanto territorio de destino para las migraciones desde el sur.

De esta manera Bruna Husky, androide replicante, se transfigura en un símbolo del límite de las sociedades occidentales y sus parámetros de configuración cultural. En términos de mediación, se trata de un sujeto donde lo humano se presenta como excepción o posibilidad ficcional que trastoca los referentes. Se podría hablar de una “producción experimental de una situación imaginaria mediante una extirpación de lo real, mediante una supresión radical de los rasgos de la sexualidad humana”, ocultos de manera explícita, pero configurados como presentes mediante el uso de la elipsis, proceso “que no puede sino comportar una poderosa inversión

de la fantasía por derecho propio” (Jameson, 2009: 327). La fantasía de la sexualidad con el extraño se sublima en el silencio, en la suposición de la experiencia concreta que se realiza en otro lugar fuera del texto, lo que no le resta valor sino, por el contrario, lo exalta porque evita de manera intencional los detalles de una experiencia que transgrede tabúes y amenaza, por sí misma, los parámetros de la ‘normalidad’ de las relaciones entre individuos de la misma especie.

En términos cinematográficos, la excepción que marca un antes y un después en términos del empoderamiento de un personaje femenino en el cine comercial en situaciones de violencia (física y sexual) es la película *Alien* (1979). Su protagonista, Ellen Ripley, asume un rol tradicionalmente masculino. Sin embargo, de manera recurrente —con excepciones como la propia *The Lovers o Flesh* (1972), de Farmer— la esterilidad, la falta de trascendencia de los personajes femeninos en las novelas de CF es una constante desde las obras de Julio Verne (Suvin, 1984: 201). 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 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.

En *Lágrimas en la lluvia* se explicita la ausencia de ‘proyectos de futuro’ y la obsesión repetida como un mantra de la protagonista con su muerte anunciada, dada su condición de androide diseñada para un lapso corto de vida. La negación del tiempo presente se configura a partir de la perspectiva siempre amenazante de la propia muerte; además, el hecho de que Bruna Husky no sea una mujer, sólo aparenta serlo, le niega la posibilidad de procreación.

El mestizaje es imposible, tabú de muchos modos (no tanto por su imposibilidad fisiológica sino por su carácter transgresor): no puede concretarse en la relación puntual de Husky con un extraterrestre, ni tampoco en la relación que establece con un hombre que, de manera pertinente, se llama Lizard (lagarto: el opuesto de la naturaleza frente a nuestro ser mamífero).

La figura masculina mantiene de este modo su pretendida pureza, su humanidad, mientras domina a la hembra (la replicante), al *statu quo*, a la tecnología y se yergue como icono de la civilización, héroe que defiende incluso a la protagonista de la amenaza del mundo.

Al mismo tiempo, Bruna Husky, al erigirse como baluarte del mundo civilizado, renuncia a éste en el sentido del héroe romántico al que apunta Rafael Argullol (2008): 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 que parecieran constreñir el mundo de los simples mortales “Como en Robinson Crusoe [...] los personajes [...] se ven constantemente amenazados por el peligro de la soledad deshumanizadora en sus islas psíquicas individuales, por así llamarlas” (Suvin, 1984: 196). La relación amorosa es la única opción viable para trascender la mediación de la otredad, el insalvable abismo

frente a los demás y frente a la realidad, tal como se desarrolla en la siguiente escena (que mezcla elementos de la intimidad sexual humana y alienígena):

disfrutando de ese delicioso momento de gloria en el que se descubre el cuerpo del amante [...] y el simple hecho de besarse era como empezar a caer dentro del otro. Empezar a perderse para siempre.

Estamos mezclando nuestro kuammil [expresión que remite a algo parecido al alma ‘humana’, en términos fisiológicos omaá, la raza alienígena], 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 (461-462).

La voz narrativa ha dotado a los bichos de distintos rasgos humanos que, al cabo, parecen ser insuficientes para trascender el rechazo de la propia protagonista discriminada y del horror que comparte frente a otro que se vuelve ajeno a su espacio de ‘normalidad’. Es por ello que sólo en la relación con un hombre Husky se libera de dicho tabú, si bien recupera aspectos de la ideología del alienígena, en el sentido que recupera la siguiente cita: “Bruna se sentía bien por haber dicho al omaá que pasara. Los monstruos unidos eran un poco menos monstruosos” (279).

De esta manera *Lágrimas en la lluvia* recupera la intencionalidad de novelas decimonónicas que establecen en términos maniqueos la relación entre el hombre y la naturaleza, entre la civilización y la barbarie como absoluto de la incomprensión. Recurriendo a Barthes en su aproximación a Verne:

su obra destaca que nada puede escapar al hombre [en su sentido de personaje masculino], que el mundo, hasta el más lejano, es como un objeto en su mano y que la propiedad, al fin y al cabo, es sólo un momento dialéctico en el dominio general de la naturaleza [...] Buscaba permanentemente reducirlo a un espacio conocido y cerrado, que el hombre podría luego habitar confortablemente. El mundo puede eliminar todo de sí mismo; para existir no precisa de nadie más que del hombre (2008: 82).

Las relaciones del personaje femenino (Husky) con los otros masculinos (Nopal, Yiannis, Lizard) validan de este modo y dan sentido en términos simbólicos a una sociedad de lo políticamente correcto, pero desigual en su esencia. Esto es, al mundo que se configura, siguiendo a Barthes, en el centro de un universo que se basta a sí mismo. Se plantea así un matiz alterno en una espiral que intenta evitar la locura mediante la repetición incesante de los mismos hechos, la misma incomunicación, idéntico afán de sobrevivencia en la cuenta atrás que una y otra vez establece el hilo conductor de la novela y, al cabo, se torna en la evidencia más clara de una locura (compartida) en los términos de que toda esperanza, toda salvación es imposible, y si puede serlo es en términos ficcionales, una promesa del programador encargado de escribir las falsas memorias de los replicantes:

Cuatro años, tres meses y once días. En realidad, ya diez, porque eran las 12:41. La madrugada del 1 de febrero.

La vida era una historia que siempre acaba mal (427).

En el final de *Blade Runner*, Rick Deckard avizora no sólo la posibilidad del escape, sino que plantea además la esperanza de la vida de Rachael más allá de la marcada en su código genético. La replicante de la película se enfrenta al mismo dilema que Bruna Husky: el conocimiento de la fecha de término de su existencia y la esperanza en una continuidad que es una posibilidad remota:

Tampoco había previsto que se quedara. Simplemente quería seguir así, junto a él, en esa pequeña paz, en un tiempo sin tiempo y sin conflictos. Sólo deseaba que esa sobremesa durara eternamente. Cuatro años, tres meses nueve días. Pero no, esa vieja cuenta no valía. Había reps que vivían veinte años. Nuevamente el abismo, el vértigo (458).

La experiencia rep y la humana parecieran coincidir de nuevo cuando se abre la posibilidad de la incertidumbre en relación con la muerte. El vértigo de la cuenta atrás en la vida de la androide pareciera suspenderse por un momento, lo que la aproxima a lo que consideramos humano: la conciencia del final pero, normalmente, como algo distante, que pasará más tarde, o que sucede a otros.

Así, hablar de la ideología (en tanto construcción imaginaria proyectada sobre la realidad) inherente a la literatura de CF podría suponer, a primera vista, que se trata de una intencionalidad volcada hacia el exterior. La 'transferencia metafórica' de la que habla Frederic Jameson (2009) consiste sólo en una ilusión de ideología individual en el seno de una colectividad dada que persiste en imponer y preservar una particular ideología a fin de distinguirse de unos 'otros'.

Parafraseando a Jameson, es imposible la escritura de una novela de CF sin infundirle tales impulsos ideológicos. De muchos modos la lógica del capital y del mercado, si se considera el carácter mercantil de todo producto cultural, determina la construcción del discurso literario dentro de este género a partir de parámetros ideológicos explícitos en su mayor parte, sin que esto implique la posibilidad *per se* de una recepción crítica de dichos textos, sino más bien una asunción débilmente mediada de un estado de cosas que se nos impone deseable.

Conclusiones

Las novelas de CF no son sólo espacios de experimentación hiperbólica de problemas sociales contemporáneos o textos de evasión de una realidad compleja que nos supera, son también un discurso ficcional que configura discursivamente el mundo y, al tiempo, que puede poner en entredicho las convenciones sociales o alertar sobre el futuro, es decir, validar y justificar la semiosfera que creemos real. Con todo, es justamente en su carácter transgresor donde se encuentra la riqueza significativa de la CF como género, dado que pone de manifiesto las contradicciones del capitalismo moderno, su configuración discursiva y, de muchos modos, el determinismo que condiciona al sujeto para asumir, sin mayor cuestionamiento o mediación, un bien simbólico colectivo que llamamos cultura.

Referir al carácter ideológico de la narrativa de CF a partir de la lectura de *Lágrimas en la lluvia*, de Rosa Montero, no es sino una manera de apuntar a la necesidad de reflexionar sistemáticamente sobre el discurso que promueve, sus alcances y su incidencia (no aislada sino consensual) en el establecimiento y el sesgo de perspectivas ideológicas e identitarias en el mundo contemporáneo. Las memorias implantadas en los replicantes de *Blade Runner* y en Bruna Husky representan la configuración discursiva que las sociedades contemporáneas pretenden imponer a los sujetos.

Al destacar la imposición de las elecciones identitarias en el discurso ficcional, la novela de Montero y su obra fuente, la película de Scott, problematizan la construcción del sujeto y del otro (o los otros) en la realidad social del presente, en el contexto del siglo XXI. Más allá de la referencia social, se trata de una crítica a un conjunto de perspectivas ideológicas que condicionan la otredad como amenaza y destacan la extrañeza entre los individuos por encima de los valores de la comunidad, del nosotros frente a los otros.

Referencias

- Argullol, Rafael (2008), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado.
- Barthes, Roland (2008), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean y Marc Guillaume (2000), *Figuras de la alteridad*, México, Taurus.
- Baudrillard, Jean (2000), "La cirugía estética de la alteridad", en Jean Baudrillard y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, México, Taurus, pp. 113-119.
- Dick, Phillip K. (1968), *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Nueva York, Doubleday.
- Díez Cobo, Rosa (2015), "Redes intertextuales entre el cine y la literatura: la distopía en *Blade Runner* de Ridley Scott y *Lágrimas en la lluvia* de Rosa Montero", en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, León, Universidad de León, pp. 199-207.
- Díez Rodríguez, Fernando (2014), *Homo faber. Historia intelectual del trabajo, 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI.
- Espinosa, Sebastián (2015), "Identidad y otredad en la teoría descolonial de Aníbal Quijano", *Ciencia Política*, vol. 10, núm. 20, pp. 107-130.
- Farmer, Philip José (1961), *The Lovers*, Nueva York, New York Ballantine Books / Del Rey.
- Farmer, Philip José (1972), *Flesh*, Nueva York, New American Library / Signet.
- Freedman, Carl (2009), "Marxism, Cinema and some Dialectics of Science Fiction and Film Noir", en Bould, Mark y Miéville, China (eds.), *Red Planets. Marxism and Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, pp. 66-82.
- Geras, Norman (1971), "Essence and Appearance: Aspects of Fetishism in Marx's Capital", *New Left Review*, núm. 65, pp. 69-85.
- Jameson, Frederic (2009), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal.

- Lem, Stanislaw (1961) *Solaris*, Varsovia, editorial Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
- Mociño González, Isabel (2015), “La reescritura de mitos en la ciencia ficción infantil y juvenil gallega y portuguesa”, en Alexia Dotras Bravo, Diego Santo Sánchez y Sara Augusto (eds.), *Literatura y re/escritura*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 233-244.
- Montero, Rosa (2011), *Lágrimas en la lluvia*, México, Seix Barral.
- Niven, Larry y Jerry Pournelle (1974), *The Mote in God's Eye*, Nueva York, Simon & Schuster.
- Ratha, Dilip et al. (2016), “Migration and Remittances Trends and Outlook”, en *Migration and Remittances. Recent Developments and Outlook*, Washington, World Bank Group, disponible en: <http://pubdocs.worldbank.org/en/661301460400427908/MigrationandDevelopmentBrief26.pdf>
- Ricaurte Quijano, Paola, Jacobo Nájera Valdez y Jesús Robles Maloof (2014), “Sociedades de control tecnovigilancia de Estado y resistencia civil en México”, *Teknokultura*, vol. 11, núm. 2, pp. 259-282.
- Said, Edward (1978), *Orientalism*, Nueva York, Pantheon.
- Scott, Ridley (dir.) (1982), *Blade Runner*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, The Ladd Company/Shaw Brothers/Warner Bros./Blade Runner Partnership.
- Sterling, Bruce (1999), “Homo sapiens declared extinct”, *Nature: International Weekly Journal of Science*, vol. 402, p. 125.
- Suvin, Darko (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, FCE.
- Torres Rivas, Inmaculada (2003), *El estudio del personaje en la novelística de Rosa Montero*, tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- Valdebenito, Carolina (2007), “Definiendo homo sapiens-sapiens: aproximación antropológica”, *Acta bioethica*, vol. 13, núm. 1, pp. 71-78. disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2007000100008>
- Walsh, Anne 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*, vol. 21, núm. 2, pp. 295-305.

Notas

- 1 Ver Sterling (1999) y Valdebenito (2007) en torno al Homo sapiens. Con respecto al segundo, el Homo faber, se trata de evocar “la capacidad creadora del hombre desde una concepción marcadamente ideológica, puesta al servicio de la exaltación del trabajo manual” (Mociño González, 2015: 236). Ver también Díez Rodríguez (2014)
- 2 La convivencia obligada de poblaciones de distinta procedencia aparece de manera reiterada en *Lágrimas en la lluvia*. En su correlación extraliteraria, el siglo XXI es el siglo de las migraciones: de 175 millones de migrantes en el año 2000, hemos pasado a cerca de 300 millones en 2016 (Ratha et al., 2016).
- 3 Uso el término para definir la narrativa fantástica y de ciencia ficción, a fin de comprender novelas como *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993) o *Historia del rey transparente* (2005), entre otras obras de Montero; o incluso *El peso del corazón* (2015), protagonizada también por Bruna Husky.
- 4 Sobre la proyección de la ciudad en la novela de Montero, véase Walsh (2015).

Notas de autor

- * Miembro nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y doctor en literatura comparada por la Universidad de Granada, España. Recientemente fue nombrado director de la Gaceta Nicolaíta. Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México.