

“UNO DE VOSOTROS ES UN DIABLO” JN. 6.70.**LA PERVIVENCIA DE LA IDENTIFICACIÓN DE JUDAS CON EL IMAGINARIO DEL JUDÍO***Carlos Blanco**

Cuenta la leyenda recogida por Jacopo de Vorágine que Ciborea, la madre de Judas, soñó que daría a luz un niño que mataría a su padre, desposaría a su madre y vendería a su dios¹. Cuando nació su hijo lo depositó en una canasta y lo abandonó en un río cuyas aguas lo llevaron fuera de la ciudad.² Rescatado en un territorio lejano, fue educado y creció hasta que, adulto, se vió mezclado en un homicidio. Judas escapó de lo que pensaba que era su patria y viajó hasta Judea donde se puso a las órdenes de Poncio Pilatos. Allí, en oportunidad de entrar en un jardín para robar unos frutos, mató al cuidador que, a la sazón era su padre. Poco después, desposaría a su madre. Cuando el reconocimiento de lo inevitable de su destino acontece, Judas vuelve a escapar y, entonces, gana la confianza de un maestro itinerante que lo nombra su discípulo y lo pone al cuidado del pequeño erario del grupo. Judas Iscariote había conocido a Cristo.

Los evangelios describen muy escuetamente los actos del traidor. Una queja por la unción de Jesús con un perfume carísimo³, la negociación con los sacerdotes para venderlo⁴, un tenso momento en el cenáculo⁵, la traición y un probable arrepentimiento⁶ y finalmente su muerte. Sobre ella, el evangelista⁷ relata que se cuelga preso del remordimiento. Los Hechos⁸, en

cambio, predestinan su muerte en un campo maldito. Papías, en el siglo segundo⁹, relata que su cuerpo se había hinchado de modo tal que no podía pasar por donde un carro fácilmente hubiera podido hacerlo y que, tras ser arrollado, sus vísceras quedaron desparramadas por el piso.

Jesús ha dicho de sí mismo que era el camino, la verdad y la vida. Judas, en cambio, no había podido decidir su destino, había vivido en el engaño y había sembrado la muerte todo a lo largo de su inevitable historia. Ni siquiera con su posible suicidio, con el más determinado e íntimo de los actos, este hombre podría cambiar su sino nefasto.



“El Beso de Judas” de Giotto

¹ Entre las diferentes fuentes que nutren la leyenda de Judas, debe incluirse el apócrifo árabe sobre la infancia de Jesús. Cfr.

² Es innecesario notar el parecido con los mitos de Edipo y Moisés.

³ Jn 12.4

⁴ Mt 26.14

⁵ Jn 13.21

⁶ Mt 27.3

⁷ Mt 27.5

⁸ Hch 1.17

⁹ Ruiz Bueno (1996)

Cuando Giotto recibe el encargo de pintar la capilla expiatoria de Reginaldo Scrovegni¹⁰, la leyenda de Judas era conocida. Había sido recogida o inventada por Jacopo de Vorágine y editada hacia 1264. Del libro del hagiografista, *Legenda Aurea*, el pintor tomará las historias de San Joaquín y Santa Ana.

La escena del beso de Judas es la única exterior del ala derecha de la capilla. Ubicada simétricamente en el muro, describe el momento en el que el maestro y su discípulo se miran en el instante de la captura. Toda la escena es tumultuosa, con un desorden que recuerda al que siglos más tarde impondrá Velázquez a las lanzas de los rendidos en Breda. En el centro de la escena, Jesús es rodeado por el manto amarillo de Judas y lo mira.

Esta mirada ha sido desatendida en la historia del arte. Es quizás la primera vez -y se repetirá en contadas ocasiones- que Cristo mira a alguien desde el lugar de hombre. Y, lo que es más importante, es la primera vez que se plantea la intersubjetividad en relación con Cristo. Cristo mira y es mirado a los ojos por otro hombre. Cristo y su otro se significan recíprocamente en tal mirada.

Pero, paradójicamente, ese cruce de miradas en el ámbito de la muerte, es una situación vivificante. A diferencia de lo expresado por Hegel, estas dos conciencias que se encuentran, necesitan de la vida de la otra para reconocerse. Se trata, podríamos decir, de una lucha a vida, extrañamente, en dos personajes condenados.

En 1944, Jorge Luis Borges¹¹ crea una ficción sobre un imposible opúsculo teológico y sobre un timorato exégeta de Judas. Inspirándose en la obra de De Quincey¹², Borges escribe: *Judas refleja de algún modo a Jesús*.

Es este reflejo que posiblemente, inaceptablemente también, haya visto Giotto en ese diálogo intimista entre los ojos de Cristo y su entregador.

La historia posterior, y también la anterior a Giotto, vieron a Judas como un esperpento y condenaron en él lo peor de la humanidad. Judas era homicida, parricida, incestuoso y, finalmente, deicida. La postura de Nietzsche sobre la muerte de Dios era escandalosa en el siglo XIX. Para el cristiano -más escandalosamente aún- el dios encarnado no solo había muerto sino que había sido asesinado con la colaboración de un hombre. A diferencia de las mitologías tradicionales donde los crímenes divinos eran perpetrados entre dioses, aquí un grupo de hombres había matado por primera vez a un dios. Y esto, lejos de ser considerado una victoria, representaba el más abismal de los pecados.



Vista de la Capella Scrovegni

¹⁰ Dante ubica a Reginaldo Scrovegni en el infierno de los avaros y relata su historia en el Canto XVII del Infierno. Respecto de la elección de Giotto para decorar la capilla, la importancia del artista es puesta en evidencia en la mención que el mismo Dante hace de él en el canto XI del purgatorio: “*Giotto ha il grido...*”

¹¹ J.L. Borges (1944)

¹² T. De Quincey (1990)

Maldito sería entonces el asesino, maldito su grupo, su siglo y su descendencia. No alcanzaba el suicidio arrepentido del victimario ni una muerte espantosa para expiar el asesinato del Cristo. No había pues reparación posible y tal estigma sería llevado por la progenie de los matadores eternamente.

Casi inmediatamente a la muerte de su líder, el cristianismo condenó a los judíos -a todos los judíos- por el hecho. Si la hipótesis del martirio tardío de Juan es cierta, el evangelista mismo o bien sus posteriores editores, realizaron un juego de palabras entre Judas, Judea y Judíos¹³. Éste fue hábilmente recogido por Jerónimo -un furibundo antisemita- en la traducción latina de las escrituras y se conservó en la mayoría de las lenguas cristianas. Juan, instauraba de esta forma a Judas como metáfora de los judíos. Ataba, a la eterna suerte del traidor, el destino del pueblo completo.

El cristianismo primitivo no era para los romanos otra cosa que una secta antropófaga de los confines del imperio. Increíblemente, este grupo de judíos seguidores de un mesías encarnado, violaba su tradición de no representar seres vivos -potestad del Dios único- plasmando en las paredes de las catacumbas escenas de la vida de su difunto y resucitado líder. Ya en los primeros siglos de esta religión, la escena del cenáculo aparece referida.

Porque La Última Cena, a diferencia de otros momentos de la vida de Cristo, no implicaba problema alguno a la organización y propaganda de la Iglesia. Porque un líder redivivo no podía ser presentado moribundo en un tormento infamante como la cruz. Y tampoco era aceptable que hubiera sido a una mujer y no a Pedro, a quien el resucitado se apareciera. En cambio, el instante de la consagración eucarística significaba un momento fundacional del Cristianismo. Y servía también para denunciar al traidor, a Judas. Así, la representación de Judas es tan antigua como la representación de Cristo. Y si bien el evangelio en ningún momento los describe, tanto Judas como Jesús pueden identificarse con facilidad en el cenáculo.

Sobre Cristo ha habido dos grandes corrientes iconográficas: una apolínea y otra jupiterina. Una, la del cristo lampiño, otra la del dios barbado. Pero en ambas se pretende una cierta heteronomía: una forma estética que coincida con una forma ética. Sin importar la tradición, el rostro de Cristo es la encarnación del supremo bien. Del mismo modo, la imagen de Judas es la formalización del eterno mal.

La pregunta de la representación es entonces qué rostro debía tener Judas. Y como la imagen de Judas era también -sobre todo a partir de Juan- la imagen del Judío, su representación se volvió extensiva al pueblo condenado por el asesinato de Cristo.

Así, la representación de Judas es canónica en ciertas cualidades y atributos: un manto amarillo que representa la traición¹⁴, una bolsa con el soborno¹⁵, y la prisa con la que -de acuerdo con el evangelio- debía completar su terrible tarea¹⁶. Pero también, una barba afilada¹⁷, una nariz ganchuda y el cabello colorado.

Al manto amarillo de Judas le corresponde la posterior diferenciación, compulsiva desde el IV Concilio de Nicea (1215), de los judíos a partir de la vestimenta. En los países germánicos se impondrá el uso de gorros cónicos, en los latinos, una marca amarilla cosida a las ropas. El 14 de Julio de 1555, Paulo IV creará, a partir de la bula *Cum Nimis Absurdum*, el ghetto de Roma donde se recluirá a los judíos *quos propria culpa perpetuae servituti submisit*. Análogamente, el

¹³ Jn 6.70 - 7.1: “¿No os he elegido yo a vosotros, los doce? Y uno de vosotros es un diablo. Hablaba de Judas (*Ιουδας*) hijo de Simón Iscariote porque este le iba a entregar, uno de los Doce. Después de esto, Jesús y no podía andar por Judea (*Ιουδαία*) porque los judíos (*Ιουδαιοι*) buscaban matarle”

¹⁴ Cfr. Por ejemplo H. Holbein (1524), Ph. de Champaigne (1652)

¹⁵ Cfr. Maestro de Housebook (*master of the Housebook*) (1480) y J.C. Van Oostanen (¿?)

¹⁶ Cfr. P. Pourbus (1548), S. Ricci (1713)

¹⁷ Cfr. J. Serra (1370), M de Housebook, (1480) y H. Holbein (1524)

zurrón de Judas vendrá a representar la usura y la codicia y la prisa de la huída será una metáfora de la popular imagen medieval de Ashaverus, el judío errante.

Judas, como Ashaverus, es un desterrado. Los hagiografistas tratan de encontrar en las escrituras todo signo que lo distinga del resto de los apóstoles. Así, notarán que siempre se lo menciona al final y que Iscariote posiblemente sea una deformación de Ish Keyrayoth esto es un conjunto de pueblos no galileos. A lo largo de los siglos, los artistas representarán a Judas sólo en un lado de la mesa de la última cena. Así como Judas, se le endilgará al judío esa triple determinación de estigma, usura y destierro.

En 1524 se establece el ghetto de Ferrara. Ese mismo año, Daniele Crespí pinta una cena manierista. Los personajes se agrupan abigarradamente alrededor de una mesa circular. Cristo, con la mirada perdida, abraza a Juan en medio de las disputas de los apóstoles sobre la identidad del traidor. Un personaje, en un extremo, es indiferente a las conversaciones y gira su cabeza para mirarnos. En su mano sostiene un zurrón, es Judas.

En la cena de Crespí, la intersubjetividad de la mirada no se establece en el diálogo visual entre Cristo y el traidor como en Giotto sino en la comunicación de Judas con el espectador. Es a partir de la expresión del otro que percibo esa totalidad indisoluble del alma

y el cuerpo. La *res extensam* no es otra cosa frente a la *res cogitans* sino que ambas configuran un entramado que predice lo humano del otro. Emmanuel Levinas¹⁸ le atribuye un imperativo ético a la expresión del rostro. Una dimensión que, aceptada, me conmina a reconocer al otro como un idem un igual a mí, como otra posibilidad de eso que yo soy. O, más terrible aún, me obliga a pensarme como una posibilidad de eso que el otro es. Así, la mirada de Judas no sólo abre el espacio del cuadro al espectador sino que lo hace cómplice de su fatal destino.

De alguna manera, el Judas de Crespí clausura la posibilidad de ver a Judas y al judío como otro diferente de mí. Responder a la mirada de Judas implica reconocer en él la humanidad que reclamo en mí.

"Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar al mismo tiempo su ausencia. Paradojalmente, la representación adquiere así una dimensión transparente: se borra ante lo que muestra."¹⁹ Fichte lo dice de este modo: "El concepto de un ser que desde cierto punto de vista debe presentarse independientemente de la representación, tiene no obstante que



“La Ultima Cena” de Daniele Crespí

¹⁸ Levinas, Emmanuel, *Ética e Infinito*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1991, p. 79.

¹⁹ Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Paidós, Bs. As., 1999

deducirse de ésta, puesto que sólo puede llegar a ser por medio de ella."²⁰ El círculo es inevitable, no se puede salir de la representación para asistir desde afuera al mecanismo de su génesis. Para Platón el problema de la esencia es, desde el principio, un problema, nominal. Ahora bien, el lenguaje instituido es siempre equívoco.

Es sobre el olvido de este principio que se ha construido el arte cristiano. La representación debía ser siempre, incluso cuando imagen, verdadera y fidedigna. La imagen de Cristo es la imagen del supremo bien así como la de su alter es la de lo peor. Y esta cualidad es extensiva - porque este tipo tan particular de imágenes no se deteriora con las generaciones- a las imágenes de la imagen primitiva. Porque Judas es al mismo tiempo imagen y presencia demiúrgica de la maldad judía; es el que la instauro en la representación y el que la condensa, así como el judío será el que la manifieste en el plano de lo real.

Pero, repitémoslo, la representación es originaria, no tiene ni antes ni afuera. No hay un comienzo que gobierne el juego de la reproducción, que abra la serie de los representantes²¹. Porque el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él. Todo comienza con los sustitutos o, lo que es lo mismo, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, imagen o palabra. La única manera de pretender representar la imagen del judío es creando la imagen. Todo pasado, necesariamente, es mitológico.

En el entrecruzamiento de este juego inacabable de una imagen que toma y al mismo tiempo señala los atributos de un pueblo es donde hay que buscar las razones de su supervivencia en el tiempo.

La tradición iconográfica cristiana había propuesto la identificación recíproca entre los pecados de Judas y la imagen del judío. El antisemitismo nazi, anticristiano también en su origen, no vaciló sin embargo en adoptar este imaginario para su siniestra propaganda. Así, alternativamente se entremezclan en sus publicaciones las caricaturas de judío ciudadano, pelado y regordete con otras que toman como referencia al Ostjud, enjuto, oscuro y de facciones afiladas. Análogamente, la pregnancia de estas imágenes es tal, que perviven hoy día y han encontrado muchas veces la veta del humor para volverlas digeribles a la tolerancia popular. Para solo citar un ejemplo, baste con el siguiente texto referido a los Goblins, unos personajes de la saga de J.K.Rowling, Harry Potter: *“En el universo de Harry Potter, los goblins son unas pequeñas criaturas que administran el Banco Gringotts. Muy poco se sabe de ellos en general, pero se los describe como teniendo caras vivaces y largos dedos y pies. Los goblins parecen ser muy codiciosos...(también) tienen reputación de ser criaturas violentas y de haber organizado numerosos levantamientos en sus relaciones con los magos. Muchas de ellas tuvieron lugar en el siglo XVII. La política de tenerlos administrando el banco Gringotts parece tener que ver con la filosofía del Ministerio de la Magia de poner a criaturas potencialmente peligrosas a trabajar en las tareas donde se destacan...”*²²

Quizás la forma de terminar con la transmigración incesante de una imagen infamante sea reconocer no ya la fortaleza de la idea que representa sino la propia debilidad. Nuestro temor a lo monstruoso no radica en realidad en lo que nos diferencia de ello sino en la sospecha de que, no tan en el fondo, compartimos la misma esencia.

*Fundación Universidad del Cine (FUC), CNBA (UBA)

²⁰ "Seconde Introduction á la doctrine de la Science", en *Oeuvres Choisies de Philosophie première*. Cit. en Enaudeau, Corinne, [1999, p. 28]

²¹ Por ello es notable la supuesta frase del Papa J.P.II ante las imágenes de la Pasión de Mel Gibson. Se dice que el pontífice, tras una proyección privada de la cinta, había afirmado "Es como fue". Más allá de que el Vaticano haya desmentido la versión, la frase establece un juego de espejos infinito donde al mismo tiempo la representación instauro un pasado real del cual a su vez es copia fiel.

²² Citado de <http://en.wikipedia.org/wiki/Griphook> (trad. de C.B.)