

El monstruo celestial y la divinidad subterránea (King Kong y San Juditas contra los otros). Recodificaciones icónicas de dos imágenes y su función como intervenciones en el discurso urbano

[The celestial monster and the subterranean divinity (King Kong and San Juditas against the rest): Iconic recodifications of two images and their function as interventions in urban discourse]

Juan SOLÍS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México

En la actualidad, King Kong y San Judas Tadeo representan, cada uno en su contexto, la otredad. Ambos iconos han sido recodificados, en el entorno urbano, para encarnar a los dos enemigos más conocidos de México y de Estados Unidos. King Kong, desde que fue concebido, simboliza la negritud, el primitivismo, lo salvaje, pero también lo desconocido, lo extraño, a lo que se teme. A partir del 11 de septiembre, y mediante un fotomontaje, el simio gigante se viene relacionando con el gran miedo estadounidense: el terrorismo. Por su parte, San Judas Tadeo en México es adorado por una clase social marginada, la que se considera drogadicta y delincuente, a la que, en definitiva, también se tiene miedo: la que vive del crimen organizado. A partir de dos intervenciones de arte urbano, se pone de relieve el significado que estas dos figuras han adquirido en el ámbito social.

Palabras clave: King Kong; San Judas Tadeo; otredad; icono; urbe.

In present-day Mexico, King Kong and St. Jude (Judas Thaddeus) represent—each one in his context—otherness. Both icons have been recodified in the urban environment to embody the two best-known enemies of Mexico and the United States. King Kong, from his first appearance, symbolizes blackness, primitivism, savagery, but also the foreign, something to be feared. Since September 11, and via a photomontage, the giant ape has become related with the great fear of the United States, terrorism. In Mexico, on the other hand, the figure of St. Judas Thaddeus is worshiped by a marginalized social class, despised as delinquent and addicted to drugs, and likewise feared: those who live from organized crime. On the basis of these two interventions of urban art, the meaning acquired by these two figures in the social sphere is set in relief.

Keywords: King Kong; St. Judas Thaddeus; otherness; icon; urban environment.

SOLÍS, Juan, “El monstruo celestial y la divinidad subterránea (King Kong y San Juditas contra los otros). Recodificaciones icónicas de dos imágenes y su función como intervenciones en el discurso urbano”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 213-227.

EL MONSTRUO CELESTIAL Y LA DIVINIDAD
SUBTERRÁNEA (KING KONG Y SAN JUDITAS CONTRA
LOS OTROS). RECODIFICACIONES ICÓNICAS DE DOS
IMÁGENES Y SU FUNCIÓN COMO INTERVENCIONES
EN EL DISCURSO URBANO

JUAN SOLÍS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El monstruo celestial

A once años del 9/11, aún es posible localizar en Internet un fotomontaje o collage en el que se puede ver al enorme gorila King Kong, con las patas sobre las torres del World Trade Center, en Nueva York, golpeando con una mano un avión comercial, mientras aguarda a que se acerque otra aeronave. En el ángulo inferior derecho de la composición se puede leer la pregunta: “Where was King Kong when we needed him?” (fig. 1). El simio monstruoso que en una película filmada en 1933 resiste con estoicismo las ráfagas de balas que le envían varios aeroplanos y que terminan por derribarlo del Empire State, ahora defiende las Torres Gemelas de dos aeronaves comerciales parecidas a las que, pilotadas por terroristas, se impactaron y derribaron las dos enormes construcciones, símbolos del poderío económico de Estados Unidos, el 11 de septiembre de 2001.

Esta imagen supone una paradoja y un problema, porque en su momento este monstruo fílmico simbolizó, desde la perspectiva del hombre blanco occidental, a los otros: los afroamericanos, los tildados de salvajes, los improductivos, los que aun antes de la depresión de 1929 ya habían comenzado a emigrar al norte del país en busca de trabajo. Kong, que somatizaba los temores a lo ajeno (incluyendo a la mujer), ahora es utilizado como sistema de defensa.

El gorila y otros simios

¿Dónde estaba King Kong cuando lo necesitábamos? La pregunta es elaborada luego de la catástrofe real y es dirigida a quien en la ficción



1. Where was King Kong when we needed him? Tomada de: <http://goo.gl/Fksmjr>

destruyó parte de Nueva York en la década de los años treinta. La paradoja forma parte de una broma visual que, como muchas otras, circuló con gran éxito por Internet después de los ataques que pasaron a la historia reducidos al funesto código numérico 9/11. Esta broma visual no es mera banalidad. A decir de Giselinde Kuipers, “las bromas de desastre, verbal y digital, ponen el desastre de regreso a donde ellos [los espectadores] lo han visto: en la ficción y la cultura popular.”¹ Y esta cultura mediática popular es eminentemente norteamericana. Para sobrellevar el duelo y el temor se recurre a uno de los personajes emblemáticos del imaginario mediático estadounidense: el gorila gigante King Kong.

Filmada en 1933 por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, *King Kong* narra la historia del documentalista Carl Denham (Robert Armstrong), quien acompañado por la actriz Ann Darrow (Fay Wray) y su equipo de rodaje, viajan a una misteriosa isla del sudeste asiático para filmar un documental.² Al llegar al sitio se dan cuenta de que detrás de una gran muralla vive un gorila gigante llamado Kong, a quien los nativos ofrecen doncellas en sacrificio. Al notar la presencia de Ann, los habitantes

¹ Giselinde Kuipers, “Where was King Kong when we needed him? Public discourse, digital disaster jokes and the functions of laughter after 9/11”, *The Journal of American Culture* 28, núm. 1 (marzo, 2005): 81.

² Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, *King Kong* (EUA: Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack para RKO, 1933), 100 min.

pretenden entregarla al gorila y ante la negativa de la tripulación, la raptan. Un miembro de la expedición, Jack Driscoll (Bruce Cabot), penetra en la selva para salvarla. El gorila es vencido con bombas de gas, atado y llevado a Nueva York para ser exhibido en un teatro, pero logra escapar en plena función. Captura de nuevo a Ann y sube al Empire State, donde un comando de aeroplanos lo mata.

Con un presupuesto de 207 millones de dólares, *King Kong* significó un gran éxito en taquilla y se convirtió en un personaje rentable.³ Parte del éxito de la cinta se debió a la variedad de monstruos prehistóricos que habitan con el gorila en la isla y cuyas batallas fueron filmadas en *stop motion*.⁴ A decir de Petra Large-Berndt “los animales antediluvianos que salen en la película despertaron asociaciones en el público con la película de cine mudo *El mundo perdido* (1924-1925); además en los años treinta, las versiones populares de la teoría de la evolución eran muy apreciadas”.⁵ Parte de esa popularidad se debió al documental etnográfico, en el que Cooper y Schoedsack tenían experiencia, ya que habían rodado en Irán y Tailandia, respectivamente, los trabajos *Grass* (1925) y *Chang* (1927). *King Kong* narra la manera en que se filmaban esos documentales y las intenciones de los mismos, entre ellas, además de la búsqueda de éxito y capital, continuar con la tradición decimonónica de encontrar el eslabón perdido entre el mono y el hombre. No obstante, Kong, más que una hipótesis visual del darwinismo, es una figura metafórica, que en su antropomorfismo se ha prestado a diversas interpretaciones (como símbolo de la negritud, del salvajismo, de impulsos sexuales reprimidos, etc.). Esta polisemia es heredada en parte de otros simios más literarios que filmicos.

Entre las obras literarias que han usado la figura del simio como una metáfora están: *Un informe a la academia* (1917), de Franz Kafka, y el capítulo “A madhouse”, de la novela *Auto-da-fé* (1936), de Elias Canetti. En la primera, un mono que es cazado y domesticado rinde un informe con el que pretende argumentar su pertenencia a la raza humana; en el capítulo de la novela de Canetti se habla de un hombre que, con la ayuda de un

³ Entre las cintas derivadas del primer Kong se encuentran: *The Son of Kong* (Schoedsack, 1933), *Mighty Joe Young* (Schoedsack, 1949), *King Kong vs Godzilla* (Ishiro Honda y Tom Montgomery, 1962), *King Kong Escapes* (Ishiro Honda, 1967), *King Kong* (John Guillermin, 1976), *King Kong Lives* (John Guillermin, 1986), *Mighty Joe Young* (Ron Underwood, 1998) y *King Kong* (Peter Jackson, 2005); véase Robert Cashill, “All things Kong-sided”, *Cineaste*, núm. 31 (primavera, 2006): 42.

⁴ La versión de *King Kong* filmada en 2005 por Peter Jackson tiene su origen en la impresión que dejó la versión de Cooper en el director neozelandés y al interés de este último por recrear míticas escenas cortadas en la cinta original, como un ataque de arañas gigantes a la tripulación. Véase Devin Gordon, “Capturing Kong”, *Newsweek*, 12 de mayo, 2005.

⁵ En *Cine de los 30*, ed. Jürgen Müller, trad. Lidia Álvarez Grifoll (Madrid/Colonia: Taschen, 2006), 189.

siquiatra, pretende regresar a un estado simiesco.⁶ De acuerdo con Dagmar C. G. Lorenz, ambas obras se refieren indirectamente a la situación judía en el centro de Europa en los años en que fueron escritas. Los simios, real y aspiracional, que las protagonizan intentan negar la condición de otredad que el antisemitismo ejercía contra miles de judíos. Kong también es una figura simbólica de la otredad que opera de manera negativa a través de la idea de negritud. Señala Lorenz que “el film de Cooper afirma el dominio de raza, género y normas sociales occidentales. En su narrativa y nivel visual confirma la superioridad de los humanos sobre las otras especies, del hombre sobre la mujer y de la raza blanca”.⁷

En este contexto quizá no sea casual que el film se haya estrenado en el año del triunfo del nazismo. Si bien no hay coincidencias políticas contundentes entre el nacional-socialismo y el capitalismo estadounidense, sí hay un vínculo con el racismo. Kong es un ser que simboliza lo salvaje y, en cierta medida, la negritud. Los habitantes de la isla son el estereotipo del hombre no civilizado y comparten sitio con animales prehistóricos. La isla es un símbolo de lo atrasado, lo desconocido, es un conglomerado de imaginarios sin una ubicación definida. Si no está en los mapas, no es racional. De ahí lo amenazante de los seres que la pueblan.

Según James Snead “para la audiencia de 1933, la piel negra era un código para un rango narrativo limitado. La negritud en tal contexto no podría haber significado más que lo primitivo, lo elemental, así como lo marginal, lo improductivo”.⁸ Agrega que en la cultura occidental hay una tendencia a relacionar a la raza negra con los simios. En este sentido, la descripción de Denham sobre Kong como “ni bestia ni hombre”, puede funcionar como una definición racista de la persona negra. Esta tendencia racista del film se reafirma con la fotografía. Como bien lo señala Snead, nunca hay cámara subjetiva con los habitantes de la isla. Su punto de vista es ignorado por el aparato cinematográfico que sin embargo los objetiva.

Ni bestia ni hombre. Kong es un ser que habita en lo liminal. Su personalidad responde al antiguo mito del Hombre salvaje, quien, al igual que el simio, es presa de la seducción de una mujer joven y virgen que lo lleva a la civilización. Apunta John Seelye que Kong desempeña el papel del hombre salvaje “siendo una gigante y peluda criatura que habita una

⁶ Elias Canetti, *Auto-da-fé*, trad. C.V. Wedgwood (Nueva York: Continuum, 1981), 395-414, citado en Dagmar C. G. Lorenz, “Transatlantic perspectives of men, women and other primates: the ape motif in Kafka, Canetti and Cooper’s and Jackson’s King Kong films”, *Women in German Yearbook*, vol. 23 (2007): 156-178.

⁷ Lorenz, “Transatlantic perspectives”, 158.

⁸ James Snead, “Spectatorship and capture in King Kong: the guilty look”, *Critical Quarterly* 33, núm. 1 (marzo, 1991): 61.

terrible zona boscosa cuya poderosa libido demanda satisfacción constante por llevarse doncellas a su guarida”.⁹

La bestia y...

La trama de *King Kong* está inspirada en la expedición realizada en 1926 por William Douglas Burden a la isla de Komodo, en el sudeste asiático, en la que capturó un par de lagartos, conocidos como dragones de Komodo, que fueron llevados al zoológico de Bronx, en Nueva York, donde murieron.¹⁰ De los registros fílmicos de la expedición, Cooper extrajo a los protagonistas de la cinta, mientras que la muerte de los dragones inspiró la del gorila, quien no podría sobrevivir en la civilización.

El dragón alude inevitablemente al monstruo y éste es la somatización de la otredad. Para Fatimah Robing Tony, la monstruosidad en el cine comercial de la época era el modo de representación de lo etnográfico: “la noción de etnográfico como monstruo era sólo una exageración de la tendencia común de ver a los pueblos nativos como extraños, raros y repugnantes [...] lo etnográfico llega a ser monstruoso en el preciso momento de la apropiación visual”.¹¹

Siguiendo a Robing Tony, lo monstruoso es visual y somático. Exige ser visto y esta necesidad de ver conecta el cine de horror con lo etnográfico: se requiere probar algo a través de la observación. Es por eso que Denham quiere ver lo que ningún otro hombre ha visto. Hay un deseo voyerista que, de acuerdo con Snead, se basa en la curiosidad por observar la relación entre el gorila y la mujer, así como el placer sadomasoquista de ver a la mujer molestada por el simio que simboliza la potencia fálica.¹² Este deseo va más allá. No basta ver, es necesario registrar lo visto. El equipo lleva cámara para filmar el prodigio. No es suficiente. Es necesario transportar el monstruo a la ciudad, mostrarlo en vivo. Kong es víctima de las miradas y comparte esta condición con Ann. Las tres miradas que, de acuerdo con Laura Mulvey, someten a la mujer en el cine clásico hollywoodense, que la objetivan: la del público, la del director o el camarógrafo y las de los actores,

⁹ John Seelye, “Moby-kong”, *College Literature* 17, núm. 1 (febrero, 1990): 33-40.

¹⁰ El reporte científico de la exploración en William Douglas Burden, “Results of the Douglas Burden expedition to the island of Komodo”, *American Museum Novitates*, núm. 316 (mayo 18, 1928): 1-10.

¹¹ Fatimah Tobing Rony, “King Kong and the Monster in Ethnographic Cinema”, en *The Third Eye: Race, Cinema, and the Ethnographic Spectacle* (Durham y Londres: Duke University Press, 1996), 161.

¹² Snead, “Spectatorship and capture”, 63.

también convergen en el monstruo.¹³ La bella y la bestia se reconcilian en el desamparo que los objetiva. Como escribe Snead: “Si Kong es la negritud objetivada (bestialidad en la estética blanca), entonces la mujer es la belleza objetivada [...] Ellos sólo existen para satisfacer la mirada erótica y activa del observador masculino.”¹⁴

...*la bella*

Kong es monstruoso y a la vez amenazante: es lo otro, pero también tiene algo de humano. Es —como lo afirma Noël Carroll— un ser impuro que amenaza los límites culturales.¹⁵ ¿Dónde radica su humanidad? Todo lo que de humano tiene Kong lo detona Ann, de ahí su importancia en la trama más allá de ser “la chica de la película”, que pretende filmar Denham. Hay una secuencia cortada de la versión original en la que Ann y Kong observan un atardecer desde lo alto del Empire State. Esta sensibilidad compartida humaniza a la bestia. De acuerdo con Lorenz: “el sentido de lo sublime en Kong prueba que no es inferior a los seres humanos”.¹⁶

El acercamiento con Ann devela otro sentido: Kong, como cualquier monstruo hollywoodense, simboliza los deseos reprimidos de la sociedad.¹⁷ Apunta el investigador: “el film de monstruos de Hollywood permite, entre otras cosas, una salida segura para dichos deseos en una forma sucedánea, y una experiencia vicaria —placentera y horrificca—, del caos que como una liberación tendría lugar en realidad”.¹⁸

Además del voyerismo y el sadomasoquismo, ¿qué otros deseos reprimidos hay en la trama de *King Kong*? Quizá el deseo de aniquilar lo Otro ante su incapacidad de adaptarse a la civilización blanca, de mostrarle que más imponente que la monstruosidad de un simio es el poder del capital simbolizado en el imponente Empire State, una nueva Babel.

O como señala Snead:

Si el paradigma de Robin Wood es correcto, entonces King Kong permitiría al hombre blanco liberar una serie de fantasías sexuales reprimidas: el deseo

¹³ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed. Brian Wallis, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles (Madrid: Akal, 2001).

¹⁴ Snead, “Spectatorship and capture”, 63.

¹⁵ Citado por Rony, “*King Kong* and the Monster”, 161.

¹⁶ Lorenz, “Transatlantic perspectives”, 165.

¹⁷ La hipótesis es del crítico Robin Wood y es retomada por Snead, “Spectatorship and capture”, 53.

¹⁸ Snead, “Spectatorship and capture”, 53.

oculto de verse a sí mismo como un hombre negro fálico omnipotente, el deseo de raptar a la mujer blanca, o la fantasía combinada: raptar a la mujer blanca oculto en el disfraz de un hombre negro fálico.¹⁹

Sea cual fuere el intrincado simbolismo de Kong, 68 años después del estreno de la cinta, las cosas cambiaron radicalmente. El simio ya era parte de la cultura popular americana, ya no era el otro. Domesticado a fuerza de comercialización, eclipsado por monstruos más astutos, Kong se integra a la iconografía que habita en el imaginario colectivo. Y desde ahí emerge ante el llamado que no le pide integrarse a la realidad, sino llevarse al terreno de la ficción la tragedia más grande que ha sufrido la ciudad de Nueva York: los atentados del 11 de septiembre del 2001.

La deidad subterránea

Entre el 28 y el 30 de octubre de 2010 un nuevo icono reemplazó a la figura de Hidalgo en la estación homónima en la que convergen las líneas 2 y 3 del Sistema de Transporte Colectivo, Metro, de la ciudad de México. La silueta de san Judas Tadeo, trazada siguiendo el estilo impuesto por el diseñador Lance Wyman a los iconos que identifican cada una de las estaciones de la red metropolitana, se instauró temporalmente en andenes y señalamientos de estaciones en el interior de los vagones (véase fig. 2). La sorpresiva inclusión icónica respetaba no sólo el diseño sino también la lógica de los logotipos de las estaciones del sistema, toda vez que indica, por medio de una imagen, algún sitio, monumento o nomenclatura urbana. En este caso, afuera de la estación se localiza el templo de San Hipólito, sitio al que cada día 28 de mes acuden miles de personas para venerar a san Judas Tadeo, o san Juditas, como le dicen sus fieles.²⁰

Por dos días, san Judas compartió sitio en la iconografía del metro de la ciudad de México con otros santos cuyos nombres aluden a colonias, antiguos sitios o avenidas: San Lázaro, en la línea 1; San Cosme y San Antonio Abad, en la línea 2; Santa Anita, en la línea 4; San Joaquín, San Pedro de los Pinos y San Antonio, en la línea 7; Santa Martha, en la línea A; y San Andrés Tomatlán, en la línea 12. Sólo las estaciones San Antonio Abad, San Antonio y Santa Martha representan en su logotipo la imagen del santo que les da nombre. Las edificaciones religiosas católicas, en tanto construcciones emblemáticas de un sitio urbano, también tienen lugar en esta iconografía,

¹⁹ Snead, "Spectatorship and capture", 65.

²⁰ Sobre la leyenda de este santo y su culto en la Nueva España véanse más abajo las notas 26 y 27.



2. *Metro San Judas/Metro Hidalgo*, proyecto *Santitos* del colectivo Redretro. Foto: Operario ATM, 28 de octubre de 2010, ciudad de México. Con licencia CC BY-NC-SA 2.0

así la iglesia de San Cayetano aparece en la estación Lindavista, y la ermita de Mexicaltzingo en la estación Ermita. Un caso excepcional es la estación Basílica-La Villa, de la línea 6, que integra en su logotipo una imagen de la nueva Basílica de Guadalupe y una de la Virgen de Guadalupe. Es la única estación en la que convergen deidad y sitio de culto en el logotipo, la única que alude en su nombre e imagen a un sitio de devoción católica ubicado en su exterior. No obstante, por dos días, la estación apócrifa San Judas Tadeo compartió este privilegio.

Si bien podría pensarse que la imagen era obra de un devoto, en realidad formó parte de la acción *Retro Santitos* (*Retrospecciona tus dogmas*), elaborada por el colectivo internacional Redretro a través de tres operadores anónimos en la ciudad de México. Como lo explican en su página web: “La Redretro es un proyecto abierto de arte urbano. Se desarrolla primordialmente mediante sutiles intervenciones de carácter poético y crítico en los sistemas de transporte de ciudades de todo el mundo.”²¹ El colectivo busca crear una red de transporte onírico, interviniendo señalizaciones de estaciones del metro para “ofrecer otros significados y estímulos frente a la jerarquización del entorno urbano”. También hacen *performance*, producción audiovisual y desarrollo gráfico para “estimular

²¹ www.redretro.net/node/15 (consultado el 29 de noviembre, 2012).

la transformación del entorno público”.²² Han desarrollado proyectos en Berlín, Valencia, Madrid, Buenos Aires y la ciudad de México, generando cartografías conceptuales (psicogeografías y un metamapa neuronal), en las que se documentan gráficamente las intervenciones.²³

En el Distrito Federal han desarrollado los proyectos Vagoneros (venta de Redretro Pack a través de vagoneros en la línea 2), y la transformación de los logotipos de 15 de las 175 estaciones de la red en 2009, entre otros. Cabe señalar que las intervenciones de Redretro no son las únicas que se han realizado sobre el sistema de señalización del metro capitalino. Los logotipos han sido objeto de intervenciones de carácter político o lúdico. El de la estación Tlatelolco, por ejemplo, que representa el edificio de Banobras, ha sido cambiado por imágenes de tanquetas o de una silueta humana acribillada, a la que incluso se le ha agregado sangre, para evocar la represión al mitin estudiantil realizado el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. En 2012, en medio del conflictivo ambiente que envolvió las elecciones presidenciales, el logotipo de la estación Niños Héroe de la línea 3 fue sustituido en algunos vagones por un logotipo del movimiento Yo Soy 132, integrado por estudiantes de diversas universidades públicas y privadas, que mostró gran actividad en contra del entonces candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional, Enrique Peña Nieto, y cuestionó sus vínculos con la empresa Televisa.

Santitos, la intervención en la que se inscribe el logotipo de la estación San Judas Tadeo, se realizó a lo largo de 2010 con la sustitución de los logotipos de cuatro estaciones por los de aquellas figuras veneradas cuyo templo se encuentra cercano a cada sitio: la santa Muerte en la estación Tepito, Malverde en Doctores, la Virgen de Guadalupe en La Villa, y san Judas Tadeo en Hidalgo, durante los días en que se realiza el rosario de cada uno: 1 de noviembre, 3 de noviembre, 12 de diciembre y 28 de octubre, respectivamente. El objetivo de la pieza era “revalorar el espacio público como un lugar vivo, convertir un simple punto de transbordo, un No lugar, en un punto de encuentro social que crece y se desborda”.²⁴

La selección de veneraciones, dos de ellas no reconocidas por la Iglesia católica romana: Malverde y la santa Muerte, partió de la gran fuerza que han adquirido en los últimos años en sectores sociales considerados *underground*: ladrones, narcotraficantes y drogadictos. La figura que nos interesa aquí es la de san Judas Tadeo, patrono de las causas difíciles y

²² www.redretro.net/node/15 (consultado el 29 de noviembre, 2012).

²³ <http://www.redretro.net/taxonomy/term/10> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

²⁴ <http://www.redretro.net/node/40> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

con un cada vez más numeroso grupo de seguidores identificados y discriminados dentro del *corpus* social urbano. Se lee en la página de Redretro:

El fiel a San Juditas es estereotipado como un criminal, su música (el reggae-tón) desvalorada, su vestimenta objeto de burla y su culto es casi comparado con un rito pagano. El reguetonero es encasillado como anatema del pueblo, el lumpen del marxismo, la escoria de los reaccionarios, la *generación nini* (ni estudian ni trabajan); pero una vez al mes toma el control del metro Hidalgo, lo hace suyo; lo convierte en la estación de San Judas Tadeo.²⁵

San Judas podría ser —como Malverde y la santa Muerte—, el santo de los *otros*. Su patronazgo: las causas difíciles y desesperadas, se adapta sin problema a los sectores marginales que habitan en la periferia de la urbe. Según Louis Réau, san Judas Tadeo es uno de los doce apóstoles de Jesús, hermano de Santiago el Menor y a quien se le ha agregado el Tadeo para diferenciarlo de Judas Iscariote. Agrega que:

En los Evangelios no tiene papel alguno. Después de la muerte de Jesús, habría predicado la doctrina cristiana en Siria y en Mesopotamia, junto a san Simón. Según *La leyenda dorada*, fue él quien curó la lepra al rey Abgar de Edesa, frotándole el rostro con una carta de Cristo. En el año 70 habría sido ultimado a golpes de maza a los pies de una estatua de Diana.²⁶

Si bien el emperador alemán Enrique III fundó en Goslar, en 1059, una colegiata bajo la advocación de san Judas Tadeo y san Simón, cuyas reliquias se veneraban en Reims y Toulouse, el culto a san Judas Tadeo decayó durante la Edad Media —según Réau— por la semejanza de su nombre con el de Judas Iscariote, personificación de la traición. Ya en el siglo XVIII, su culto se volvió popular en Austria y en Polonia.

En la Nueva España, san Judas Tadeo era invocado en causas difíciles, específicamente al tratarse de la salud. Como apunta María Concepción Lugo Olín:

Para enfrentar sus estragos (de las enfermedades) se imploraba la ayuda de todo un escuadrón de santos a quienes la Iglesia había otorgado facultades terapéuticas. Era entonces cuando entraban en escena san Antonio de Padua, invocado contra el hambre; san Judas Tadeo, para las causas perdidas; Santa

²⁵ <http://www.redretro.net/node/40> (consultado el 29 de noviembre de 2012).

²⁶ Louis Réau, *Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 3 de *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 206.

Lucía, para los males de la vista; santa Eulalia, para combatir la disentería; mientras que la ayuda de san Roque, san Sebastián y san Cristóbal resultaba especialmente eficaz para afrontar los avatares de las epidemias. Entre esos miembros de la corte celestial no podían faltar las súplicas a la Madre de Dios en sus advocaciones de los Remedios y de Guadalupe, quienes por su cercanía con el redentor tenían la facultad de curar toda clase de males.²⁷

El particular patronazgo de san Judas Tadeo, las causas difíciles, tiene sus orígenes en las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia (1303-1373), en las que la patrona del país nórdico, cuenta cómo, en medio de la desesperación, Jesús la comprometió a confiar en san Judas Tadeo.²⁸ Los atributos del santo son la maza, instrumento de martirio que a veces se ha cambiado por la espada, el hacha, la alabarda o la escuadra, y la cruz procesional de asta larga.²⁹

San Judas Tadeo, patrono de causas difíciles, ya sean espirituales, corporales o económicas, mantiene entonces un culto en México desde la época colonial, aunque no con las dimensiones y la intensidad que se despliegan cada día 28 en una pequeña iglesia que oficialmente no fue construida para su veneración. El que ahora es considerado por su grey como su templo está en realidad consagrado, desde su fundación en el siglo XVI, a san Hipólito, y no por casualidad. Su fiesta, el 13 de agosto, coincide con la fecha en que se consumó la conquista de Tenochtitlan en 1521, a cargo de las tropas españolas, de ahí que desde 1528 se le haya considerado patrono de la ciudad de México. La actual iglesia de San Hipólito es entonces lugar de culto y símbolo de una victoria que, desde la perspectiva indígena prehispánica, podría haber sido la de los *otros*. O bien: el templo de tezontle es un punto de intersección de dos corrientes cronológicamente distantes de la otredad.

La legitimación de la otredad peninsular en el territorio conquistado no se limitó a un símbolo estático, encontró una manifestación dinámica y ritual en el llamado Paseo del Pendón, descrito así por Francisco Cervantes de Salazar en su obra *México en 1554*:

En el templo más distante, dedicado a San Hipólito, cada año, el día de la fiesta titular, se juntan todos los vecinos con gran pompa y regocijo, porque ese día fue ganada México por Cortés y sus compañeros. Con la misma pompa

²⁷ María Concepción Lugo Olín, "Enfermedad y muerte en la Nueva España", en *La ciudad barroca*, t. 2 de *Historia de la vida cotidiana en México*, coord. Antonio Rubial García (México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005), 565.

²⁸ Réau, *Iconografía de los santos*, 244-245.

²⁹ Réau, *Iconografía de los santos*, 207.

lleva el estandarte uno de los regidores, a caballo y armado, precedido de una multitud de vecinos, también a caballo, para que la posteridad conserve la memoria de tan insigne triunfo, y se den gracias a san Hipólito por el auxilio que prestó a los españoles en la conquista.³⁰

El paseo era organizado cada año por el Ayuntamiento de la ciudad durante toda la época colonial y considerado uno de los festejos más importantes junto con el de Corpus Christi. De acuerdo con María del Carmen León Cázares:

Consistía en dos cabalgatas encabezadas por las autoridades municipales que enarbolaban el pendón, rojo y blanco, de la ciudad. Marchaban, el día 12 para las vísperas y el siguiente para la misa solemne, desde las casas de Cabildo hasta el templo del santo (San Hipólito). Un gran concurso de gente engalanada acompañaba al cortejo; completaban la fiesta juegos ecuestres y una corrida de toros.³¹

El Paseo del Pendón era la conmemoración de un triunfo, pero también era la visualización de la otredad impuesta que culminaba en una coordinada geográfica urbana que de alguna manera ha mantenido su vocación hasta el siglo XXI. San Hipólito sigue siendo el centro de peregrinaje de los otros, *otros* que ya no son los mismos: han cambiado el estandarte rojiblanco por la túnica verde, no llegan a lomo de caballo, pero sí traen al santo a cuestas; vienen de la periferia al centro para hacerse ver, han transformado el Paseo del Pendón en la Peregrinación del Perdón (por atracar, por monear, por la *vida loca*).

A pesar de que existe un templo al norte de la ciudad consagrado exclusivamente a su culto, desde la década de los setenta del siglo pasado, san Judas tiene su casa en la que durante siglos perteneció a san Hipólito. Al parecer, las obras de construcción de la estación Hidalgo del metro, en 1972, provocaron cambios en la decoración interior del templo, entre ellas la inclusión de la imagen de san Judas Tadeo que hoy es venerada por multitudes.³² A su manera, san Judas fue el *otro* que llegó y se instaló y a quien no se puede echar, ya por hospitalidad cristiana, ya por *rating*. San Judas: el otro al que adoran los otros en la casa de otro. De ahí que su inclusión entre los logotipos del metro, sustituyendo a Hidalgo en el año del bicentenario

³⁰ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554* (México: UNAM, 1993), 81-82.

³¹ María Dolores Bravo, "La fiesta pública: su tiempo y su espacio", en *Historia de la vida cotidiana*, t. 2, 454.

³² www.indaabin.gob.mx/dgpif/historicos/hipolio.htm (consultado el 25 de octubre, 2009).

del inicio de la guerra de independencia, no haya sido tomada como una herejía, si acaso como la reiteración de una noción territorial. No se trastoca la lógica de la señalización urbana. El santo, reconocible en la composición por un par de atributos: la flama sobre su cabeza, el halo y el medallón en el pecho, marca su presencia así en Reforma como en el subsuelo.

Nosotros y los otros

Las imágenes de King Kong y san Judas que hemos analizado aluden a la otredad domesticada y territorializada, respectivamente, desde su particular contexto urbano. La imagen de Kong transita en el ciberespacio, pero es eminentemente neoyorquina. La urbe recupera sus torres y su monstruo, recupera sus símbolos para reciclarlos en un dispositivo icónico que por medio del humor pretende trasladar la tragedia real al heroísmo ficticio.

El llamado a Kong era una broma. Los atentados no. En unas horas, las dos construcciones que, como el Empire State en 1933, simbolizaban el poderío político, económico y militar de Estados Unidos, fueron reducidas a polvo. La vulnerabilidad del país más poderoso del planeta remarcaba la fragilidad de las naciones más débiles.

Como explica Judith Butler:

En la medida en que caemos en la violencia actuamos sobre otro, poniendo al otro en peligro, causándole daño, amenazándole con eliminarlo. De alguna manera, todos vivimos con esta particular vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, una vulnerabilidad ante esos súbitos accesos venidos de otra parte que no podemos prevenir.³³

El enemigo era real, no era un simio que encarnaba deseos reprimidos, sino un espectro, una palabra: terrorismo, sea lo que fuere que signifique o represente el sustantivo en tanto imagen: hombres encapuchados hablando enfáticamente en un idioma desconocido: la nueva imagen de la otredad. No había fechas para un próximo ataque, no había rostros ni cuerpos, sólo amenazas. El monstruo real carecía de forma y podía manifestarse en cualquier lado, a cualquier hora. Era un espectro, otro desrealizado.

La desrealización del otro —acota Butler— quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro. La paranoia infinita que imagina la guerra contra el terrorismo como una guerra sin fin

³³ Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez (Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 2006), 55.

se justifica incesantemente en relación con la infinitud espectral de su enemigo, sin considerar si hay o no bases firmes para sospechar de la existencia de células terroristas en continua actividad.³⁴

Esta paranoia también se desarrolla en México. Si bien no todos los fieles de san Judas Tadeo, los que van cada 28 de mes a su templo y los que no, forman parte de las filas de la delincuencia, es común la devoción a este santo —y a Malverde, a la santa Muerte y a la Guadalupana—, por parte de delincuentes confesos o de grupos a quienes se ha vinculado socialmente con acciones ilegales, como los cholos o los así llamados “reguetoneros”.³⁵ Estos últimos utilizan su piel, su vestimenta y sus accesorios para visibilizar su fe, son individuos perfectamente identificables. Constituyen la otredad que cada día 28 interviene el paisaje cotidiano de la urbe y que le da sentido a la intervención artística de Redretro sobre el sistema de señalización de la línea 3 del Metro: la imagen de san Judas, entre Juárez y Guerrero, es decir: entre los símbolos del laicismo y del patriotismo, constituye no sólo una trasgresión al sistema iconográfico que reivindica la adoración laica a la Patria a través de la exhibición de sus héroes y mártires, sino también una resignificación de los sistemas de orientación urbanos para marcar los límites de un territorio espiritual, que simultáneamente asciende a lo divino y se incrusta en lo *underground*.

Este territorio vertical de la otredad está poblado también por espectros, otros desrealizados: narcos, sicarios, agrupados en el concepto “crimen organizado”, otredad a la que también se le ha declarado la guerra en México, como al terrorismo en Estados Unidos, y que ha cobrado la vida de al menos 60 mil personas en los últimos seis años.

En la guerra de imágenes contra y desde la otredad se invoca al monstruo de batallas celestiales o se pide el amparo de la deidad subterránea.

³⁴ Butler, *Vida precaria*, 60.

³⁵ Se conoce como cholos a jóvenes radicados en ciudades mexicanas o centroamericanas que comparten la ideología y la moda de pandillas de jóvenes inmigrantes latinos asentados en Estados Unidos. Estos grupos continúan la tradición de resistencia racial que en los años cuarenta forjaron los “pachucos”, quienes como una manera de defensa no sólo crearon una moda, sino también un código lingüístico o *slang* (un ejemplo clásico de pachuco —en la vestimenta y en el habla— lo constituye, en el cine mexicano, Germán Valdés *Tin Tan*). Por su parte, reguetoneros es el nombre con que se conoce a los integrantes de una tribu urbana —distribuida en zonas populares o marginales— que gustan del género musical llamado reggaetón (una variación simple del *reggae* jamaicano, con ritmo monótono y letras de contenido sexual). Más que una ideología, a los reguetoneros los agrupa el gusto por la música, una moda particular y el baile conocido como *perreo*. Un análisis profundo del movimiento cholo en: José Manuel Valenzuela Arce, *¡A la brava, ése! Identidades juveniles en México: cholos, punks y chavos banda* (México: El Colegio de la Frontera Norte, 1997).

Kong protagoniza desde la ficción una batalla contra un enemigo invisible. San Judas Tadeo, por su parte, instalado en uno de los símbolos arquitectónicos urbanos de la otredad hispana, es el estandarte de la otredad urbana. El punto de intersección es la violencia pura, que definida vagamente por los términos “terrorismo” o “crimen organizado”, constituye la forma más radical de lo monstruoso: lo informe. En ambos casos la urbe es campo de combate icónico, zona susceptible de resignificaciones, superficie sobre la que se despliegan cotidianas batallas visuales contra espectros tan terribles como inasibles.

