Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 5 | Issue 1

Article 7

El arte de "Lágrimas en la lluvia"

Todd K. Mack
Southern Utah University, toddmack@suu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>

Part of the [Comparative Literature Commons](#), [European Languages and Societies Commons](#), [Illustration Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), [Painting Commons](#), [Philosophy Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

Mack, Todd K. (2017) "El arte de "Lágrimas en la lluvia"," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 5 : Iss. 1 , Article 7.
<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.1.7>
Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss1/7>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

Se encuentran entre los elementos más destacados de *Lágrimas en la lluvia* (2011), las muchas veces que en ella la autora, Rosa Montero¹, hace referencia al arte. La historia contiene museos de arte, referencias a la literatura, el cine, la escultura, la música y la pintura. Ciertamente, la autora ha creado en esta obra un hermoso y amplio tejido de referencias artísticas. Damián Campanario y Alessandro Valdrighi, que colaboraron con Montero para la creación de la novela gráfica de *Lágrimas en la lluvia* (2011), también reflejan este tejido en su versión de *Lágrimas*. En este trabajo voy a enfocarme solamente en un cuadro en específico que aparece en la novela de Montero y cuyo efecto se siente en la novela gráfica aunque no aparece explícitamente en ésta. Es un cuadro que cuelga en el apartamento de la protagonista de la historia, Bruna Husky. La pintura es una copia de *Una señora escribiendo una carta con su criada*, originalmente pintada entre 1670 y 1671 por el maestro del Siglo de oro neerlandés, Johannes Vermeer. Argumentaré que Montero no ha incluido esta pintura en su novela por casualidad, sino que el cuadro tiene una función importante dentro de la novela porque subraya el tema fundamental de la alteridad en *Lágrimas en la lluvia*.

La ética frente a la alteridad juega un papel protagonista en mucha de la filosofía de la segunda mitad del siglo XX, y una de las voces más coherentes y salientes de esta filosofía le pertenece a Emmanuel Levinas. Al acercarse a estos temas, Levinas propone que cada persona es por naturaleza solitaria – no porque le falte comunión con el otro sino porque está “encerrad[a] en la cautividad de su identidad” (*Time and the Other* 39)². Como ser humano, mi consciencia perfora la existencia y desde mi punto de vista solamente soy capaz de experimentar la luz y conocimiento que entren en ella ahora mismo. No sólo estoy encerrado, entonces, dentro de la cautividad de mi identidad, sino también estoy constantemente encerrado en el presente, que Levinas define como “una perforación en el tejido infinito – sin comienzo y sin fin – de la existencia” (*Time and the Other* 52). Si bien mi conciencia perfora la existencia, mientras mueve a través de ella la cose de nuevo detrás de sí, asegurando que mi pasado sólo quede conmigo como memoria y mi futuro siga siendo un misterio – “refractario a toda luz” (*Time and the Other* 75).

Para Levinas, la muerte, el futuro y el otro son todos sinónimos porque todos representan lo absolutamente no-conocible. Con demasiada frecuencia, sin embargo, tratamos de agarrar ese misterio – desesperadamente y agresivamente (a veces violentamente) tratando de conocer o poseerlo. Otras veces nos pasamos del proceso de agarrar, suponiendo que con poco esfuerzo podemos entender qué se esconde detrás del muro impenetrable del otro – sea la muerte, el futuro u otra persona. Pero todo esto es inútil. Lo mejor que podemos hacer, dice Levinas, es *acariciar* el misterio, explorarlo cuidadosamente, y al mismo tiempo reconocer que nunca *entenderemos* al otro completamente. “La caricia,” explica Levinas, “consiste en no agarrar nada, en solicitar lo que incesantemente se escapa de su

forma hacia un futuro nunca lo suficientemente futuro, en solicitar lo que se escurre como si todavía no existiera” (*Totality and Infinity* 256-67)³. El punto no es el dominio ni posesión (que al final son actos violentos) sino *relación* (una experiencia que Levinas describe como erótica).

Dentro de esta estructura, Levinas propone que el tiempo es más que una sucesión cronológica de eventos o el tic-tac de un reloj. “El tiempo es,” de hecho, “la misma relación del sujeto con el otro” (*Time and the Other* 39). Esta relación idílica ni tiene que ver con armoniosa comunión, “ni es una simpatía a través de la que nos colocamos en el lugar del otro [...] La relación con el otro” dice Levinas “es una relación con el Misterio” y depende de diferencia (*Time and the Other* 75). Cuando trato de agarrar al otro, apoderándome de él, mato su alteridad, y elimino toda posibilidad de relación. Al fin me quedo solo. Encontrándome sin misterio que confrontar, sin otra cara que encarar, sigo encerrado en un presente infernal en que el reloj corre cada vez más rápidamente hacia un futuro que ya conozco (o pienso conocer). Soy incapaz de experimentar el tiempo porque “La soledad es la ausencia del tiempo” (*Time and the Other* 57).

En *Lágrimas en la lluvia*, Bruna sufre de esta soledad. La rep está completamente obsesionada con la idea de su muerte, que parece estar asegurada ya que todos los replicantes mueren de un cáncer llamado TTT después de diez años de vida. Así le pasó a Merlín, el novio de Bruna y también un replicante. Ella estuvo con él durante su sufrimiento y muerte y quizás esa experiencia haya causado que la muerte sea más presente en la consciencia de Bruna. Ella recuerda la certeza de su inminente muerte cada vez que se despierta.

Vemos en la primera página de la novela gráfica la imagen de un reloj (Figura 1). Justo debajo de este panel encontramos una foto de Bruna y Merlín juntos. Las dos imágenes están enredadas ya que pensamientos de Merlín recuerdan a Bruna que su propio fin se acerca. Estos pensamientos de la muerte impiden que Bruna forme relaciones íntimas con otras personas. Para Bruna, el futuro no guarda misterio; y, según Levinas, sin cierta vulnerabilidad frente al otro ninguna relación es posible.

Figura 1

Un encuentro con Valo, una rep que sufre del TTT, sólo sirve para verificar la soledad de Bruna. La presencia de todos los medicamentos al lado de la cama de Valo (que la recuerdan los que estaban al lado de la cama de Merlín) sólo confirman lo que Bruna ya sabe (o piensa saber): que no hay cura para el TTT, y que la muerte, con su fecha exacta, es segura (Figura 2).

Figura 2

La certeza de la muerte crea un fuerte sentimiento de soledad dentro de Bruna. Cuando ella visita a una *psicoguía*, ésta le pide que Bruna piense en la palabra “familia” y que le diga tres otras palabras que le duelan. Bruna contesta: “Nada. Nadie. Sola” (152). Cuando la *psicoguía* le pide más Bruna se enoja:

Mira ... No puedes entenderlo. ¡Un humano no puede entenderlo! [...] Hasta las ratas ... hasta el mamífero más miserable tiene su nido, su manada, su rebaño, su camada. Los reps carecemos de esa unión esencial. Nunca hemos sido verdaderamente únicos, verdaderamente necesarios para nadie ... Me refiero a esa manera en que los niños son necesarios para sus padres, o los padres son necesarios para sus niños. Además no podemos tener hijos ... y sólo vivimos diez años, lo que hace que formar pareja estable sea muy difícil, o una agonía. (153-54)

Aquí Bruna conecta la mortalidad y la soledad. Se siente sola porque fue creada *ex-nihilo* – no tiene padres – y también porque la consciencia constante de su muerte segura e inminente imposibilitan su capacidad de relacionarse con un otro.

Como mencioné antes, Bruna tiene esta obra colgada en su apartamento. Como es el caso en muchas de las obras de Vermeer, a primera vista la sencilla elegancia de este cuadro oculta su significado, y deja la interpretación del mismo en manos del espectador. H. Rodney Nevitt Jr. ha explorado la cuestión del amor en algunas obras del pintor neerlandés, incluyendo *Una señora escribiendo una carta con su criada* (Figura 3). Nevitt opta por interpretar esta escena como la de una mujer que ha recibido y descartado (¿enojada? ¿apurada?) una carta de amor y que furiosamente escribe una respuesta (¿al amante? ¿a otro?) (105). Lisa Vergara, por su lado, también comenta que la mujer con una carta fue un *motif* comúnmente entendido como relacionado con el amor en la obra de Vermeer (235). Vergara además reconoce la naturaleza abierta de esta obra, afirmando que en sus pinturas Vermeer siempre fomentaba la especulación (236).

Si seguimos los ortogonales que empiezan en la ventana y terminan en el ojo izquierdo de la señora, nuestros ojos primero encuentran a la criada, figura central en la obra (Figura 4). Su vestido está pintado con amplias y planas pinceladas. Los pocos pliegues transmiten un sentimiento no sólo de quietud sino de inmovilidad – un sentimiento sólo acentuado por las fuertes líneas vertical y horizontal que la clavan en el centro de la obra. La luz del sol penetra la ventana e ilumina la calma de su cara.

Figura 3

Figura 4

Siguiendo esos ortogonales llegamos al foco del cuadro: la señora (Figura 5). Ella crea un contraste con la criada. La luz que cae suavemente en la cara de la criada se ve más estridente en la cara y el vestido de la señora. Aunque la cara de la señora parece tranquila, los muchos pliegues en ese vestido añaden un sentimiento de apuro, de movimiento y de inquietud en ella que no vemos en la criada.

Figura 5

En el suelo delante de la señora vemos una carta que ha sido tirada al suelo (Figura 6). Dada la presencia del sello rojo a lado de la carta podemos suponer que es una carta recibida y no una versión tirada de la carta que está escribiendo. Las cartas, en la época de Vermeer, eran muy valoradas y sólo se tiraría una carta al suelo así si el destinatario estuviera enojado. Tanto Vergara como Nevitt comparten esta interpretación, y Vergara nota que la presencia de la carta tirada infunde el cuadro con un sentimiento de tensión y emoción (240). La obra obviamente permite

una variedad de interpretaciones, pero una posible es que esta señora esté tratando de salvar una relación que parece estar en peligro.

Figura 6

Otro elemento enigmático del cuadro es el cuadro-dentro-del cuadro detrás de la señora. Aunque no tenemos una versión original de esta obra, Vergara y otros han indicado que es una representación del momento en que la hija del faraón encuentra a Moisés en las orillas del Nilo (238). Es una escena impregnada de deseo maternal, de preocupación fraternal y de la presencia de un misterioso dios que cuida a sus hijos; y no debe sorprendernos que este sea el cuadro que Bruna decide colgar en su apartamento.

Curiosamente, este cuadro nunca aparece en la novela gráfica. Bruna piensa en el cuadro de Vermeer por primera vez en la novela cuando visita el apartamento de dos otros reps, Valo y Myriam. El cuadro vuelve a los pensamientos de Bruna más adelante, en el punto central de la novela, en una hermosa secuencia de pensamientos que empieza con una melancólica Bruna mirando un cielo lluvioso, gris e igualmente melancólico. La lluvia le hace pensar en la película *Blade Runner* (1982). Aunque no le gusta mucho la película, también tiene que reconocer que hay en ella (igual que en el cuadro de Vermeer) "algo profundamente conmovedor" (240). De hecho, Bruna ha memorizado la famosa cita que inspiró el título de la novela: "Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir" (240) (Figura 7).

Figura 7

La imagen del replicante que reconoce su muerte inminente, las gotas de lluvia escondiendo lo que podrían ser sus últimas lágrimas, llevan a Bruna a contemplar la muerte de Merlín.

He dicho que el cuadro de Vermeer no aparece en la novela gráfica, pero los recuerdos que Bruna tiene de Merlín sí aparecen, cuando ella se reúne con Pablo Nopal (el hombre que escribió las memorias de Bruna) en el Pabellón del Último Oso. Vemos en estas tres páginas de la novela gráfica como Campanario y Valdrighi entretejen imágenes de la muerte de Merlín con imágenes de la conversación entre Bruna y Pablo, e imágenes de la muerte del último oso polar (79-84) (Figuras 8-11).

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Bruna recuerda en un flashback como Merlín trata de huir de ella, para que ésta no sienta el dolor de verlo morir. Ella lo encuentra, sin embargo, y juntos ellos van a las Highlands de Escocia. Vemos entonces como Bruna está sentada en la cama. Merlín yace a su lado. La lluvia golpetea las ventanas. Bruna lee una novela. A pesar de la tristeza de saber que está perdiendo a su amante, Bruna encuentra algo redentor en la situación: “Estaban juntos,” escribe Montero, “y aún estaban vivos; y afuera el viento silbaba y la lluvia susurraba su canto desolado, convirtiendo aquel dormitorio en un refugio. Aquella noche se detuvo el tiempo y hubo una extraña paz en el dolor” (242) (Figura 12). Bruna había encontrado redención en estar viva y en estar junto al hombre que amaba.

Figura 12

Figura 13

En la novela, el pensamiento, aunque tierno, deja a Bruna sintiendo otra vez el dolor de la pérdida y sus pensamientos giran otra vez a *Blade Runner*: “Lágrimas en la lluvia. Todo pasaría y todo se olvidaría rápidamente. Incluso el sufrimiento” (Montero 242). Campanario y Valdrighi evocan el momento en que Bruna conecta pensamientos de la muerte con la película y con el cuadro de Vermeer en un hermoso panel en que vemos a Bruna con los ojos cerrados mientras la lluvia cae sobre su cara (83) (Figura 13). En este momento en la novela, la rep bebe un sorbo de vino y sus pensamientos se desplazan una vez más, ahora al cuadro que cuelga en su pared, la reproducción de *Una señora*. Montero describe la obra así:

La criada estaba esperando con los brazos cruzados a que su ama acabara de escribir, sin duda para llevarse después la carta. No tenía prisa; mientras aguardaba no estaba obligada a trabajar, era un pequeño descanso en sus labores. Se trataba de una chica joven, de rostro rollizo; permanecía de pie al fondo del cuadro y miraba con tranquilo placer por la ventana, por la que entraba una luz limpia y matinal. Fuera debía hacer un día hermoso. La muchacha disfrutaba con naturalidad de la alegría del sol, de su juventud y su salud, de la perfecta serenidad de ese momento. La plenitud de la vida en un instante. (242-43).

La descripción de Montero recuerda una descripción de Levinas de *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé: “La *manera* de lo tierno consiste en una extrema fragilidad, una vulnerabilidad. Se manifiesta al límite de ser y no-ser, como una suave calidez donde el ser se disipa en resplandor” (*Totality* 256). En el cuadro de Vermeer vemos como esta suave calidez baña la cara de la criada, cuya tranquilidad contrasta tan dramáticamente con la agitada prisa de su señora, y al mismo tiempo con la agitada soledad de Bruna, a quien el cuadro conmueve “porque era como ver un pedazo de tiempo fuera del tiempo. Le hacía sentirse como se sintió aquella noche lluviosa junto a Merlín. Aquella noche, mientras su amante moría, ella fue inmortal. Casi como un humano” (242-43). La serenidad de la criada en el cuadro de Vermeer contrasta perfectamente con la usual inquietud de Bruna y al mismo tiempo nos recuerda lo que dice Levinas acerca del tiempo y el otro. Mientras la señora frenéticamente trata de tomar posesión del otro, la criada está abierta al misterio del futuro. El apuro de la señora nos dice que está luchando contra un reloj. Si es cierto que para la criada el tiempo cronológico ha parado, es solamente porque ella está experimentando el Tiempo no como el tic-tac del reloj sino como relación con el Otro. La luz acaricia su cara. Sus brazos están serenamente cruzados y sólo con su mirada explora, acaricia, el misterio fuera de la ventana.

Bruna experimenta este sentimiento de estar fuera del tiempo una vez más al final de la novela, cuando está con Lizard – un humano e inspector de policía. El caso de los reps muertos ya se ha resuelto y cuando Lizard se despide de Bruna, ella se emociona: “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” (458). Las palabras que emplea Montero aquí reflejan el mismo sentimiento que Bruna tenía cuando Merlín moría, o cuando ella ve el cuadro de Vermeer en su piso – ese sentimiento de unión con el Otro que siempre ha querido y que nunca ha podido sostener. Ahora, sin embargo, algo en Bruna ha cambiado porque ella acaba de enterarse de que hay algunos reps que viven más de diez años. Es una *anagnorisis* decisiva para Bruna porque la abre otra vez al Misterio de la muerte. Al darse cuenta Bruna que la “vieja cuenta ya no [vale],” todo cambia para ella, y siente “nuevamente el vértigo, el abismo” (458). Bruna se ha dejado abrir al misterio de un otro, el futuro o la muerte, que la deja entonces abrirse de nuevo a otro Otro: Lizard.

Los nombres animales aquí son importantes. Bruna Husky y Lizard. Levinas dice: “La caricia no apunta ni hacia una persona ni una cosa. Se pierde en un ser que se disipa como en un sueño impersonal sin voluntad e incluso sin resistencia, una pasividad, una anonimidad ya animal o infantil, ya enteramente a la muerte” (*Totality* 259). Bruna se pierde en este mundo ilógico, instintivo, primitivo donde sus patrones de costumbre (o *maneras* para usar el vocabulario de Levinas), ya no parecen tener validez. “Nunca había tenido muchas dudas sobre dónde poner las palabras, las manos y la lengua para conseguir que la otra persona

reaccionara como ella quería. Pero ahora se encontraba paralizada” (458). Desesperada y asustada, ella pide que Lizard se quede para tomar un whisky. Charlan un poco más. Al final es el inspector que dice que es “ahora o nunca [...] O me quedo esta noche contigo o no volveremos a vernos” (460) y Bruna lo acepta. Se besan y el deseo se dispara dentro de Bruna “como un súbito ataque de locura” (460-61). Un violento impulso de agarrar y dominar todo lo misterioso se apodera de ella otra vez: “Bruna quería devorar a Lizard, quería sentirse devorada, quería fundirse con él y estallar como una supernova” (461). Este deseo apasionado la lleva a asaltar al inspector, pero éste se le resiste, al final atrapándola bajo su peso y diciéndole que se calme. Entonces la pareja hace el amor con una intensa lentitud, un baile de caricias exploratorias que contrasta con la “pelea cuerpo a cuerpo” que habían tenido justo antes (Campanario y Valdrighi 188) (Figuras 14-15).

Figura 14

Figura 15

Para Bruna:

El sexo era una cosa rara e incomprensible. Cuando se trataba de un amante ocasional, cuando la pareja sólo 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. (463)

El último panel de la novela gráfica resume bien lo que he tratado de subrayar aquí. Como en la primera página, tenemos la ciudad, la cuenta atrás hacia la muerte de Bruna y una última frase que ilustra una nueva relación que Bruna tiene con el futuro, y que cambia su percepción de y su relación con el tiempo. “O tal vez no” (189) (Figura 16).

Figura 16

Notas

¹ He incluido en mi análisis de *Lágrimas en la lluvia* la novela gráfica de Campanario y Valdrighi porque ambas obras salieron al mismo tiempo, y los autores de la novela gráfica colaboraron estrechamente con Montero en su creación.

² Todas las traducciones de *Time and the Other* son mías

³ Todas las traducciones de *Totality and Infinity* son mías.

Obras citadas

Scott, Ridley. *Blade Runner*. 1982. Film.

Campanario Hernández, Damián, and Alessandro Valdrighi. *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2011. Print.

“Lady Writing a Letter with Her Maid (Image).” Wikipedia, the free encyclopedia 9 Jan. 2013. Web. 16 Jan. 2013.

Lévinas, Emmanuel. *Time and the Other*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1987. Print.

Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne UP, 1994. Print.

Montero, Rosa. *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral, 2011. Print.

Nevitt Jr., H. Rodney. “Vermeer on the Question of Love.” *The Cambridge Companion to Vermeer*. Ed. Wayne E. Franits. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2001. Print.

Vergara, Lisa. “Antiek and Modern in Vermeer’s *Lady Writing a Letter with Her Maid*.” *Vermeer Studies*. Ed. Ivan Gaskell and Michiel Jonker. New Haven: Yale UP, 1998. Print.

Vermeer, Johannes. *Lady Writing a Letter with Her Maid*. c. 1670-71. Oil on canvas. Nat. Gal. of Ireland, Dublin.