

**Entre el decadentismo y el criollismo:
el caso de «Los ojos de Judas»
de Abraham Valdelomar**

**Between the decadent movement and the *Criollismo*
(Regionalism movement): the case of «*Los ojos de
Judas*» (The eyes of Judas) by Abraham Valdelomar**

JORGE VALENZUELA GARCÉS
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

En este artículo estudiamos las complejas relaciones entre ciertos componentes decadentistas, propios de la herencia modernista, y aquellos de la poética criollista, ambos presentes en «Los ojos de Judas» de Abraham Valdelomar. Postulamos que, en el caso de este cuento, es posible identificar una narrativa heterogénea que se pretende nacional a partir de la reivindicación de lo local, pero que a su vez no abandona los rasgos propios del modernismo decadentista como la exploración en el mal, la enfermedad y el cuestionamiento de los valores del cristianismo.

Realizamos el análisis del cuento a partir de la comparación de las poéticas decadentista y criollista, a la que sumamos una aproximación al texto, que se apoya en el análisis del programa narrativo y en las relaciones intertextuales que establece el cuento.

Abstract:

In this article we study the complex relationships between certain Decadent components, typical characteristics of the modernist inheritance, and those of *criollista* poetry, both present in «*Los ojos de Judas*» by Abraham Valdelomar. We postulate that, in the case of this story, it is possible to identify a heterogeneous narrative to aim to be national from the local rein vindication; but, in turn, does not abandon the characteristics of Decadent modernism such as exploration of the evil, disease, and the questioning of Christian values. An analysis of this story from the comparison of the decadent and *criollismo* poetry is performed, in addition, to an approach of the text that relies on the analysis of the narrative programme and the intertextual relationships that are set in the story.

Palabras clave: Abraham Valdelomar, «*Los ojos de Judas*», narrativa criollista, decadentismo, cuento peruano.

Keywords: Abraham Valdelomar, «*Los ojos de Judas*», criollista narrative, Decadent movement, Peruvian story.

Recibido: 15/10/2016

Aceptado: 31/10/2016

1. La poética criollista y los primeros cuentos de Valdelomar

Los primeros cuentos de Valdelomar pueden ser apreciados como un momento problemático en nuestra tradición narrativa, caracterizado por el diálogo entre una cuentística influida por el modernismo decadentista, de

carácter y referentes internacionales, y otra, que pugna por ser nacional a partir de la reivindicación de lo local-regional. Aunque el propio autor denominó al grupo de estos primeros cuentos como criollos, convencido de la importancia que revestía en sus historias el espacio reconocible (en este caso, la aldea y el puerto de Pisco¹) y el tratamiento de lo propio, no hay duda de que esta denominación resulta insuficiente si nos atenemos, por lo menos en el caso de «Los ojos de Judas»², a algunos elementos de la poética decadentista presentes en el texto.

En efecto, Abraham Valdelomar escribió el cuento «Los ojos de Judas» hacia 1914, momento en que la narrativa peruana experimentaba la influencia del modernismo decadentista en la obra de autores como Manuel Beingolea, Clemente Palma o Ventura García Calderón³, de modo que la aparición de este cuento, junto con «El caballero Carmelo» supuso, por decir lo menos, un importante y complejo enriquecimiento de la narrativa entonces dominante.

Aunque tendrían que pasar algunos años para que «Los ojos de Judas» fuera recogido en libro (lo que sucede recién en 1918 con *El caballero Carmelo*), este se publica por primera vez en Lima en octubre de 1914, adelantando algunos rasgos de una línea narrativa

¹ La imagen de la «aldea encantada» imaginada por Valdelomar para figurar su pueblo natal, Pisco, se formaliza en un poema que publica en 1916 en la revista *Lulú* y que serviría de «introducción» a la serie de cuentos criollos que formarían parte de *Los hijos del sol*.

² Utilizamos para este estudio los *Cuentos completos* editados por Ricardo Silva-Santesteban. Ver bibliografía.

³ Pensemos en el libro *Dolorosa y desnuda realidad*, de Ventura García Calderón, que se publica en París también en 1914.

que en los años veinte tendría al espacio geográfico y a la visión mundonovista como elementos centrales; nos referimos al llamado regionalismo narrativo.

Con respecto a los primeros cuentos de Valdelomar, la crítica se ha ocupado de confirmar ortodoxamente en ellos la presencia de los postulados de la poética criollista. Guiados por la intervención del propio autor en la categorización de sus cuentos, los críticos⁴ apenas han reparado en ellos la presencia simultánea del modernismo decadentista, importante para entender, por ejemplo, la perspectiva desde la que se narran los acontecimientos (a través del llamado repliegue espiritual), el tema del doble (que le otorga a los cuentos una dimensión fantástica) y el tratamiento del tema de la muerte, omnipresente en la mayoría de los relatos.

Para tentar una explicación sobre la presencia de estas dos poéticas narrativas, Mónica Bernabé ha criticado la tesis biografista postulada por Luis Alberto Sánchez⁵, quien busca identificar, a partir de una lógica binaria, dos tipos de escritor conviviendo en Valdelomar. A partir de ese binarismo, el escritor iqueño acogería, por un lado, al dandi, con el cual la crítica estableció desde el inicio una distancia prudente y hasta desdeñosa y, de otro, «el central, el que se hace digno de ingresar al canon de la literatura nacional

⁴ Es el caso de Armando Zubizarreta quien, en *Perfil y entraña de «El caballero Carmelo»*, incide fundamentalmente en aspectos relacionados con lo aldeano, los valores familiares, lo aristocrático y caballeresco, y el paisaje. De este modo llega a subtítular su estudio sobre el famoso cuento de la siguiente manera: «El arte del cuento criollo».

⁵ Consultar su famosa biografía *Valdelomar o la belle époque*. Ver bibliografía.

cuando escribe *El caballero Carmelo* y todas las páginas, en prosa o en verso, que se refieren a su provincia natal, a su familia y a su infancia» (Bernabé 2006: 42).

Lo cierto es que esta forma de ver a Valdelomar supuso infravalorar la influencia decadentista y cerrarle el paso a la posibilidad de leer en ella el modo en que nuestra narrativa construyó su visión de lo nacional desde esa externalidad cosmopolita que tanto se ha criticado en los narradores modernistas. Construyó, a su vez, a un Valdelomar estrechamente vinculado a los «valores nacionales» y al recuerdo de una arcadia o «aldea encantada» que, sin embargo, como sucede en «Los ojos de Judas», es asediada por el horror y la muerte. En efecto, la poética o espíritu decadentista en los primeros cuentos de Valdelomar no está asociada a la gratuita evasión y mucho menos al esteticismo del diletante, sino al acabamiento, a la gravedad de la vida y al acceso a un nivel de conocimiento cuyo efecto es la maduración del individuo.

Hace bien Mónica Bernabé en tratar de desarticular la tesis dualista que busca polarizar las dos poéticas que conviven en el autor. Su propuesta central trata de recupera a Valdelomar «en su nomadismo, esto es, en las sucesivas transfiguraciones de su persona resistiendo a los esquemas establecidos» (2006: 43).

Es cierto que el esquema de Bernabé no escapa a lo biográfico para explicar la obra, pero el análisis busca acercarse a las coordenadas que rodean la *performance* del escritor en su contexto cultural y político. De este modo, la estudiosa argentina busca entender lo que parece ser una contradicción irresoluble en el caso de nuestro escritor: ¿qué hace posible que Valdelomar

ejercite simultáneamente el «difícil arte» de la pose siguiendo las constantes de los escritores decadentes y, al mismo tiempo, se comprometa con la causa del populismo billinghurstiano en 1912?

Bernabé se arriesga y sostiene que la experiencia política vivida junto a Billinghamurst⁶ acerca a Valdelomar a lo provinciano y finalmente decide su cambio literario. La idea es que esta experiencia con lo provinciano es vivida por Valdelomar desde la conciencia agraviada de un artista que no encuentra un lugar social y que, simultáneamente, se vale de esa visión decadentista que se viste de nostalgia para afirmar su influencia y poder. Es el modo en que un dandi como Valdelomar procesa su filiación popular que, en el fondo, es de naturaleza aristocrática.

Por ello, la experiencia narrativa en estos primeros cuentos trabaja, de acuerdo a la poética criollista, con lo popular y pueblerino ignorando las contradicciones sociales de un sistema de subsistencia que no es problematizado en absoluto y que escamotea, por la vía del recuerdo, las evidencias de una sociedad estratificada. Quizá esta narrativa que pretende ser criollista sea el correlato literario del breve triunfo de Billinghamurst, en la medida en que impulsó, como el populismo político de la época, la reivindicación moderna de lo nacional, pero todavía arraigado en los valores cristianos de

⁶ Consultar el interesante libro de Osmar Gonzales sobre el Gobierno de Billinghamurst y su análisis de la crisis de las élites oligárquicas y la emergencia de los sectores subalternos. También las notas de Franklin Pease sobre este presidente, al que se refiere en los siguientes términos: «Fue elegido presidente en 1912, en medio de gran efervescencia popular, con amplia participación provinciana» (2003: 156). Ver bibliografía.

la misericordia, el reconocimiento de la culpa y la fe. Quizá la amplia participación de los sectores provincianos en el proceso político de 1912 despertó en Valdelomar la necesidad de una narrativa que atendiera a esas poblaciones que no solo demandaban representación política, sino también literaria.

Lo cierto es que la reivindicación de lo provinciano, de ese otro que demanda ser considerado en el contexto de la llamada República Aristocrática, tiene dos componentes básicos en «Los ojos de Judas», componentes que socavan esa reivindicación: la destrucción de la familia y un proceso de extrañamiento con respecto al entorno natural, lo que no resulta sorprendente si nos atenemos a la poética decadentista de la que es deudor el relato. Por ello, en la mayoría de estos primeros cuentos se produce la exploración de la atormentada conciencia de un adulto que se recuerda a sí mismo, con dolor y nostalgia⁷, viviendo experiencias trágicas y traumáticas en la etapa de su niñez, experiencias que al parecer no ha superado. A eso apunta Bernabé cuando sostiene, con respecto a este momento crucial en la vida del escritor (momento en que dará paso a la escritura de sus cuentos criollos), que lo «notable es el modo en que ante la imagen brutal del pueblo como masa uniforme se alza la figura del escritor sensible, diferente a los demás por ver las cosas "con los ojos del espíritu"» (2006: 46).

Al ver las cosas de este modo y al poner por delante una subjetividad afectada por la tragedia, lo criollo solo

⁷ Revisar el interesante artículo de Carmen McEvoy en el que desarrolla la tesis que postula la nostalgia como uno de los sentimientos básicos que animaron a Valdelomar a emprender la escritura de sus cuentos criollos en un contexto en el que la modernidad no llegó a consolidar el lugar social del artista. Ver bibliografía.

se manifiesta en la poética recuperación del ambiente y lo «nacional», en la representación de una pequeña parcela regional de ese complejo nudo de contradicciones que es el Perú.

2. Análisis de «Los ojos de Judas»

2.1. Estructura del texto

El cuento está dividido en seis apartados numerados en romanos y presentados como capítulos. Con respecto a la trama, el cuento emplea dos tipos fundamentales. La primera es la trama descriptiva, aquella que se construye sobre la base de enunciados cuyo encadenamiento va instaurando un orden espacial. En el caso de «Los ojos de Judas», esta trama busca caracterizar el lugar y a las personas que lo ocupan: el puerto de Pisco y los que trabajan allí. Este tipo de trama es un elemento estructurador del cuento, pues en ella descansa gran parte de la información (sobre todo a partir de los pensamientos del narrador) necesaria para comprender la historia.

De otro lado, el cuento desarrolla una trama narrativa central, aquella que hace referencia a la tragedia familiar de Luisa que, transformada en la «mujer blanca», concluye con su suicidio al final de las celebraciones de la Semana Santa. En este punto es pertinente mencionar que esta trama se construye por yuxtaposición. La misteriosa mujer blanca que aparece en los segmentos cuatro, cinco y seis continúa la trágica historia de Luisa desarrollada en el tercer segmento. A continuación presentamos la estructura por capítulos:

Presentación del Puerto de Pisco y de la historia trágica

El primer capítulo sirve a dos propósitos: en primer término, realizar una descripción poética del puerto de Pisco y de cada una de sus tres plazas. En segundo lugar, recuperar el recuerdo de un suceso trágico vivido por el narrador a la edad de nueve años (hecho que cuenta desde su adultez) durante la Semana Santa. El empleo de la trama descriptiva cumple con la función de presentar sensiblemente el escenario externo en el que se incide en la actividad laboral pesquera. Cabe anotar el interés del narrador por registrar el efecto del entorno sobre su interioridad y por marcar el espacio en el que transcurrían sus quehaceres cotidianos.

La actividad nocturna del Puerto de Pisco

El segundo apartado nos instala en el universo familiar del narrador. Este apartado desarrolla una trama descriptivo-narrativa vinculada con las actividades laborales del padre en el puerto y se proyecta hacia el interior del hogar a la hora de la cena. Si bien este capítulo narra hechos en una línea cronológica, esta no se integrará a las dos tramas dominantes arriba mencionadas. Su propósito es informar sobre la condición laboral del padre, la llegada de un barco por la noche, la actividad del farolero que ilumina el muelle, y la cena familiar en la que el padre está ausente.

La traición de Luisa

El tercer capítulo concentra, dramáticamente, los elementos de la trama narrativa del cuento. Nos referimos

a los sucesos que involucran a dos amigos de los padres del narrador: Fernando y Luisa. El relato, a través de un diálogo, nos informa que Fernando ha asesinado a Kerr por una cuestión de honor y que Luisa, la esposa del primero, ha delatado a su marido ante el juez convirtiéndose, de ese modo, en una traidora. La trágica historia se completa con la pérdida del hijo de Luisa, que le ha sido robado.

La reaparición de Luisa convertida en la mujer blanca

El cuarto apartado contiene una trama descriptivo-narrativa que sitúa en el centro de la atención al narrador que, en soledad, describe el entorno y se desplaza por la orilla de la playa de Pisco. La aparición de la silueta de una mujer de blanco y el sueño en el que cae el narrador a partir de esta visión, cierran el capítulo.

La mujer blanca/Luisa en busca del perdón

El quinto apartado continúa con la acción suspendida en el anterior. El narrador encuentra una medalla en su bolsillo dejada por la mujer blanca. Al día siguiente vuelve al mismo lugar, se recuesta y aparece nuevamente la mujer. En este punto se establece un diálogo que centra en el relato una discusión moral en torno al perdón a los traidores y al sentimiento de culpa generado por la traición.

El suicidio de la mujer blanca/Luisa

El sexto apartado nos instala en el Sábado de Gloria y registra el último diálogo entre el narrador y la mujer

de blanco en el que se insiste en la figura de Judas y la imposibilidad del perdón. Luego, las referencias son piadosas y nos sitúan en un universo familiar fuertemente cristiano a partir del rezo cotidiano practicado por la madre y el narrador. Un aparente naufragio conmociona al pueblo para dar paso, finalmente, en medio de supersticiones, al ahogamiento de la mujer blanca.

2.2. El programa y el esquema narrativo de «Los ojos de Judas»

El programa narrativo articula los enunciados de estado y los enunciados de hacer. En la descripción de un programa narrativo lo importante es observar cómo un enunciado de hacer transforma un enunciado de estado, lo cual significa que en un relato siempre se produce una transformación dada por la adquisición o pérdida del objeto deseado.

En «Los ojos de Judas», Luisa / la mujer blanca experimenta un primer estado conjuntivo: Luisa está felizmente casada (posee un hijo y un esposo) y tiene una familia. Este primer estado es afectado por un enunciado de hacer que transforma la situación inicial: Fernando, su esposo, sujeto del hacer, asesina a Kerr por una vieja cuestión de honor, hecho que, en medio de las circunstancias, obliga a Luisa a decir la verdad ante el juez. Al hacerlo, se convierte en una felona, esto es, cambia su estado debido a una manipulación realizada por el juez, quien la amenaza con quitarle a su hijo si no dice la verdad. Entonces, de ser una mujer leal pasa a ser una mujer traidora. Bajo estas circunstancias, Luisa pierde su primera identidad y deviene en

la mujer blanca cuyo nuevo objeto de valor (del que se encuentra disjunto) es el perdón. En este nuevo estado, caracterizado por los rasgos propios de una mujer pálida y enferma, Luisa/la mujer blanca llevará a cabo una nueva confrontación con el personaje narrador. Es posible, además, suponer que la obsesión de Luisa/la mujer blanca por el perdón revele un estado de insania en el que la figura del hijo perdido la ha llevado a vagar por la costa de San Andrés.

A partir del programa narrativo presente en el cuento, podemos establecer que «Los ojos de Judas» formaliza el relato de la pérdida de un objeto de valor fundamental: el hijo, pero también de un valor en cuya base se fundaba la unión familiar: la lealtad.

En cuanto al esquema narrativo, Luisa/la mujer blanca se ve impelida a conseguir el perdón a fin de recuperar la dignidad perdida. Es así que, desde este nuevo estado (el de la mujer blanca que carga la culpa de la traición) emprende la tarea de dignificarse. Esta reivindicación se produce a partir de una automanipulación generada por la culpa. Este deber-ser digno que se asume como una tarea irrenunciable tiene como marco de referencia la culpa concentrada en la figura de Judas que sirve en el relato como un espejo en el cual Luisa/la mujer blanca puede reconocerse en su falta. Conseguir el perdón depende de su competencia para ello. Puede postularse que la transformación de Luisa en la mujer blanca forma parte de este intento de ganar la competencia necesaria para irradiar honestidad y pureza. De este modo, realizada la transformación, puede acercarse al joven personaje (equivalente de su

hijo desaparecido) y presentar una imagen persuasiva, útil al propósito de que el joven logre comprender a Judas y, por lo tanto, a ella, y le otorgue el perdón deseado. En los bloques cuatro, cinco y seis se incide en el intento de Luisa/la mujer blanca de convencer al narrador de la posibilidad de perdonar a Judas. Este intento se produce a través de un diálogo en el que el objetivo es hacer del joven personaje un niño comprensivo y flexible con respecto a la traición cometida por Judas Iscariote. Este propósito, que en el contexto de las celebraciones por Semana Santa es, en realidad, un imposible, busca cuestionar los rígidos preceptos de la religión cristiana que, paradójicamente, tienen a la misericordia como uno de sus pilares. El personaje narrador funciona, en este sentido, como un anti-sujeto en la medida que se opone al sujeto actuante (en este caso Luisa/la mujer blanca) a partir de la defensa de los valores del cristianismo. En el esquema narrativo de «Los ojos de Judas» se produce la resistencia del personaje narrador a ser convencido, lo que significa en el relato que este no abandona su filiación cristiana y Luisa/la mujer blanca queda desautorizada y, por ello, despojada de su objeto de valor. Esto la lleva a ser sujeto de la censura, hecho que opera en ella de manera definitiva cerrando toda posibilidad de lograr el perdón. El relato queda clausurado con el suicidio de Luisa/la mujer blanca cuyo acto final se homologa con el ahorcamiento de Judas, que sirve en el relato como el dispositivo que, al final, manipula al personaje narrador haciéndolo cambiar de punto de vista con respecto a Judas.

2.3. El narrador y la perspectiva narrativa en «Los ojos de Judas»

En «Los ojos de Judas», el narrador es un adulto que recuerda hechos trágicos, experiencias traumáticas vividas en su niñez. No es, entonces, en sentido estricto, un niño el que recuerda y, menos aún, el que narra. El acto de la enunciación establece una distancia mediada no solo por el tiempo verbal que se emplea para decir las cosas, sino por la manera en que son dichas, propias de un adulto que procesa y filtra el recuerdo a través del lenguaje. El cuento presenta un primer nivel en el que el narrador muestra los hechos situándose a una distancia de ellos. Digamos que este nivel sirve como marco para insertar al lector, a través de estrategias persuasivas, en el centro de los hechos, pero no en los hechos mismos.

El nivel de la narración pasa a ser más íntimo cuando el narrador acorta la distancia mediada por el recuerdo y, como si se tratara de un relato contado por un niño, nos sitúa en medio de los acontecimientos. El narrador está en primera persona, pues se relatan los acontecimientos desde un personaje que ha asumido la condición de protagonista de los mismos y que, por lo tanto, es parte del mundo representado. En esta dirección, la narración es conducida por un adulto que busca recuperar recuerdos de su niñez. Este narrador cumple con las siguientes funciones: la primera es subjetivizar la narración, es decir, hacerla más personal; la segunda, transitar de manera espontánea e inocente por el entorno natural con el objetivo de que los eventos sean percibidos con la puerilidad propia de un niño; y, la última, atender, desde

la conciencia piadosa de un niño, las relaciones intra y extrafamiliares. Un narrador de estas características contribuye a que los hechos sean percibidos, aparentemente, sin ninguna carga ideológica, aunque la carga moral del cristianismo sea dominante precisamente porque ese tipo de carga lo es cuando se tiene nueve años.

El adulto que recuerda lo hace a partir del movimiento evocativo en el que impera la belleza del entorno para un niño, pero también lo extraño. En ese sentido, la historia contada no puede dejar de complejizar la pretendida «tranquilidad» pueblerina y cuestionar «el encanto de la aldea» que, a partir de los hechos recordados, se ha perdido para siempre en la memoria del personaje narrador.

En «Los ojos de Judas» estamos frente a un relato focalizado internamente desde la conciencia de un personaje (que es a la vez el narrador) cuya subjetividad se corresponde con la de un hombre adulto que se ve a sí mismo, cuando niño, viviendo una experiencia trágica. Sin embargo, esta focalización se combina en el cuento con la externa en los momentos en los que el personaje narrador se ocupa de la descripción del entorno. A partir de esta doble focalización, el relato nos permite asistir a un movimiento pendular en el que el entorno natural se convierte en un escenario activo, cuya participación es decisiva en la historia. Otra característica de la focalización en este relato es el ser fija, porque no se abandona nunca la visión del personaje-narrador, la misma que a lo largo del relato se mantiene constante y nos permite alcanzar una visión unitaria de lo acontecido.

2.4. Personajes y roles actanciales en «Los ojos de Judas»

Destaquemos, en principio, a dos como los personajes principales del cuento: Luisa/la mujer blanca⁸ y el personaje narrador que es innominado. Luego tenemos a los personajes secundarios: el padre y la madre del personaje narrador que, en un diálogo, informan sobre la tragedia que atraviesa Luisa y, como personajes episódicos, a Fernando, autor del asesinato; y Kerr, la víctima. Como figurantes tenemos a los pobladores de Pisco que realizan actividades en el pueblo durante las festividades de la Semana Santa.

Una de las características de los personajes principales de «Los ojos de Judas» es el ser dinámicos. En el caso de Luisa, observamos un cambio que supone el abandono de su primera identidad para devenir en la mujer blanca. Esta transformación no explicitada, pero deducible por los acontecimientos, tiene lugar después de la traición a su esposo y la desaparición de su hijo, dos hechos que precipitan su cambio. Las formas de aparición de Luisa/la mujer blanca concentran su nueva identidad. Estas se dan siempre de manera misteriosa y tienen lugar en un espacio (la orilla del mar) que sirve como límite simbólico entre dos mundos: la vida, representada por el pueblo, y la muerte, representada por el mar. Es más, su nuevo aspecto tiene como propósito vincularla con la pureza, pero también con la muerte. Citemos: «¡Era tan blanca! Sus facciones

⁸ La blancura es uno de los elementos que Valdelomar trabaja en los cuentos criollos para caracterizar a sus singulares y extrañas mujeres. Véase el caso del personaje Glicina en «El hipocampo de oro», en donde es descrita como «la única mujer blanca entre los pobladores indígenas».

afiladas parecían no tener sangre; su mirada era húmeda, amorosa y penetrante» (Valdelomar 2013: 179).

De otro lado, la naturaleza dinámica del personaje narrador se advierte en el cambio psicológico que se opera en él hacia el final del relato, después del suicidio de Luisa/la mujer blanca. Su férrea resistencia a otorgarle el perdón a Judas cesa al final y se aviene a perdonar al bíblico criminal y, por ende, a la esposa traidora. Este cambio dramático supone un proceso de aprendizaje en quien se ve motivado a ser más flexible ante el horror de la muerte.

Si bien el propio narrador no se describe a sí mismo, son las acciones que realiza las que lo caracterizan. De este modo sabemos que es un niño piadoso de nueve años cuya fragilidad ante los sucesos lo precipita en el llanto y que su vocación por la soledad lo conduce por las costas de Pisco experimentando la extraña belleza del entorno. Es, en suma, un niño solitario cuya profesión de fe lo ha convertido en un creyente que respeta la ortodoxia de los dogmas de la religión cristiana. Citemos: «Sentí los sollozos de mi madre. Asustado, me cubrí la cabeza con la sábana y me puse a rezar, inconsciente y temeroso, por todos esos desdichados a quienes no conocía» (Valdelomar 2013: 175).

De acuerdo al esquema narrativo descrito líneas arriba, es posible advertir en el relato la frustración de Luisa/la mujer blanca en el propósito de conseguir, en vida, su objeto de valor: el perdón. La lucha por la obtención de este objeto genera una confrontación entre Luisa/la mujer blanca (destinadora y destinataria del objeto) y el personaje narrador (oponente) en el intento

de lograr la posición dominante en la disputa. Esta confrontación, ciertamente, compromete los valores del cristianismo y, como se ve hacia el final del relato, supone una flexibilización de las posiciones radicales del narrador con respecto a Judas y la traición. En efecto, si bien este logra una posición dominante al negar el perdón a Judas y, por lo tanto, a la esposa felona, vemos que al final del relato, luego del suicidio de Luisa/la mujer blanca, se produce su arrepentimiento. Es evidente que este cambia su punto de vista y con ello pasa a reconsiderar la imagen del apóstol traidor.

Como destinadora-destinataria, Luisa/la mujer blanca logra la competencia modal al presentarse, después de perder la razón,⁹ como una mujer cuya «apacible mirada», cuya pureza representada por el color blanco de su vestimenta y amorosa sensibilidad, logran ganar la simpatía del personaje narrador. Sin embargo, esta competencia no será suficiente para conseguir su objeto de valor, pues solo al morir, es decir, solo con la muerte es que logrará su objetivo.

Sin posibilidades de vivir el perdón y así lograr la salvación cristiana, las acciones conducen a Luisa/la mujer blanca a su autodestrucción. La sucesión de acontecimientos violentos, en medio del conservadurismo piadoso que vive el pueblo, cierra cualquier posibilidad de renovación personal y social y más bien conduce al

⁹ Recordemos que la pérdida de la razón de Luisa se produce al enterarse de que le habían robado a su hijo. Es el padre del narrador, en diálogo con su esposa, quien le dice que cuando trasladaban el cadáver de Kerr «se promovió un gran tumulto [...] fuimos hacia allí y hemos visto a Luisa gritar, mesarse los cabellos y, como loca, llamar a su hijo. ¡Se lo habían robado!». Desde ese momento Luisa desaparece y hace su misteriosa aparición «la mujer blanca».

pueblo a afirmarse en el atavismo de ciertas costumbres de profundo arraigo religioso. Este hecho se confirma a través de la sanción final que recibe Luisa/la mujer blanca quien, al fracasar en el intento de conseguir el perdón por la traición cometida, procede a suicidarse.

En suma, el cuento, a través de la mujer blanca (que podemos imaginar como la transfiguración de Luisa en busca de su hijo), pugna por hacer de Judas una figura digna del perdón, lo cual implica una búsqueda extrema de su propia redención en un contexto en donde ese perdón se hace imposible. Esta exigencia de perdón es un objeto de valor que ella busca para Judas y para sí misma en el entendido de que su traición ha estado condicionada por la salvación de su hijo.

2.5. Entre el mar y la aldea. La orilla como espacio ideal en «Los ojos de Judas»

Uno de los aspectos más relevantes de la poética criollista es la explotación del espacio local en el diálogo que establece con la historia narrada. El objetivo del análisis es observar el modo en que el espacio influye en la construcción del significado general del relato. Ricardo Silva-Santisteban sostiene que antes que expresar la naturaleza, lo que hace Valdelomar en los cuentos criollos es expresar el paisaje, lo que implica la construcción de un telón o marco de fondo pasivo (1999: 69). Esto es cierto en la medida en que se proyecta sobre el entorno natural una mirada poética, descriptiva. Pero no lo es menos que la forma como es representado el mar y el espacio relacionado con la actividad humana sean vistos en movimiento y cambio permanentes.

En «Los ojos de Judas» se apuesta por convertir la aldea de Pisco en un escenario capaz de forjar una imagen de lo nacional ligada al progreso, pero también de situar en ella una anécdota imbuida de un profundo irrealismo que termina convirtiendo al lugar en un espacio para la tragedia. En el primer caso, la narrativa criollista postula, desde la provincia, un modelo de sociedad que se pretende óptimo y eficiente. El espacio de la aldea y las costumbres pueblerinas son reivindicados a través de valores firmes como la laboriosidad y la fe religiosa. El espacio social del puerto, que adscribimos a la aldea, es observado como el símbolo del trabajo en el que la maquinaria y la actividad humana no se detienen nunca. Citemos:

Ya en el puerto, todo era luz y movimiento. La pesada locomotora, crepitante, recorría el muelle. Chirriaban como desperezándose los rieles enmohecidos, alisaban los pescadores sus botes, los fleteros empujaban sus carros en los cuales los fardos de algodón hacían pirámide, sonaba la alegre campana del cochecito. (Valdelomar 2013: 171)

Con respecto a la visión irrealista de la aldea, es posible postular que el cuento, a través del narrador, se esfuerza por acercarse a lo pueblerino desde una posición que deja de lado la representación del conflictivo horizonte social. En la «aldea encantada» construida por el personaje narrador no hay lugar para las contradicciones sociales, pero sí para la condena de Judas ante la cual el pueblo se aglutina. Este punto de vista busca fomentar la inmovilidad social ayudada por la visión rígida que, desde la religión, apunta a crear la atmósfera de un

sistema de subsistencia que no es problematizado en absoluto y que escamotea, por la vía de la nostalgia, las evidencias de una sociedad estratificada.

Esta doble perspectiva para representar la aldea puede configurarse a partir del eje progreso/conservadurismo dentro del cual están relativizados los valores en su positividad o negatividad. La objetividad y ensoñación desde las cuales son percibidos los acontecimientos en la aldea se complementan y nos muestran las contradicciones de un sistema que no termina de modernizarse y cuyo movimiento pendular, más bien, revela la parálisis de la provincia.

Con respecto al mar, es un espacio cuya presencia en «Los ojos de Judas» sirve al propósito de instalar una atmósfera de extrañeza que concentra, por ello, todos los temores y miedos pueblerinos. Es más, el mar se presenta como una amenaza portadora de desgracias para los pobladores, pero sobre todo para los pescadores de Pisco, quienes sufren la agresión de un espíritu maligno proveniente de las aguas:

Es el eterno enemigo de la gente del mar, de los pescadores, que se lanzaban en los frágiles botes, de las mujeres que los esperaban temerosas, a la caída de la tarde; el eterno enemigo de los que viven a la orilla... El terrible enemigo contra el que luchan todas las creencias y supersticiones de los pueblos costaneros; que surge de repente, que a veces es el molino desconocido y siniestro que lleva a los pescadores hacia un vórtice extraño y no los deja volver más a la costa [...] Y siempre que aparece este espíritu desconocido y sorpresivo, las gentes sencillas vibran y oran al apóstol pescador, su patrón y guía, seguramente porque alguna vida ha sido sacrificada. (Valdelomar 2013: 182)

El mar, en este sentido, es el espacio que concentra los antivalores y en el que es castigado el que infringe la norma social.

Analizado por Maureen Ahern¹⁰, el mar se presenta en «Los ojos de Judas» como una horrible ilusión de los sentidos, percibido desde una razón atormentada. Es el elemento que «estimulará en el personaje narrador su sentido de la melancolía, la muerte y el miedo» (1960: 161). Citemos: «Por fin, la última luz se quedaba oscilando al viento, muy lejos, sobre el mar que rugía en las profundas tinieblas de la noche» (Valdelomar 2013: 173) y «a veces, en la apacible serenidad marina, el surgir de rugidores animales, extraños tritones pujantes, hinchados, de pequeños ojos y viscoso color, cuyos cuerpos chasquean las aguas al cubrirlos desordenadamente» (Valdelomar 2013: 170).

En el caso de «Los ojos de Judas», por lo tanto, se establecen relaciones de oposición claras a partir de un doble eje progreso/conservadurismo en cuanto a la aldea; y fascinación/terror en el caso del mar.

De otro lado, la orilla es el espacio de la reflexión. Citemos: «A la orilla del mar se piensa siempre; el continuo ir y venir de las olas, la perenne visión del horizonte...» (Valdelomar 2013: 170). Este fragmento busca reproducir, en la materialidad del mar, el ritmo del pensamiento humano, ese ir y venir constante de imágenes, pensamientos e ideas que será la dominante del cuento, construido desde la subjetividad (la orilla) del niño.

¹⁰ Revisar su interesante artículo (1960) sobre «Los ojos de Judas» en el que realiza un análisis estilístico del cuento destacando recursos como la hipotaxis que «imprime en la descripción una calidad de lo ilimitable y lo vago del fondo del mar». No olvidar que Ahern es una de las primeras estudiosas que postula que «el mar señala la rica vena de lo fantasmagórico» en Valdelomar. Ver bibliografía.

Físicamente, la orilla constituye el límite entre el mar y la aldea. En el cuento, esta franja es elegida como el espacio para escenarizar aquellos eventos que ponen en cuestión, precisamente, el límite entre la realidad y lo imaginado. Nos referimos a las sinuosas apariciones de la mujer blanca y a los momentos de soledad del personaje narrador. Desde este espacio, todo es percibido difusamente, de manera distante, envuelto por la neblina. Es en la orilla, además, en donde se produce la confusión de los sentidos:

Entonces sentí el divino prodigio del silencio [...] yo estaba inmóvil en la curva de la playa y, al apagarse el último ruido del mar, el ave se perdió a lo lejos. Nada ya acusaba a la humanidad ni a la vida. Todo era mudo y muerto. Solo quedaba un zumbido en mi cerebro, que fue extinguiéndose [...] pero solo fue un segundo. Un extraño sopor me invadió luego [...] y me quedé dormido. (Valdelomar 2013: 176)

A partir de este estado de letargo en el que el personaje narrador va entregándose al sueño, podría postularse que la orilla construye un espacio mental propicio para la manifestación de prodigios y alucinaciones.

2.6. Alusiones intertextuales: la «quema» de Judas y la búsqueda del perdón en «Los ojos de Judas»

La presencia del personaje Judas y de la narrativa de la quema que lo acompaña es una presencia recurrente en algunos de los cuentos criollos¹¹. Quemar un

¹¹ Judas es referido en «El caballero Carmelo» cuando se mencionan las festividades por Semana Santa.

muñeco que representa a Judas sirve al propósito de purificar al pueblo y asegura el bienestar futuro de la población frente a las amenazas que lo agobian. Implica un rechazo a la traición, pero más genéricamente, un rechazo al mal en cualquiera de sus formas. En «Los ojos de Judas», la narrativa de la traición se actualiza en el personaje de Luisa/la mujer blanca a través de la traición cometida a su esposo y el suicidio final con que cierra su vida.

La «quema» de Judas, acción central que organiza el relato, funciona en el texto como un eje alrededor del cual se establecen los valores de fidelidad al discurso cristiano. Quemar a Judas implica la reafirmación anual de la fe y supone el paso previo al Domingo de Resurrección, día en que se realiza la consagración de Jesús. Sin embargo, la «quema» de Judas en el cuento analizado amplía su utilidad. En efecto, esta sirve para librar al pueblo de los peligros del mar cuya amenaza es permanente. Por ello no es gratuito que el muñeco de Judas tenga la «inexpresiva mirada tendida sobre la inmensidad del mar» (Valdelomar 2013: 179) y que el mar sea el espacio elegido para cerrar la trágica historia con el suicidio de Luisa/la mujer blanca a través de la cual consolida su relación con Judas.

La tradición de la «quema» se actualiza, asimismo, en el cuento, a través de la idea de la justicia popular frente a los males sociales o a los crímenes cometidos por particulares. En este sentido, quemar a Judas implica quemar a quien haya merecido ser considerado un peligro para la sociedad. En el caso de Luisa/la mujer blanca, los vínculos con Judas se hacen complejos. Si bien Judas se convierte en un traidor por ser

incrédulo, según la tradición bíblica, y cobra dinero a cambio de entregar a Jesús, la traición de Luisa/la mujer blanca se produce por la presión del juez que la amenaza con quitarle a su hijo si no dice la verdad. En su caso, se plantea el difícil dilema de escoger entre el marido y el hijo, un dilema sin salida en el que ella tiene que elegir. Hecha la elección, Luisa se debate entre ser salvada, de alguna manera, y la condenación. Todo el relato, en este sentido, es la lucha de Luisa por no ser condenada (es decir, obtener el perdón) y su derrota frente al logro de ese objetivo.

Bajo estos presupuestos, el cuento de Valdelomar plantea una nueva lectura de la clásica tradición conocida por los Evangelios, lectura que, bajo los preceptos del modernismo decadentista, busca hacer simpáticas las figuras que simbolizan el mal. Nos explicamos. Si bien el cuento plantea un debate moral en torno a la posibilidad de que el narrador protagonista pueda perdonar a Judas a instancias de Luisa/la mujer blanca (debate que es perdido por ella), no debemos olvidar que el perdón a Judas llega cuando ella ya se ha suicidado. Digamos que el objeto de valor (el perdón a Judas que es el perdón que ella busca para sí) llega extemporáneamente.

Lejos de las posiciones ortodoxas en torno al papel desarrollado por Judas, el cuento construye un escenario en el que Luisa/la mujer blanca se configura como un personaje cuya complejidad preanuncia la angustia existencialista ligada a una elección moral que, paradójicamente, la condena a la pérdida de su hijo e identidad. En este sentido, Luisa/la mujer blanca

está condenada a elegir, elección que, ejercida por un tipo de libertad condicionada, solo consigue profundizar su experiencia con el mal. Esta experiencia posibilita el reconocimiento de un nuevo sujeto cuya experiencia confusa y contradictoria confirma la crisis de los dogmas de la religión y anuncia los vientos desmitificadores de la modernidad.

2.7. Lo extraño y lo familiar en «Los ojos de Judas»

Lo extraño es aquello que se opone a lo familiar, a lo íntimo y a lo conocido, sobre todo porque, al tomar contacto con él, provoca en el individuo angustia e inseguridad. Es lo que Freud¹² denominaba lo siniestro para referirse a lo que está próximo a los dominios de «lo espantable, angustiante y espeluznante» (1974: 2483) y que puede llegar a causar horror, precisamente porque no nos resulta familiar.

Para Freud, lo extraño se manifiesta a partir de la instalación de lo inquietante en nuestras vidas y fomenta una permanente inseguridad con respecto a lo que puede suceder en cualquier momento o en el futuro. Es el reino de la zozobra en el que experimentamos un proceso de desfamiliarización del entorno y de los que nos rodean bajo el influjo de lo desconocido.

La percepción de lo extraño es la vivencia de lo desasosegante o inquietante en el espacio familiar que es invadido por presencias ajenas o cuya aparición resulta, en primer término, inexplicable, aunque luego se haga comprensible, según teorizaba Teodorov.

¹² Freud es autor de un excelente estudio sobre lo siniestro publicado en 1919. Ver bibliografía.

En relación con la construcción de los personajes lo extraño se manifiesta a partir del recurso de la doble identidad o la transformación irreversible de alguien que nos resultaba familiar para dejar de serlo por alguna razón. Mónica Bernabé sostiene que en los cuentos criollos, entre ellos «Los ojos de Judas», se «procede a registrar las marcas que dejan las tensiones entre un "adentro" y un "afuera", entre lo "familiar" y lo "extraño" desde la pequeñez y transparencia de la aldea primitiva» (2006: 47).

Desde nuestro punto de vista, este par de dicotomías pueden servir para la afirmación de valores sociales y el establecimiento de ciertos límites entre lo conocido y lo desconocido. Si bien el «adentro» y lo «familiar» van usualmente de la mano, y el «afuera» y «lo extraño» establecen, a su vez, relaciones de oposición con el par anterior, en el cuento de Valdelomar el «afuera», es decir, el puerto, la orilla y el mar de Pisco, se tiene inicialmente por un espacio encantado, manso (aunque luego devenga en el espacio de la tragedia), y el «adentro», es decir, el hogar, como un espacio desasosegante en el que se vive la ausencia del padre, la tristeza de la madre y se reciben noticias funestas como el asesinato de Kerr.

Resulta significativo el hecho de que el narrador utilice, diez veces, a lo largo del cuento, el término *extraño*, para referir un proceso de desfamiliarización del entorno y de desapego ante lo natural. Si pensamos en la comunión entre la naturaleza y el personaje como una característica del cuento criollista, como sucede por ejemplo en «El caballero Carmelo», entonces «Los ojos

de Judas», por lo menos, problematiza este aspecto de la poética.

En «Los ojos de Judas» lo extraño afecta a todos los elementos, tanto naturales como artificiales, y al propio narrador en sus relaciones con el mundo. Es extraña la belleza de la aldea, son extraños los tonos del mar¹³, los animales que pueblan las aguas, las palabras que escriben en el aire los pájaros marinos cuando vuelven del norte y el vórtice que arrastra a los pescadores y los aniquila. Algunos objetos se revisten de extrañeza, como el fanal que es encendido en la noche por un hombre que es invisible en la oscuridad. Las sensaciones se viven de igual modo. Es extraño el sopor que invade al narrador cuando se recuesta en la orilla del mar, es extraña la preocupación que asola a todo el pueblo, extraña la curiosidad por ver el cadáver de la mujer ahogada y extraño el grito que profiere el narrador cuando ve el rostro de la señora blanca.

Este extrañamiento general en «Los ojos de Judas» construye una atmósfera inquietante que convive con la nobleza y la tranquilidad de la actividad pesquera y con el edificante retrato de los hombres que la practican. De ese modo, el fondo natural y colectivo sirve, precisamente, para ocultar una gran tragedia familiar que se vive al margen de la sociedad, hasta que, hacia

¹³ Es cierto, como sostiene Mónica Bernabé, que el mar es presentado como la contraparte de la aldea (nótese que el desierto que cerca la aldea es visto «como otro mar de pena y desolación») en tanto es el espacio en el que se produce el ahogamiento de la mujer blanca. Citemos: «El lugar (la orilla del mar) es, a un mismo tiempo, el punto en donde la línea del horizonte se muestra inusitadamente extraña, impropia: el pueblo se encuentra rodeado de barcos de origen desconocido, "buques perdidos" en "un mundo de sombras" entre "columnas de polvo monstruosas", paisaje de "extraños tonos", con "rugidores animales extraños"» (Bernabé 2006: 48).

el final, se precipitan los acontecimientos con el público ahogamiento de la mujer blanca ante los ojos de todos los integrantes del pueblo.

De otro lado el cuento exhibe una prosa que emplea símiles y adjetivaciones de acabamiento y morbidez. Citemos: «como cadáveres de insectos, acosados por hormigas hambrientas», «hacia el jardín cuya única vid desmedrada y raquítica, de hojas carcomidas por el salitre» o «varias luces que surgen y se pierden a lo lejos como vidas estériles».

3. Hacia una lectura decadentista de «Los ojos de Judas»

De acuerdo con la crítica, la primera etapa de la narrativa de Valdelomar, aquella ortodoxamente decadentista en la que escribe *La ciudad de los tísicos*. (*La correspondencia de Abel Rosell*) y *La ciudad muerta*. Por *qué no me casé con Francinette* se extiende a los años 1910 y 1911. El año 1912 es, pues, decisivo, aquel en que se produce una interesante reconsideración o enriquecimiento del modernismo decadentista que venía profesando bajo la influencia de autores como D'Annunzio y Wilde. Bajo esta influencia, Valdelomar cuestiona los fundamentos de la razón, realiza una exploración inusitada de los sentidos (o un acercamiento a una realidad usualmente imperceptible), y explora en la enfermedad, la cual es tratada en sus textos como si los personajes se encontraran ante un objeto digno de generar reflexiones profundas. Cuando aparece la figura del artista en estos relatos, este se confronta con el mundo a través del arte como su única tabla de salvación. Pero también están presentes lo extraño,

lo onírico, lo perverso y lo abismal. El elemento culto no está ausente, sobre todo en los cuentos. En ellos se hace una variada referencia a ciudades y personajes de la historia universal mostrando ese idealismo universalista del que hacían gala los modernistas. En lo que sigue analizaremos la influencia del modernismo decadentista en «Los ojos de Judas» y cuestionaremos su carácter criollista.

3.1. El sentido de lo marginal y perverso en «Los ojos de Judas»

Como en la narrativa decadentista, en «Los ojos de Judas» se experimenta el llamado repliegue espiritual que suspende el presente (que se percibe como adverso e insoportable) para instalarnos en un ámbito portuario como Pisco «en donde todo era bello y memorable» (Valdelomar 2013: 170). Este repliegue establece una distancia que sirve para la construcción de un tiempo y espacio mentales a través del recuerdo. Este movimiento de la memoria que busca inmovilizar el presente a través de la instalación del pasado ancla, sin embargo, al que recuerda, en una dimensión de la que es imposible esperar alguna clase de sosiego, regeneración o salida, sobre todo si lo que se recuerda es un hecho trágico. El cuento, en ese sentido, apenas si puede escapar del horror empleando el recurso de las descripciones del paisaje que se constituyen en los únicos respiraderos (recordemos la importancia de la orilla desde la que se puede tener una distancia de los hechos) a los que acude el narrador para soportar el permanente recuerdo doloroso.

La elección de Judas (su historia posee los elementos de la ruina moral y la muerte) como eje central en el relato, sitúa de lleno al cuento en la estela del decadentismo al convocar a lo oscuro y al mal y al actualizar una vieja narrativa, la de la traición, pero sobre todo al tratar de postular una nueva interpretación de este acto condenable. El cuento, en este sentido, se postula sobre todo como un esfuerzo desde lo estético que busca fundar una ética propia a través del arte. Esta búsqueda que se gesta a partir de la exploración en la subjetividad y en la experimentación de sensaciones extrañas y percepciones ambiguas tiene como telón de fondo una historia trágica, la de Luisa/la mujer blanca cuya traición la homologa al propio Judas.

El primer elemento decadentista que articula la historia en «Los ojos de Judas» es la elección de un personaje como Luisa/la mujer blanca cuya actuación la sitúa, problemáticamente, al margen de lo permitido, como al propio Judas de la tradición cristiana. En esta dirección, el relato de los hechos construye un recorrido narrativo que busca la inversión de los valores establecidos por la moral social del cristianismo con el propósito de conseguir el perdón para una traidora y, por ende, para Judas. Esta postura transgresora, al final triunfante, es propia de la poética decadentista, que opta por convertir en natural o posible lo que se encuentra condenado por los dogmas de la religión o la moral.

Incluso un estado como la pérdida de la razón en Luisa/la mujer blanca es sublimado en el cuento a partir de imágenes asociadas a la santidad y a la blancura que

irradia al momento de aparecer en aquellos estados intersticiales de sueño-vigilia del personaje narrador. En efecto, la insania es presentada en el cuento a través de un proceso de espiritualización y pureza que busca hacer positiva la enfermedad de Luisa/la mujer blanca al mostrarla como portadora de buenos sentimientos. Incluso su autoeliminación, que produce el horror final en el personaje narrador, es valorada por él como una inmolación a favor del perdón de Judas. La reivindicación de este antihéroe gestada desde los extremos de una insoportable culpa, dota al cuento de una nueva lectura del mal y de sus efectos sobre los seres humanos.

De otro lado, el tratamiento de lo transgresor se visibiliza en el cuento desde el título, con la elección de un personaje como Judas, cuyo significado, dentro de la narrativa cristiana, evoca la traición y el suicidio¹⁴. Si bien el cuento no defiende al traidor de manera desafiante ni soberbia, sí busca la identificación final del narrador personaje con la figura de Judas. Citemos el pasaje final en que se produce su conversión: «—¡Sí, perdono a Judas señora blanca, sí, lo perdono!...» (Valdelomar 2013: 184). Es cierto que el perdón llega hacia el final, pero luego de un trayecto marcado por un profundo sentimiento de culpa (central en el relato) experimentado por Luisa/la mujer blanca en el contexto de las celebraciones de Semana Santa en que se actualiza la dramática agonía de Jesucristo. Ese es el marco general que enrarece los acontecimientos y en el que es posible que un joven piadoso pueda tener conversaciones con

¹⁴ La historia de Judas recogida en los evangelios se constituye en el hipotexto a partir del cual se ofrece una relectura de la traición a Jesucristo.

una mujer singular cuya bondad lo fascina a pesar de su halo misterioso y hasta milagroso. En efecto, despojada de su cotidiana apariencia y convertida en otra, esto es, dueña de una nueva identidad, Luisa puede tentar al perdón de Judas y al suyo propio. Para ello le sirve la medalla de la Virgen Purísima que deja en el bolsillo del narrador personaje y los gestos de protección que traducen un amor filial hacia él.

El tratamiento hiperbólico de los ojos de Judas, hacia el final del texto, sirve al propósito de construir una estética de lo grotesco que se opone, en principio, a la sublime y santificada imagen de Luisa/la mujer blanca. Citemos:

Llegué al sitio en donde Judas, en medio del pueblo, se elevaba, pero le tenían cubierto con una tela y solo se le veía la cabeza. Tenía dos ojos enormes, abiertos, iracundos, pero sin pupilas y la inexpresiva mirada se tendía sobre la inmensidad del mar. (Valdelomar 2013: 179)

Luego, esos mismos ojos y mirada se homologarán a los de la mujer blanca después de su suicidio. El carácter transitivo de la mirada del traidor es un mecanismo que une a Judas, a la mujer blanca y al personaje narrador. Citemos: «Creí que el cadáver me miraba, que me reconocía; que Judas ponía sus ojos sobre él...» (Valdelomar 2013: 184) y «yo, con los ojos muy abiertos, vi mientras que mi padre me llevaba, rojos y sangrientos, acusadores, siniestros y terribles, los ojos de Judas que miraban por última vez...» (Valdelomar 2013: 184).

Este es el elemento que precipita el terror psicológico experimentado por el niño en contacto con el cadáver de Luisa/la mujer blanca, varada por las aguas con los ojos muy abiertos (parecidos a los del muñeco de Judas que van a quemar en la plaza en Sábado de Gloria). Este elemento nos acerca a lo oscuro, a la manifestación material del mal.

3.2. La familia en cuestión: el fin de la stirpe

Si bien la poética criollista obvia el horizonte político explícito y por ello no se visibilizan las contradicciones sociales, no estamos totalmente de acuerdo con Bernabé cuando sostiene que, en «Los ojos de Judas», «la dimensión mítica elimina la contingencia tanto en el ámbito del hogar como en el de la aldea» (2006: 48). En realidad, el cuento explota lo contingente al incorporar una serie de acontecimientos que van afectando dramáticamente el desarrollo de la trama que articula, sobre todo, las relaciones familiares. En este sentido, en toda la primera parte del cuento (los cuatro primeros bloques) se da paso a la demolición del núcleo familiar a partir de dos hechos trágicos: el encarcelamiento de Fernando, luego de que este asesinara a Kerr por una vieja cuestión de honor, y la traición cometida por Luisa, su esposa, al delatarlo como autor del crimen, hecho que se produce, ciertamente, bajo la amenaza de ser despojada de su hijo. Para asegurar la destrucción total de la familia, en el cuento se consume la pérdida del hijo que, como un castigo a su traición, precipita a Luisa a la locura. Todos estos hechos rompen con la posibilidad de imaginar una familia unida y mucho

menos de recordarla en esos términos. Esto es lo que sucede con el narrador quien, incluso, cuando recuerda a su propia familia, se ve conmocionado por el dolor. De hecho, ambas familias, la del personaje narrador y la de Luisa sufren, progresivamente, un proceso de invisibilización a lo largo del cuento que termina centrándose en el destino individual del personaje narrador y de Luisa. Pero es cierto que la aparición de la mujer blanca en el cuarto bloque le otorga al relato una dimensión sobrenatural y extraña.

En un primer momento, asistimos al malestar experimentado por el personaje narrador dentro de su propia familia debido a la ausencia del padre cuyas obligaciones laborales (es empleado de la aduana) lo alejan todo el tiempo del calor familiar. Esta ausencia, que produce en su esposa desasosiego y tristeza, se extiende a lo largo del relato y se manifiesta en momentos como la hora de la cena o las celebraciones por Semana Santa. Luego, la llegada de la noticia del asesinato cometido por Fernando precipita al narrador a la angustia, que lo hace refugiarse en el rezo ante el sufrimiento de sus padres.

Con respecto a la familia es posible sostener, además, que el cuento presenta al estrato de clase media con modos y costumbres bastante tradicionales y sofisticadas. Recordemos la ceremonia de la cena en la casa del narrador personaje, asistida por una criada, y ciertos detalles que la convierten en un acto casi eclesial. El detalle de la servilleta del padre ausente «doblada en el aro, con su cubierto reluciente y su invertida copa» es suficiente para mostrarnos el perfil

aristocratizante de la familia y la severa distancia frente a lo que podría denominarse genéricamente popular. Desde este espacio social las propuestas de modernización se tornan ambivalentes sobre todo cuando el horizonte ideológico en el que discurren sus integrantes está poblado del conservadurismo religioso. En ese sentido resulta revolucionario que el narrador, hacia el final del cuento, rompa con la tradición cristiana y acepte perdonar a Judas, hecho que, aunque gestado por el horror de la muerte de Luisa, resulta inusitado.

3.3. La destrucción del arquetipo materno en «Los ojos de Judas»

Como destinadora del perdón, Luisa/la mujer blanca desarrolla un programa narrativo en el que adopta la *performance* de una heroína que busca un imposible: el perdón para Judas. Si bien el destinatario es el apóstol felón, queda claro que la destinataria final es ella misma en su condición de traidora. El hecho de que ella busque el perdón para Judas (personaje que representa el mal) induce a pensar que estamos ante un personaje cuyo sentimiento de culpa ha conseguido hacerla sensible a las manifestaciones del mal. Citemos el momento en que ella dialoga con el joven narrador sobre el perdón:

Seguimos en silencio hasta la población. Los hombres se quedaron trabajando y al despedirse la señora blanca me dio un beso y me preguntó:

–Dime, ¿tú no perdonarías a Judas?

–No, señora blanca; no lo perdonaría.

La dama se marchó por la orilla oscura y yo tomé el camino de mi casa. (Valdelomar 2013: 178)

En el cuento, la transformación de Luisa en la mujer blanca supone la adquisición de un conjunto de características que la alejan de la cotidianidad para acercarla a lo ideal, a lo natural, a lo sagrado virginal. Su nueva condición nos la presenta con el poder de irradiar una tranquilidad capaz de infundir amor y hasta de adormecer al personaje narrador. Lleva un vestido blanco y se desplaza por la orilla, espacio desde el que es difícil establecer la diferencia entre la realidad y la imaginación.

Presentada como una mujer sin nombre, Luisa es identificada con un epíteto: «la mujer blanca», a través del cual el nuevo personaje se abre a una pluralidad de significados que le permiten discurrir por los caminos de la espiritualidad, la inmaterialidad del ser y la bondad maternal. A través del epíteto se destaca una cualidad del sustantivo, en este caso la blancura de la mujer, recurso que vincula al personaje con la pureza y que la acerca a la condición arquetípica de la madre que es vista como la máxima expresión de humanidad. Llevada al extremo de la representación idealizada, Luisa/la mujer blanca pierde los elementos de su contingente condición de esposa para mostrar los atributos de la maternidad expresados a través del exclusivo contacto con el niño narrador, personaje que, según el relato, es el único que puede dialogar con ella. Citemos el momento del primer encuentro del personaje narrador con Luisa/la mujer blanca: «Sentí un violento golpe en el corazón y un indecible temor. Y sin embargo tenía una gran simpatía por la desconocida que, vestida de blanco, se me

acercaba» (Valdelomar 2013: 177). Mezcla de amor y temor, el vínculo con la mujer blanca deviene en una relación en la que prima la confianza y la simpatía, sentimientos que son irradiados con la fuerza de la maternidad.

Luisa/la mujer blanca actualiza el mito de la madre cuyo sacrificio es impuesto por las circunstancias, esto es, aquella madre que es capaz de pagar con su propia vida el peso de un culpa producida por la pérdida de su hijo. Si bien en «Los ojos de Judas» la figura del hijo de Luisa pasa a un segundo plano, luego de su desaparición, es evidente que el personaje narrador pasa a ocupar ese lugar y que en el rol de destinadora destinataria final del perdón, Luisa ya convertida en la mujer blanca, asume el rol de una madre cuyo suicidio es la consecuencia del insoportable sufrimiento de vivir sin el perdón.

Víctor Quiroz sostiene que en «El hipocampo de oro»¹⁵ «el sujeto femenino niega su autonomía como sujeto a fin de legitimar su "rol natural" que le ha sido asignado en la sociedad patriarcal: el de cuidadora de los hijos» (2010). En «Los ojos de Judas» Luisa/la mujer blanca inicialmente se confronta con Fernando, su marido y, aunque al traicionarlo, supera la sumisión que podría esperarse de una esposa, este primer movimiento termina conduciéndola a una sumisión mayor: la del sentimiento de culpa por la pérdida de su hijo. El hecho de haber fracasado en el rol de «cuidadora», lleva a Luisa a la búsqueda del perdón; cuando esa

¹⁵ Véase su interesante estudio donde analiza la mitificación de la figura materna a través del personaje Glicina. Ver bibliografía.

posibilidad se cierra, la pérdida de sentido se manifiesta en ella llevándola al suicidio.

Planteada en los términos de las contradicciones que porta el proyecto de modernidad, la *performance* de Luisa/la mujer blanca muestra los avatares de una subjetividad cuyos desajustes producidos por el fracaso ante al reto de ser madre, conducen a la destrucción del sujeto femenino.

3.4. Dilemas éticos y heroísmos sin esperanza en «Los ojos de Judas»

El principal dilema que plantea «Los ojos de Judas» es que el apóstol traidor, Judas, pueda ser perdonado (a instancias de una traidora como Luisa/la mujer blanca) por un niño respetuoso de los principios de la religión católica y las enseñanzas familiares. Aunque este dilema puede ser comprendido en los términos de la oposición entre un discurso moderno y emancipador que busca la autonomía del sujeto (incluso cuando se produce, como en el caso de Judas, una traición) y otro, que se consolida desde la culpa (ser todos pecadores) a partir del respeto del dogma cristiano, debe tenerse en cuenta que estamos ante las realizaciones de la poética del decadentismo narrativo que no plantea una renovación ideológica desde la modernidad ni se abre a los vientos del cambio. ¿Cómo entender esta propuesta cuestionadora del dogma desde el decadentismo?

La moral del decadentismo se manifiesta en «Los ojos de Judas» a partir de dos elementos: la reivindicación final de Judas y por ende de la traición, es decir, el triunfo final del mal, visible en el perdón final otorgado

a Judas por el personaje narrador, y la pérdida total de esperanza de Luisa/la mujer blanca cuyo suicidio confirma, desde su condición de madre, la clausura de la renovación social.

Estos dos elementos confirman la ética desde la que se articula el decadentismo narrativo y consolidan la ruina moral que se expande por todo el relato.

Con respecto al primer elemento, la sustitución del buen proceder (ser leal) por un comportamiento anético (defender al traidor) carente de sustento en un universo normado por el respeto al otro, condena al personaje narrador a ser parte de ese universo transgresor. Sin embargo, su transformación final, al otorgar el perdón a Judas bajo la imagen aterradora del cadáver de la mujer blanca, no supone la real apertura de una conciencia que problematiza racionalmente las condiciones de la traición y la acepta bajo sus premisas después de una reflexión interiorizada. Si tenemos en cuenta que estamos ante un niño y que este niño se ve presionado a otorgar el perdón debido al horror de la muerte, puede concluirse que el cuento apuesta por precipitar violentamente al niño en la culpa y a su descenso al espacio en donde radica el mal sin permitírsele una explicación de lo sucedido. Si bien esta caída supone un cuestionamiento a la moral y a las costumbres burguesas, este se da desde lo no racional, desde la clausura de la razón.

Con respecto al segundo elemento, es claro que el suicidio de Luisa/la mujer blanca confirma un elemento central en el decadentismo: el heroísmo

individual y sin posibilidades de tener esperanza, esto es, el estado de disyunción absoluto del sujeto con su objeto de valor (el perdón), estado que, como consecuencia de la primera disyunción, termina por convertir a su propia vida en un objeto sin valor. Este personaje femenino representa la pérdida de sentido, la negación de un mundo que se resiste a comprender la naturaleza de su comportamiento y que la conduce a la autodestrucción.

Conclusiones

1. «Los ojos de Judas» se inscribe dentro del decadentismo narrativo, pero mantiene ciertos elementos de la poética criollista tales como la presencia de lo local-provinciano y la descripción de ambientes (la aldea de Pisco) y festividades tradicionales (Semana Santa).
2. La contradictoria situación en la que se desarrolla el conflicto central: la traición de Luisa, sirve al propósito de crear una atmósfera en donde se busca, a su vez, algo contradictorio para un creyente en el cristianismo: el perdón para Judas.
3. El carácter irrealista del cuento, a partir del cuarto bloque, esto es, desde la difusa presencia de la mujer blanca, incide en la confusión de los sentidos que sirve para la exploración de una sensibilidad materna en crisis que busca para sí misma el perdón. Este carácter irrealista se ve reforzado por la construcción de un arquetipo antiheroico de la madre suicida.

4. La orilla es el espacio privilegiado en el cuento y se constituye en una franja intermedia en donde tienen lugar la realización de lo onírico o los llamados desarreglos de los sentidos. Gracias al espacio de la orilla el cuento puede acceder a lo inefable de la experiencia.
5. La fidelidad marital, la unión familiar y la maternidad son representados a partir de situaciones que ponen en riesgo su condición de valores o producen su destrucción. Esta experiencia de los límites genera performances que conducen a los personajes a aceptar el mal.
6. El extrañamiento de la realidad es un recurso que desvincula al personaje narrador de su entorno y apoya la creación de una atmósfera inquietante, de inseguridad general en donde todo se presenta como afectado por fuerzas ocultas e ingobernables.
7. La libertad para experimentar literariamente con el mal se corresponde con la absoluta libertad del escritor para expresar su experiencia de lo abismal en el contexto del modernismo decadentista.

Bibliografía

AHERN, Maureen. «Mar, magia y misterio en Valdelomar», en *Sphinx*. 13. Lima, 1960, págs. 151-169.

BERNABÉ, Mónica. «Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar», en *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2006, págs. 41-63.

FREUD, Sigmund. «Lo siniestro», en *Obras completas*. T. VII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, págs. 2483-2505.

GONZALES, Osmar. *El gobierno de Guillermo Billinghurst. Los orígenes del populismo en el Perú*. Lima, Mundo Nuevo, 2005.

MC EVOY Carmen. «Entre la nostalgia y el escándalo: Abraham Valdelomar y la construcción de una sensibilidad moderna en las postrimerías de la «República Aristocrática», en *Forjando la nación. Ensayos de historia republicana*. Lima, PUCP, 1990, págs. 247-313.

PEASE G.Y., Franklin. *Breve historia contemporánea del Perú*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

QUIROZ, Víctor. «Lo ambivalente como elemento estructurante en "El hipocampo de oro" de Abraham Valdelomar», en *El hablador*, 18, 2010. http://www.elhablador.com/est18_quiroz.html (revisión 10 de enero, 2016).

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

_____. «Prólogo», en *Valdelomar. Obras*. Lima, Ediciones Edubanco, 1988, págs. VII-XIX.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. «Los ojos de Judas. Imágenes de Pisco», en *La ciudad y el tiempo. Pisco, Porras y*

Valdelomar. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999, págs. 67-81.

VALDELOMAR, Abraham. *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Estruendomudo, 2013.

_____. *Obras completas*. 4 tomos. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Ediciones Copé, 2001.

ZUBIZARRETA, Armando F. *Perfil y entraña de «El caballero Carmelo»*. (*El arte del cuento criollo*). Lima, Editorial Universo, 1968.