



Tópicos (México)

ISSN: 0188-6649

Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía

Quevedo, Amalia
René Girard y el juramento de Herodes
Tópicos (México), núm. 57, 2019, Julio-Diciembre, pp. 149-174
Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía

DOI: <https://doi.org/10.21555/top.v0i57.1039>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323062999005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

<http://doi.org/10.21555/top.v0i57.1039>

René Girard and the Oath of Herod

René Girard y el juramento de Herodes

Amalia Quevedo

Universidad de la Sabana

Colombia

amaliaquevedo@gmail.com

Recibido: 20 – 03 – 2018.

Aceptado: 19 – 04 – 2018.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Abstract

There is nothing better than René Girard's mimetic desire and scapegoat's theory to interpret and understand the enigmatic episode of the death of John the Baptist at the climax of Herod's birthday celebration. Before Girard, many literary pieces have dealt with this same subject. Among them, Oscar Wilde's *Salome* and Gustave Flaubert's *Hérodias*, which offer a fascinating approach to the story told both by the Gospels and by historian Flavius Josephus. In this paper, several aspects are taken into consideration, namely, the historical and political context, the secondary "characters", the events before, during and after the banquet, the apparently inexplicable bloody ending and its terrible aftermath.

Key words: Girard; Flaubert; Wilde; John the Baptist; Herod; Salome's dance; mimetic desire.

Resumen

Nada mejor para interpretar y entender la enigmática muerte de Juan el Bautista, en el clímax de la celebración del cumpleaños de Herodes, que la teoría de René Girard sobre el deseo mimético y el chivo expiatorio. Antes de Girard, algunas obras literarias trataron el tema. Entre ellas destacan Salomé de Oscar Wilde y Herodías de Gustave Flaubert. Una y otra ofrecen una fascinante visión de la historia narrada por los evangelios y por el historiador Flavio Josefo. En este artículo son examinados el contexto histórico y político, los personajes secundarios, los acontecimientos antes, durante y después del banquete, el a primera vista inexplicable final sangriento y sus terribles consecuencias.

Palabras clave: Girard; Flaubert; Wilde; Juan el Bautista; Herodes; danza de Salomé; deseo mimético.

Uno de los autores más difíciles de encontrar en una librería parisina es René Girard. No porque sus obras no estén disponibles, sino porque cada librero las coloca en un departamento distinto. Algunos en la sección de *Historia*, otros en la de *Antropología*, otros en la de *Religión*, pero también en las estanterías de *Estudios étnicos* o de *Estudios literarios*. Solo en una pequeña librería del *Marais* hallé las obras de Girard donde yo habría querido encontrarlas y sin necesidad de deambular por el local: bajo la rúbrica *Filosofía*. Y es que Girard es todo eso: un estudioso de la literatura y de las religiones, un antropólogo, un filósofo. Pero nada de ello en el sentido convencional. Refractario a las rígidas etiquetas académicas, Girard es ante todo un pensador original y, como observa Alejandro Llano, uno del tipo puercoespín, que a diferencia del pensador tipo zorro –que sabe muchas cosas–, sabe una sola.¹

En contraste con la visión imperante, que entiende el deseo como algo espontáneo, Girard, inspirado por sus lecturas literarias, desenmascara la índole mimética del deseo, su carácter triangular. No deseamos algo directamente, en forma lineal, sino que lo deseamos porque otro (el modelo) lo desea. Esto engendra inmediatas rivalidades y a la postre una exacerbación mimética que desemboca en una crisis sacrificial. Cuando las rivalidades incontenibles y desbordadas amenazan con destruir a la comunidad, ésta echa mano de un chivo expiatorio en el que convergen todas las violencias contenidas. Encauzada en una sola dirección, la violencia del todos contra todos se convierte en todos contra uno. Pero la inmolación de la víctima (que debe cumplir unas condiciones, poseer unos rasgos de selección victimaria que impidan que sea vengada), no tiene la última palabra. Lejos de cerrar el proceso –el mecanismo sacrificial–, la muerte del chivo expiatorio abre la puerta para su sacralización. La divinización de la víctima sacrificada reclama un relato, un mito que recoja y preserve lo acontecido, y unos ritos que le confieran solidez y perpetuación histórica, a fin de mantener unida y en paz a la comunidad. Es así como la cultura nace de lo sagrado, que se origina a su vez en la violencia.

La lúcida visión girardiana extiende su poder heurístico mucho más allá de la política, y provee una importante clave de lectura para las

¹ Cfr. Llano, 2004: 14. Vid. también De Haro, 2017, *passim*.

realidades humanas. Los planteamientos que hoy ignoren a Girard, no pueden menos de resultar ingenuos.

En sus lecturas de la Biblia, Girard ve operante el mismo mecanismo sacrificial de las religiones arcaicas, pero descubre una diferencia fundamental: a diferencia de los mitos, que invariablemente toman el partido de la turba linchadora y ciegamente proclaman la culpabilidad del chivo expiatorio, los relatos del Antiguo y del Nuevo Testamento desvelan la inocencia de la víctima. En el abigarrado cortejo de víctimas de la tradición judeocristiana, siempre me desconcertó el trágico final de Juan el Bautista, tan intempestivo, tan frívolo, tan gratuito, tan difícilmente explicable. He querido adentrarme así en la interpretación que Girard propone del episodio del banquete de cumpleaños de Herodes, narrado con lujo de detalles en los evangelios sinópticos. Como es sabido, se trata de una fiesta que por así decirlo acaba mal, con la decapitación de Juan el Bautista. Ahora bien, para los hombres de la época no resultaba tan grotesco como para nosotros el ver correr la sangre en la misma estancia en la que poco antes ha corrido el vino.

Repasemos la historia, siguiendo el relato de Mateo:

Herodes había apresado a Juan, lo había encadenado y lo había metido en la cárcel a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, porque Juan le decía: No te es lícito tenerla. Y aunque quería matarlo, tenía miedo del pueblo porque lo consideraban un profeta. El día del cumpleaños de Herodes salió a bailar la hija de Herodías y le gustó tanto a Herodes, que juró darle cualquier cosa que pidiese. Ella, instigada por su madre, dijo: -Dame aquí, en un plato, la cabeza de Juan el Bautista. El rey se entristeció, pero por el juramento y por los comensales ordenó dársela. Y mandó decapitar a Juan en la cárcel. Trajeron su cabeza en un plato y se la dieron a la muchacha, que la entregó a su madre (Mt 14, 3-11).

A lo largo de la historia, esta intrigante narración ha inspirado a innumerables artistas: poetas, dramaturgos, pintores, escultores, compositores...

En el umbral del siglo XX, el atrevido y genial Oscar Wilde, deseoso de escribir una tragedia sobre el tema, se ve obligado a hacerlo en francés, burlando así la censura de la autoridad victoriana que prohíbe

la representación teatral de personajes bíblicos. Y le da un título tan lacónico como elocuente: *Salomé*.

Pero no es el Nuevo Testamento el que inspira directamente a Wilde, sino Flaubert.² La *Herodías* de Flaubert fascina y obsesiona al escritor británico no menos que al propio escritor francés, que trabajó treinta años en la redacción de sus *Tres cuentos*, al último de los cuales dio el título revelador de *Herodías* (1877). Con todo, quien llevó su obsesión más lejos fue otro escritor de la época, el poeta Mallarmé, que comenzó su poema *Hérodiade* cuando tenía veintidós años, y aún trabajaba en él cuando lo sorprendió la muerte a los cincuenta y seis.

Esta fascinación que sobre escritores, pintores y músicos del XIX ejercen los personajes femeninos implicados en la muerte de Juan el Bautista se decanta al fin en uno de ellos, Salomé, erigida en mito que traspasa las fronteras de escuela. Románticos y simbolistas hacen de la Salomé *fin de siècle* una mujer fatal.

Ya la iconografía del Renacimiento y el Barroco había dejado atrás la representación medieval del festín de Herodes, para centrarse en la figura de Salomé portando en un plato la cabeza del Bautista. No exentas de sensualidad, estas representaciones están aún muy lejos de las que se proponen en los siglos XIX y XX, cargadas de erotismo.

En general las pinturas de esta última época representan a una Salomé que no lleva el plato con la cabeza cercenada, porque se concentran en otros hitos de la historia: el momento de la danza, anterior a la decapitación;³ el momento en que la cabeza le es ofrecida por el verdugo (Lovis Corinth, Franz von Stuck); y un momento en el que ésta yace sobre el plato, no lejos del cuerpo desafiante y semidesnudo de Salomé.⁴ Pero no sólo los escritores del cambio de siglo están obsesionados con Salomé; también lo está el pintor Gustave Moreau, que realiza varias versiones que van desde la Salomé que sostiene en sus manos el plato donde está depositada la cabeza del Bautista, hasta una Salomé que conjura la cabeza luminosa que, rodeada de un halo de luz, se le aparece suspendida en el aire.

² Desde una perspectiva en buena parte distinta a la que yo adopto, la japonesa Atsuko Ogane lleva a cabo un excelente análisis comparativo de las obras de Flaubert y Wilde en su artículo "Du mythe solaire au mythe lunaire: d'*Hérodiades* de Flaubert à *Salomé* d'Oscar Wilde".

³ Alphonse Maria Mucha, Gaston Bussiere, Robert Henri.

⁴ Pierre Bonnard, Adolf Frey-Mook.

La iconografía es unánime en representar a Salomé como una mujer joven, en edad de merecer: casta y vestida en las representaciones medievales y hasta Fra Filippo Lippi y Botticelli, con el pecho más o menos descubierto a partir del siglo XVI (Tiziano), crecientemente sensual a medida que avanza la modernidad.

Salomé es también el título de una ópera de Richard Strauss, que se estrenó en 1905, y que se inspira en la obra teatral de Wilde, de la que toma el título.⁵ El nombre de Salomé no aparece en los evangelios, que simplemente la designan como la hija de Herodías. El nombre de esta mujer icónica que el siglo XIX convierte en *femme fatale* nos ha sido transmitido por el historiador Flavio Josefo en sus *Antigüedades judías*, escritas en la última década del primer siglo de nuestra era.⁶

Herodías por su parte es una princesa judía, nieta y a la vez sobrina de Herodes el Grande,⁷ de quien llega a convertirse además en nuera, al casarse sucesivamente con dos hijos suyos: con Herodes II (conocido o bien como Herodes Filipo I o bien como Herodes Boeto), y con Herodes Antipas, hermanos medios entre sí y tíos de Herodías. Como buena princesa de antaño, Herodías es víctima de “una feroz consanguinidad”.⁸ Habiendo sido desheredado su primer marido, Herodías habita con él en Roma, donde ambos viven como simples ciudadanos. Allí los visita un día Herodes Antipas, tetrarca de Galilea y Perea, que ya llevaba un buen tiempo casado con la princesa Fasaelis, hija de Aretas IV Filopatris, el rey bajo cuyo cetro el pueblo nabateo conoció momentos de esplendor. Huésped en casa de su hermano medio, Herodes Antipas se enamora de su cuñada Herodías.⁹ Según cuenta Flavio Josefo, Herodías accede a casarse con él a condición de que se divorcie de su esposa nabatea. Entre tanto Fasaelis descubre los planes del marido infiel y, sin revelar nada, le pide a él que la envíe a Maqueronte, la fortaleza cercana a la frontera que separa las tierras de Herodes de las de su padre. El tetrarca, que

⁵ El libreto de la ópera es una adaptación de la traducción de Wilde hecha por Hedwig Lachmann.

⁶ Todas las citas y referencias están tomadas de Flavio Josefo, 1997, libro XVIII, capítulo 5.

⁷ Su padre, Aristóbulo IV, es hijo de Herodes el Grande; y su madre, Berenice, es hija de una hermana del monarca; los padres de Herodías son por tanto primos hermanos.

⁸ Tomo la expresión de Llano, 2009: 88.

⁹ Cfr. Hoehner, 1972: 23 ss.

desconoce por completo las intenciones de su mujer, accede a enviarla allí. Pero Fasaelis ha planeado cuidadosamente su evasión y, protegida por los soldados de su padre, no tarda en refugiarse en su patria. Informado por su hija acerca de los planes de Herodes, el rey Aretas, que ya disputaba con él los territorios de Gamalitis, tiene ahora un doble motivo para lanzarse a la guerra.

A la traición de la esposa cornuda se suma la de algunos soldados de la armada herodiana, que se pasan al enemigo. Las tropas de Aretas aniquilan a las de Herodes, y el rey nabateo se apodera de algunas tierras del tetrarca. No hallando otra salida, Herodes, que gobierna Perea y Galilea como un dominio cliente del imperio romano, acude a Tiberio en busca de ayuda. El emperador le escribe entonces a Vitelio, a la sazón gobernador de Siria, ordenándole que ataque a Aretas y lo lleve a su presencia. Y le ofrece la siguiente alternativa: llevarlo con vida y reducido a cadenas, o bien matarlo y enviar al emperador tan sólo su cabeza.

En este punto de la historia, Flavio Josefo introduce una analepsis y narra la ejecución de Juan el Bautista, que tuvo lugar en la fortaleza de Maqueronte, edificada en los montes Moab, al este del Mar Muerto, en plena zona de conflicto entre Perea y Nabatea. Refiere el historiador judío que Herodes degolló a Juan, conocido como el Bautista, un hombre bueno que exhortaba a los judíos a la virtud y a la piedad, atrayéndolos además hacia el bautismo. Grandes muchedumbres acudían a él, cautivadas por su palabra.

Habida cuenta de la enorme influencia que Juan tenía sobre la gente, Herodes empezó a temer una insurrección, pues todos parecían dispuestos a hacer cualquier cosa que el profeta les dijera. El tetrarca pensó entonces que lo mejor era matar a Juan, no fuera a ser que le causara problemas. Si lo preservaba, bien podría llegar el momento –demasiado tarde– en que lo lamentara. Llevado así de su suspicacia, Herodes hizo apresar a Juan, lo encerró en el fuerte de Maqueronte y allí le dio muerte.

Así cierra Flavio Josefo la historia del Bautista, cuya muerte él atribuye a una razón política. Si no fuera por los relatos evangélicos, es probable que ese crimen político (bastante convencional si nos limitamos a la crónica del historiador judío), nos resultara hoy desconocido. La historia en general y el linaje herodiano en particular abunda en este tipo de homicidios. El contexto en el que Josefo sitúa el relato de la muerte de Juan es el de las derrotas sucesivas de un Herodes que poco

a poco va perdiendo poder hasta acabar en el exilio. Por su parte, Mateo y Marcos lo encuadran en un contexto religioso que corre paralelo al declive político y marca por el contrario el florecimiento de la misión de Jesús de Nazaret, el nuevo profeta que convoca a las masas y hace milagros.

Mateo inicia así el relato: “En aquel entonces oyó el tetrarca Herodes la fama de Jesús, y les dijo a sus cortesanos: –Éste es Juan el Bautista, que ha resucitado de entre los muertos, y por eso actúan en él esos poderes” (Mt 14,1). Marcos, más explícito, le hace decir a Herodes: “Éste es Juan, a quien yo decapité, que ha resucitado” (Mc 6, 16).¹⁰ Y en este punto del relato, tanto Mateo como Marcos (al igual que hará Flavio Josefo en sus *Antigüedades Judías*), narran en *flashback* la muerte de Juan. En mirada retrospectiva, el texto de Marcos dice: “El propio Herodes había mandado apresar a Juan y lo había encadenado en la cárcel a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo; porque se había casado con ella, y Juan le decía a Herodes: “No te es lícito tener a la mujer de tu hermano”” (Mc 6, 17-18).

Juan se opone, probablemente en público, al matrimonio incestuoso y adúltero, contrario a la ley judía, de Herodes y su cuñada. Los textos de Mateo y Marcos coinciden aquí punto por punto, y son unánimes al señalar que es por causa de Herodías que Herodes arroja a Juan a la cárcel. Pero a continuación aparece una discrepancia: Dice Marcos que “Herodías odiaba a Juan y quería matarlo, pero no podía: porque Herodes tenía miedo de él, ya que se daba cuenta de que era un hombre justo y santo. Y lo protegía y al oírlo le entraban muchas dudas; y lo escuchaba con gusto” (Mc 6, 19-20). Según Marcos, es Herodías la que odia a Juan y busca su muerte; pero no puede matarlo porque Herodes le teme, lo protege y escucha. Según Mateo, es Herodes el que quiere la muerte de Juan y, si no se atreve a acabar con él de una vez, no es porque tenga miedo de él, sino de la represalia del pueblo, que lo venera en calidad de profeta: “[Herodes] aunque quería matarlo, tenía miedo del pueblo porque lo consideraban un profeta” (Mt 14, 5). Según Mateo es el temor a la muchedumbre el que se opone a los deseos de Herodes de acabar con Juan; y según Marcos es el temor que Herodes mismo tiene

¹⁰ En la antigüedad estaba extendida la creencia de que los muertos que volvían de ultratumba gozaban de poderes extraordinarios. Una creencia que delata la presencia, en la mentalidad de Herodes, de elementos paganos. Vid. Yarbro Collins, 2007; y Burkholder, 2017.

a Juan y a lo que habita en él, el que estorba la voluntad de Herodías de liquidar al incómodo y lengüilargo profeta.

Sea como fuere, es el temor el que mantiene a Juan con vida. Bastará con desestabilizar esos temores para ver rodar la cabeza del Bautista. ¿Qué hace falta para romper ese precario equilibrio, ese hilo frágil y sutil que aún mantiene al profeta unido a la vida? Una ocasión propicia, un día favorable:¹¹ “Llegó un día propicio, en el que Herodes por su cumpleaños dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea” (Mc 6, 21).

Las celebraciones siempre han sido peligrosas, y más aún las de los hombres que ostentan el poder. No pocas veces termina un banquete con un baño de sangre. Recordemos a guisa de ejemplo el de los pretendientes de Penélope en la *Odisea*.¹² A la fiesta la acompañan la bebida y la desinhibición, el afán de espectáculo, la expectativa –que no quiere ser defraudada– de algo extraordinario. Herodes celebra una fiesta por su cumpleaños, y a ella invita a los potentados de su tiempo. Pero la fiesta del tetrarca, como casi todas, encubre bajo apariencia de alegría y regocijo un sinfín de tensiones. El momento es malo, la guerra con los nabateos es inminente, el apoyo de los romanos incierto.

La *Herodías* de Flaubert, aunque se adelanta a hechos que con toda probabilidad fueron posteriores a la muerte de Juan, refleja con bastante acierto el ambiente que debió de reinar en la infausta celebración:

Antipas esperaba la ayuda de los romanos, y como Vitelio, gobernador de Siria, tardaba en presentarse, le roía la inquietud. ¿Acaso Agripa lo había desprestigiado ante el emperador? Filippo, su tercer hermano, soberano de la Betania, se armaba clandestinamente. Los judíos rechazaban sus costumbres idólatras, y todos los otros su dominación, de modo que vacilaba entre dos proyectos: apaciguar a los árabes o concluir una alianza con los partos; y con el pretexto de festejar su cumpleaños había invitado a un gran festín, ese mismo día, a los jefes de sus tropas, los administradores de sus campos y los notables de Galilea (Flaubert, 1990: 90).

¹¹ *Eukaírou*, lo llama la traducción griega de Marcos, *oportunos* la Vulgata, *convenient*, la versión de King James, *strategic* la americana.

¹² Cfr. Homero, *Odisea*, canto XXIII, 6-9.

Flaubert saca a la luz las rivalidades y tensiones entre los personajes, en primer lugar entre Herodes y su segunda mujer: Herodías evocó recuerdos románticos de Roma y miró a Herodes “como en otro tiempo, restregándose contra su pecho y con gestos mimosos. Él la rechazó. ¡Estaba ya tan lejos el amor que ella trataba de reanimar! Y todas sus desdichas se derivaban de ello (Flaubert, 1990: 94-95).

Rivalidad también entre Juan (a quien Flaubert llama Iaokanann) y Herodías: Iaokanann le impedía vivir. (...) Además, ¿por qué le hacía la guerra? ¿Qué interés lo impulsaba? Sus discursos, gritados a las multitudes, se difundían, circulaban, los oía en todas partes, llenaban el aire. Contra las legiones se habría mostrado valiente, pero aquella fuerza más perniciosa que las espadas y que no se podía dominar era pasmosa. Y daba vueltas por la azotea, pálida de ira, sin encontrar palabras para expresar lo que la ahogaba (Flaubert, 1990: 96).

Rivalidad asimismo entre fariseos y saduceos, “que iban a Machaerus (Maqueronte) impulsados por la misma ambición, los primeros para obtener los cargos de sacrificadores, y los otros para conservarlos. Sus rostros estaban sombríos” (Flaubert, 1990: 102-103).

Rivalidad entre Mannaie, verdugo y carcelero, y el propio Iaokannan. Rivalidad, en fin, entre romanos y judíos. Estos últimos armaron trifulca contra los soldados romanos a propósito de las imágenes que ostentaban en sus insignias. Y a su vez, “la índole de los judíos horrorizaba a Vitelio. (...) A su corazón de latino le desagradaban su intolerancia, su furor iconoclasta, su obstinación brutal” (Flaubert, 1990: 122).

Encubiertas por el aparato festivo, en el banquete herodiano palpitan, prontas a estallar, un sinfín de rivalidades contenidas. Todas ellas exasperan la tensión, que apunta ya a un desenlace fatal. “A excepción del profeta –observa René Girard–, es un hecho que en el texto todos son hermanos enemigos y gemelos miméticos, la madre y la hija, Herodes y su hermano, Herodes y Herodías. Estos dos últimos nombres sugieren fonéticamente el *jumelage* y son constantemente repetidos, en alternancia” (Girard, 1986: 172).¹³ Según el pensador francés, el nombre

¹³ En líneas generales he procurado seguir las ediciones de Girard en Anagrama; pero he introducido tantas modificaciones que al final puedo afirmar que las traducciones son mías.

de Salomé no aparece en cambio en el texto evangélico porque no hay un nombre simétrico que le haga eco, y en este sentido “no aporta nada nuevo bajo la perspectiva de los efectos miméticos” (Girard, 1986: 172).

Girard, que hace una lectura directa del evangelio, y en concreto de Marcos, pone el acento en una rivalidad fundamental: la de los dos Herodes, tocayos y hermanos medios. “¿De qué se trata en realidad?” –se pregunta. Y él mismo responde: “De hermanos enemigos. Condena a los hermanos a la rivalidad su misma proximidad; se disputan la misma herencia, la misma corona, la misma esposa. Todo comienza como en un mito con una historia de hermanos enemigos ¿Tienen los mismos deseos porque se parecen o se parecen porque tienen los mismos deseos?” (Girard, 1986: 171). “Allí donde falta la diferencia, amenaza la violencia”, había escrito Girard en *La violencia y lo sagrado* (Girard, 2012: 64). Las sociedades primitivas temen a los gemelos; éstos producen miedo porque evocan y parecen anunciar la violencia indiferenciada.

De acuerdo con Girard, la violencia se desata entre los hombres cuando reina entre ellos la rivalidad mimética, cuando dos o más pugnan por poseer la misma cosa, que no puede ser compartida sin que estalle el conflicto. Estas rivalidades exacerbadas son el fruto amargo del deseo mimético, que lleva a los hombres a imitar, a copiar a los demás en lo que desean. Y a la postre desembocan en una situación de violencia generalizada a la que Girard denomina crisis sacrificial. Sacrificial porque una crisis de esta amplitud sólo se resuelve con el sacrificio: abolida toda cohesión social, crispadas las rivalidades, lo único que logra apaciguar a la comunidad y restaurar los vínculos entre sus miembros es el sacrificio de un chivo expiatorio sobre el que se hace converger la violencia de “todos contra todos”, transformada ahora en violencia de “todos contra uno”.

De entrada, Girard entiende el episodio de la muerte del Bautista como “un segundo ejemplo de homicidio colectivo, diferente en el detalle de los hechos pero completamente idéntico a la pasión [de Cristo] según la perspectiva de los mecanismos que pone en juego y de las relaciones entre los participantes” (Girard, 1986: 169). Es así como Girard se concentra en el texto de Marcos, que “pese a sus reducidas dimensiones, confiere a los deseos miméticos, después a las rivalidades miméticas y finalmente al efecto de chivo expiatorio que resulta del conjunto, un asombroso relieve” (Girard, 1986: 169-170).

Girard no es ni mucho menos el primero que entiende la muerte de Juan como un sacrificio y ve en el profeta un pobre chivo expiatorio.

De hecho, diversas tradiciones cristianas lo veneran como un mártir desde muy antiguo. Lo enteramente original, inusitado incluso, de la propuesta de Girard, es la interpretación que él hace de la denuncia de Juan, interpretación sobre la que bascula su lectura de los hechos. Lo primero que Girard destaca es que

no es en la legalidad estricta del matrimonio que el profeta pone el acento. (...) *Poseer* a Herodías, apoderarse de ella, es malo para Herodes, no en virtud de ninguna regla formal, sino porque su posesión sólo puede obtenerse a costa de un hermano despojado. El profeta pone a su auditor regio en guardia contra los nefastos efectos del deseo mimético. Los evangelios no se hacen ilusiones acerca de las posibilidades de arbitraje entre los hermanos. (...) No hay más que hermanos enemigos y lo único que se puede hacer es ponerlos en guardia contra su deseo mimético, esperando que renunciarán a él. Es lo que hace Juan (Girard, 1986: 170-172).

De acuerdo con esto, cuando Juan fustiga a Herodes por tener la mujer de su hermano, no está propiamente defendiendo la ley judía ni la pureza ritual; está previniendo al tetrarca y al pueblo entero contra la escalada de violencia que lleva consigo el deseo mimético. La suya es una voz de alerta frente a una posible e indeseable crisis sacrificial.

“La advertencia de Juan –observa Girard– designa el tipo de relación que domina el conjunto del relato y que desemboca, en su paroxismo, en la muerte del profeta. El deseo abunda y se exaspera porque Herodes no toma en cuenta la advertencia profética y todos siguen su ejemplo” (Girard, 1986: 173). En este sentido cabría decir que el de Juan es un anuncio sacrificial.

Por su parte, Flaubert recrea magistralmente la atmósfera del banquete de cumpleaños:

Los invitados llenaban la sala del festín. (...) Había candelabros encendidos en las mesas, y formaban como matorrales de fuego entre las copas de loza pintada (...). Antipas festejaba a sus amigos, a su pueblo y a todos los que se presentaran. Esclavos vigilantes como perros y calzados con sandalias de fieltro iban de un lado a otro llevando bandejas. (...) Todos los rostros estaban

alegres bajo coronas de flores. Los fariseos las habían rechazado por considerarlas una indecencia romana. Se estremecían cuando los rociaban con gálbano e incienso, combinación reservada a los usos del Templo. (...) Sirvieron riñones de toro, lirones, ruisseños, picadillo en hojas de pámpano, mientras los sacerdotes discutían sobre la resurrección. (...) Los fariseos, sin abandonar sus triclinios, fueron presa de pronto de un furor demoníaco, y rompieron los platos que tenían delante. Les habían servido (...) un alimento inmundo (Flaubert, 1990: 115-117, 120, 122).

El ambiente es tenso, las discusiones por razones religiosas o políticas pululan. Las rivalidades se crispan. En el momento en que la crisis mimética parece querer estallar, surge un primer intento de restablecer la unidad y la paz. Flaubert no tiene prisas y quiere desgranar lentamente, sin saltarse ninguna etapa, el proceso que culminará en el desenlace fatal:

La exaltación de la gente aumentaba. (...) Las puertas de la tribuna de oro se abrieron de pronto, y al resplandor de los cirios, rodeada por sus esclavas y entre festones de anémonas, apareció Herodías, tocada con una mitra asiria sujeta a la frente con un barboquejo, la cabellera en espirales extendida sobre un peplo escarlata hendido a lo largo de las mangas. Dos monstruos de piedra se alzaban a los lados de la puerta y hacían que se pareciese a Cibeles acompañada por sus leones (Flaubert, 1990: 122).

En su creación literaria, Flaubert sitúa a renglón seguido el célebre episodio de la danza que Wilde immortalizará con el nombre de *danza de los siete velos*.

Pero del fondo de la sala llegó un murmullo de sorpresa y de admiración. Había entrado una joven. Bajo un velo azulado que le ocultaba el pecho y la cabeza se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas y la blancura de su piel. Le cubría los hombros un paño de seda tornasolada sujeto a la cintura por un ceñidor de orfebrería. Sus calzones negros estaban

sembrados de mandrágoras, y de una manera indolente hacía crujir sus menudas pantuflas de plumón de colibrí. En lo alto del estrado se quitó el velo. Era Herodías tal como había sido en su juventud. Luego comenzó a danzar. Sus pies se adelantaban el uno al otro al ritmo de la flauta y de un par de crótalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre. Ella lo perseguía, más ligera que una mariposa, como una Psique curiosa, como un alma vagabunda, y parecía a punto de volar. (...) Las actitudes de la joven expresaban suspiros y toda su persona tal languidez que no se sabía si lloraba a un dios o moría acariciada por él. Con los ojos entornados retorció la cintura, balanceaba el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar los senos, pero su rostro permanecía inmóvil y sus pies no se detenían. (...) El tetrarca se sumió en un ensueño y ya no pensaba en Herodías. Creía verla junto a los saduceos. La visión se alejó. Pero no era una visión. Herodías había hecho educar lejos de Machaerus a su hija Salomé, para que el tetrarca la amara. Y la idea era buena, ahora estaba segura de ello. Luego vino el arrebató del amor que quiere ser satisfecho. La joven danzó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, como una flor a la que azota la tempestad. Los brillantes de sus orejas resaltaban, el paño de su espalda se tornasolaba, de sus brazos, sus pies y sus ropas brotaban chispas invisibles que inflamaban a los hombres. Cantó un arpa y la multitud la acogió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se encorvó tanto que su mentón rozó el piso; y los nómadas habituados a la abstinencia, los soldados romanos expertos en orgías, los publicanos avaros, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de deseo. Luego giró alrededor de la mesa de Antipas, frenéticamente, como el rombo de las hechiceras, y con una voz que entrecortaban sollozos de voluptuosidad, él le decía: “¡Ven, ven!” Ella seguía

girando, los tímpanos sonaban hasta casi estallar, la multitud aullaba. Pero el tetrarca gritaba con más fuerza: –¡Ven! ¡Ven! ¡Cafarnaúm será tuya! ¡Y también la llanura de Tiberiades! ¡Y mis ciudadelas! ¡La mitad de mi reino! (Flaubert, 1990: 123-125).

Contrasta la fogosa pluma de Flaubert con el escueto texto evangélico, que se limita a consignar lo esencial: “Entró la hija de la propia Herodías, bailó y gustó a Herodes y a los que con él estaban a la mesa. Le dijo el rey a la muchacha: –Pídeme lo que quieras y te lo daré. Y le juró varias veces: –Cualquier cosa que me pidas te daré, aunque sea la mitad de mi reino” (Mc 6, 22-23).

¿Qué significa esta oferta desmesurada, descabellada incluso? Muy a su pesar, Herodes no es rey y sólo gobierna una cuarta parte de lo que fuera el reino de su padre; pero en el delirio del momento olvida sus frustradas pretensiones al reino (el testamento modificado de su padre, la pugna de su hermano Arquelao, la sentencia de Augusto) y ofrece lo que la bailarina pida, cualquier cosa, incluso la mitad de su presunto “reino”.

Pero ¿por qué tanto a cambio de una danza? René Girard lo explica así: “Al hacerse despojar, el donante quiere hacer del donatario un otro yo. Todo lo que hace de él lo que es, lo dona, y no reserva nada. (...) Ofrecerle a una bailarina que nos despoje es pedirle que acceda a poseernos. La oferta exorbitante es una respuesta de espectador fascinado. Es la expresión del deseo más fuerte, el deseo de hacerse poseer” (Girard, 1986: 187-188). Es el tetrarcado lo que hace de Herodes lo que es, y esto Herodías lo sabe bien; por eso abandonó al hermano desheredado y carente de poder. Si Salomé elige “el premio gordo” y se hace con la mitad del “reino”, poseerá entonces lo mismo que Herodes y terminará siendo intercambiable con él.

Sin la inclusión de ese nuevo personaje, Salomé, el tristemente célebre aniversario de Herodes habría quedado en un abigarrado convite de borrachos que disputaban por sus discrepancias. Girard justifica la introducción de Salomé en los siguientes términos:

Una vez poseída, Herodías pierde todo tipo de influencia directa sobre su esposo. Ni siquiera consigue de él que dé muerte a un insignificante profeta de segunda categoría. Para conseguir sus fines, Herodías debe

reconstituir, valiéndose de su hija, una configuración triangular análoga a la que había asegurado su dominio sobre Herodes al convertirla en una baza entre los hermanos enemigos. El deseo mimético –concluye Girard– no hace más que apagarse en un lugar para reaparecer un poco más lejos bajo una forma más virulenta (Girard, 1986: 173).

Tendemos a concebir la violencia según un modelo físico, linear, como oposición de contrarios. Pero Girard sabe que la violencia humana tiene una estructura triangular: la del deseo mimético por el que un individuo copia el deseo del otro, viniendo ambos (y al final todos) a desear la misma cosa y en consecuencia a rivalizar por ella.

Todos recordamos aquellas películas en las que un hombre blanco era capturado por unos salvajes y llevado preso al lugar que habitaba la tribu. Allí era conducido a la presencia del jefe, que le dirigía palabras ininteligibles. Pero la situación se ponía negra y empezábamos a temer por la vida del extraño cuando veíamos a los aborígenes hacer un gran fuego y empezar a danzar y aullar en torno a él (Peor aún si lo hacían al ritmo de estridentes tambores). Todo aquello nos indicaba, tanto a los espectadores como al temeroso prisionero, que algo terrible estaba a punto de cernirse sobre él. Y es que la danza –advierde Girard– es mucho más que un espectáculo en sentido moderno, mucho más que un símbolo de libertad. La danza encierra una fuerza poderosa: ella “no suprime los deseos; los exaspera” (Girard, 1986: 178). Para vengarse de Juan y doblegar a Herodes, que se empecina en protegerlo, Herodías amotina contra el Bautista a la muchedumbre de invitados. Y “con el fin de azuzar el mimetismo de ese tropel y transformarlo en una jauría sanguinaria, Herodías recurre al arte que para los griegos era el más mimético de todos, el más idóneo para movilizar contra la víctima a los participantes en un sacrificio: la danza” (Girard, 2002: 47).

El baile, en efecto, aúna a aquellos huéspedes dispares y al mismo anfitrión, en torno al deseo de Salomé; y ello tanto en el sentido del genitivo objetivo (todos palpitan de deseo por ella), como en el del subjetivo (todos desean lo que ella desee).

Volvamos al relato evangélico: “Y, saliendo, ella le dijo a su madre: –¿Qué le pido? –La cabeza de Juan el Bautista, contestó ella. Y al instante, entrando de prisa donde estaba el rey, le pidió: –Quiero que enseguida me des en un plato la cabeza de Juan el Bautista” (Mc 6, 24-

25). Hay que notar que el diálogo entre Herodías y Salomé tiene lugar entre bastidores, a espaldas del tetrarca y sus ilustres invitados, pues era costumbre que, en los banquetes, hombres y mujeres estuvieran separados. De hecho, a las mujeres que tomaban parte en los banquetes romanos se las estigmatizaba como prostitutas (Yarbro Collins, 2007: 311).

El texto de Mateo, dejando abierta la posibilidad de que el diálogo entre Herodías y Salomé hubiera tenido lugar en un momento anterior, se limita a decir: “Ella, instigada por su madre, dijo: –Dame aquí, en un plato, la cabeza de Juan el Bautista” (Mt 14, 8).

La petición es inequívoca, y debió de caer como un rayo sobre todos los asistentes. Girard traza la fenomenología del deseo que culmina en tan inusitada petición:

El que hace la oferta tiene siempre un objeto o más bien un ser al que se siente especialmente ligado y que quisiera reservar para sí. Cuando formula su oferta, desafortunadamente no menciona a este ser. Quizás en el frenesí de su deseo lo haya olvidado realmente; quizás tema disminuir la generosidad de la oferta sustrayendo de ella la menor parcela de sus bienes; o quizás tema volverlo deseable con sólo mencionarlo. Sea lo que fuere, el genio de la posesión triunfa, y la oferta no contiene ninguna restricción. Poco importa al parecer. En relación con las inmensas riquezas que están en la balanza, este ser pesa demasiado poco, evidentemente, como para que se lo pueda elegir con preferencia a todo el resto. Y sin embargo es lo que siempre ocurre. La demanda se orienta infaliblemente hacia este ser insignificante que no debería interesar a nadie puesto que nadie lo ha mencionado. (...) Herodes cree disimular su interés por Juan encarcelándolo. Pero Herodías lo ha entendido todo. (...) A la oferta exorbitante responde siempre una demanda en apariencia modesta pero que cuesta más satisfacer que todos los reinos del universo. El valor de la demanda no se mide por el rasero de las cosas de este mundo. Lo esencial es entender que se trata de un *sacrificio*. La demanda representa el sacrificio más duro

para aquel que debe renunciar al ser querido (Girard, 1986: 188-189).

En la lectura girardiana, la petición de Salomé precipita el paroxismo mimético. Lo relevante no es que todos los convidados deseen a la bailarina; lo decisivo es que todos ellos quieren lo que ella quiere: Herodías hace bailar a su propia hija; y los invitados, basados en la demanda –manipulada por la madre– que formula la bailarina, reclaman unánimes la cabeza de Juan (Girard, 2002: 47).

La danza –asegura Girard– acelera el proceso mimético. Hace entrar en el baile a todos los invitados al banquete, hace converger todos los deseos en un único e idéntico objeto, la cabeza en el plato, la cabeza de Juan Bautista en el plato de Salomé. (...) Decir que la danza gusta no solamente a Herodes sino a todos sus convidados, equivale a decir que todos hacen suyo el deseo de Salomé; ellos no ven en la cabeza de Juan Bautista tan sólo lo que la bailarina reclama (...); cada uno ve en ella el objeto de su deseo y de su odio. (...) Todos los convidados están igualmente enloquecidos por Salomé; y es de inmediato, enseguida, que requieren la cabeza de Juan Bautista: la pasión de Salomé se ha convertido en la suya propia. Mimetismo siempre. (...) Al hacer propio el deseo violento de Salomé, todos los invitados tienen la impresión de satisfacer igualmente el suyo (Girard, 1986: 178-179).

¿Qué hace ahora Herodes, cómo reacciona ante la terrible petición de la hija de Herodías? El evangelio nos lo cuenta: “El rey se entristeció, pero por el juramento y por los comensales no quiso contrariarla. Y envió enseguida a un verdugo con la orden de traer la cabeza de Juan” (Mc 6, 26-27). El juramento bíblico (*hórkos*) lleva implícita una especie de maldición: el que jura, acepta que, de no cumplir la palabra dada, recaiga el mal sobre él. Es la cabeza de Juan... o la del propio Herodes (Yarbro Collins, 2007: 310-311). No es el “miedo al qué dirán” el que precipita la decisión del tetrarca, ni el simple afán de quedar bien ante sus convidados; es el pánico a ser linchado, el terror ante esa multitud unánime que ha cerrado filas en torno a la exigencia de Salomé.

Flaubert lo muestra de una manera plástica cuando describe lo que sucede en la sala del banquete una vez que el verdugo sale para ejecutar la orden fatal: “El furor de Herodías se desbordó en un torrente de injurias populacheras y crueles. Se rompió las uñas en la reja de la tribuna y los dos leones esculpidos parecían morderle los hombros y rugir como ella. Antipas la imitó, y los sacerdotes, los soldados, los fariseos y todos reclamaban una venganza, mientras los otros se indignaban porque se les demoraba un placer” (Flaubert, 1990: 184). Es a esto, y no al capricho de una adolescente, a lo que Herodes no osa oponerse.

El Herodes de Flaubert sabe bien que no tiene elección: es la cabeza de Juan o la suya. En cuanto Salomé formuló su horrible petición: “-¡La cabeza de Iaokanann!, el tetrarca se desplomó, abatido. Estaba obligado por su palabra y el pueblo esperaba. Pero la muerte que le habían predicho, al aplicarse a otro, tal vez evitaría la suya” (Flaubert, 1990: 126). De no cumplir su palabra, la violencia mimética que se acumulaba ahora sobre la cabeza de Juan recaería entonces sobre la suya propia. Y Herodes no estaba dispuesto a sacrificar su vida o su prestigio o su poder (para él estos términos eran sinónimos) por el profeta. Aunque apesadumbrado, el tetrarca envió de inmediato a un verdugo, con la orden de aportar sin demora la cabeza de Juan. “El verdugo se marchó, lo decapitó en la cárcel y trajo su cabeza en un plato, y se la dio a la muchacha y la muchacha la entregó a su madre” (Mc 6, 27-28).

Girard llama la atención sobre estas prisas, que el texto de Marcos hace explícitas cuando puntualiza que la bailarina, “entrando **deprisa** donde estaba el rey, le pidió: -Quiero que **enseguida** me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista”.¹⁴ Esta urgencia es constitutiva del proceso sacrificial; no se posterga un linchamiento, hay que ejecutarlo “en caliente”, por así decir; no se puede esperar a tener la cabeza fría. El mimetismo es aliado de la aceleración; si se concediera un compás de espera se diluiría y perdería toda su fuerza: la violencia ardorosa decaería en la disgregación y la dispersión. Sobre la cabeza de Juan se concentran los odios, los rencores, las venganzas, todos los fantasmas que pesan sobre los invitados y ensombrecen sus vidas; así lo creen ellos en el frenesí mimético; pero, si se les da tiempo para pensar, para reflexionar, para despertar de ese delirio, entrarán en razón y no habrá entonces desenlace alguno. Y para que no se nos escape la actualidad y

¹⁴ La negrilla es mía.

pertinencia del relato evangélico, Girard anota: “Todos somos alguna Herodías obsesionada por un Juan Bautista cualquiera” (Girard, 1986: 178).

Deprisa, enseguida... No es sin intención –anota Girard– que un texto tan parco en detalles multiplica los signos de impaciencia y de febrilidad. Salomé se inquieta ante la idea de que el rey, despejado por el final de la danza y la partida de la bailarina, pudiera revocar su promesa. Y lo que se inquieta en ella es el deseo; el deseo de su madre se ha hecho suyo. El hecho de que el deseo de Salomé esté enteramente copiado de otro deseo no suprime nada de su intensidad; muy al contrario: la imitación es aun más frenética que el original (Girard, 1986: 175).

Girard y Flaubert coinciden en pensar que, ante la oferta de Herodes, Salomé en un primer instante calla; y coinciden asimismo en atribuirle una cierta vacilación y un aire infantil. Espetada por Herodes, Salomé calla: “en vez de enumerar las cosas preciosas o insensatas que se supone que desea la gente joven, Salomé permanece silenciosa” (Girard, 1986: 174).

Ahora bien, a mi juicio Girard exagera cuando concibe a Salomé como una niña. Tanto Mateo como Marcos hablan de la hija de Herodías como de una muchacha: *korásion* en la versión griega, *puella* en la latina. El término *korásion* es el diminutivo de *kóre*, pero, como anota Yarbro Collins, los diminutivos han perdido su fuerza en la koiné de la época, de modo que *korásion* bien puede designar a una chica núbil.¹⁵

En los evangelios el término *korásion* aparece solo en dos ocasiones: referido a dos hijas cuyos nombres propios no se consignan: la de Herodías y la del oficial de la sinagoga, aquella que Jesús devuelve a la vida. Lo que el vocablo *korásion* designa es una mujer joven, virgen; no necesariamente una niña, como la entiende Girard, que ve en el gesto de Salomé un ejemplo del caso de un niño que pide a un adulto (la madre) que supla su falta de deseo. ¿Qué poder podría tener sobre Herodes y sus convidados la danza de una niña? Los espectáculos de los niños despiertan ternura, no arrebató. Y cabe pensar que tampoco tendría la

¹⁵ Cfr. Yarbro Collins, 2007: 308 y Morgan Gillman, 2003: 56.

virtud de arrebatar –en todo caso de enardecer– la danza descocada de una profesional de la seducción: un espectáculo demasiado trillado como para despertar una oferta desatinada. Sólo la combinación perfecta de sensualidad e inocencia –mujer joven y virgen– logra suscitar esa adhesión unánime. Ante una seductora profesional es bien probable que los sacerdotes –fariseos y saduceos por igual–, se hubieran escandalizado rompiendo la unanimidad. Ya se escandalizaron –en el minucioso y nada gratuito relato de Flaubert– cuando se les ofreció un alimento impuro, y reaccionaron haciendo añicos la vajilla.

Flaubert insiste en el parecido de la hija a la madre: Salomé, “en lo alto del estrado, se quitó el velo. Era Herodías tal como había sido en su juventud”. Salomé es lo que Herodes Antipas, a diferencia de su hermano, nunca pudo tener: Herodías joven, Herodías virgen. En este sentido, Antipas es un vencedor derrotado de antemano, pues si bien se apodera de Herodías, no tendrá nunca sin embargo lo que su hermano tuvo. Salomé es lo que falta para consumir el despojo, para restablecer la igualdad.

Sin embargo, la Salomé de Girard es una niña. A ella aplica el pensador francés las palabras de Jesús referidas al escándalo de *los niños* (*paidíon*), de *los pequeños* (*mikrós*) (*Vid.* Mt 18, 26). Esta niña tomaría al pie de la letra las palabras de la madre, sin darse cuenta de que pedir la cabeza de alguien es una metonimia que no hay que tomar en sentido literal. Girard subraya que “cuando Herodías le responde a su hija: “La cabeza de Juan el Bautista”, no está pensando en la decapitación. (...) La respuesta de Herodías no constituye una alusión a un modo de ejecución determinado” (Girard, 1986: 182). A este deseo de la madre, la hija añade una única ocurrencia personal: la idea del plato, de la bandeja.

Disiento de Girard en su visión de Salomé como una niña que ni siquiera es capaz de reconocer una sinécdoque: “Salomé toma a su madre al pie de la letra. No lo hace adrede. Es sabido que hay que ser adulto para distinguir las palabras y las cosas” (Girard, 1986: 182). Pero estoy de acuerdo con Girard en cuanto al valor ddsimbólico y cultural de la bandeja o plato. En la iconografía, por lo demás, el plato es determinante para distinguir a Salomé de Judit. La heroína veterotestamentaria suele ser representada asiendo por los cabellos la cabeza que ella misma ha segado.

En el contexto del banquete, la idea de la bandeja no parece en absoluto rebuscada: “Juan Bautista (...) tener su cabeza en los brazos (...). Salomé se pregunta sobre la mejor manera de desembarazarse de

ella. (...) Es una idea de lo más banal, un reflejo de buena ama de casa" (Girard, 1986: 182).

Bandejas, copas y platos son mencionados varias veces por Flaubert en su relato. "La cabeza llegó, y Mannaiei [antes carcelero, ahora verdugo] la asía por el cabello en el extremo del brazo, orgulloso por los aplausos. La colocó en una bandeja y la presentó a Salomé. La joven subió rápidamente a la tribuna". Transcurrió un buen tiempo antes de que la esclava de Herodías devolviera la cabeza a la sala del banquete. Ese deleite moroso de Herodías contrasta con la actitud de Herodes:

Antipas retrocedió para no verla. Vitelio le lanzó una mirada indiferente. Mannaiei bajó del estrado, la mostró a los capitanes romanos y, acto seguido, a todos los que comían por aquel lado. La examinaron. (...) La cabeza llegó a la mesa de los sacerdotes. (...) Luego Mannaiei la presentó a Antipas, y por las mejillas del tetrarca corrieron lágrimas. Las antorchas se apagaron. Los invitados se fueron, y en la sala solo quedó Antipas, con las manos pegadas a las sienes y contemplando la cabeza cortada (...), el objeto lúgubre depositado en la bandeja entre los restos del festín (Flaubert, 1990: 127-128).

Así concluye Flaubert su maravillosa novela. En ella alienta la misma visión sacrificial que late en los evangelios y que Girard quiere hacer explícita.

Ni Mateo ni Marcos narran la suerte de la cabeza de Juan, reliquia preciosa para varias confesiones cristianas que se disputan su posesión. Los evangelistas se limitan a consignar que "acudieron los discípulos de Juan, tomaron su cuerpo muerto, lo enterraron, y fueron a dar la noticia a Jesús" (Mt 14,12).

El del Bautista es un auténtico sacrificio. La fiesta de cumpleaños, el banquete y la danza revisten de suyo un carácter ritual.

Todas las instituciones que Herodías utiliza contra Juan –recalca Girard– son de naturaleza ritual. (...) Todas las actividades mencionadas en el texto se hallan presentes en los ritos y por regla general culminan en una inmolación sacrificial. El homicidio de Juan ocupa el lugar y el momento del sacrificio. (...) Herodías

moviliza las fuerzas del rito y las dirige a sabiendas contra la víctima de su odio (Girard, 1986: 184-186).

En el trío que converge para decidir la muerte de Juan: Herodías, Salomé, Herodes, los sentimientos de Herodías hacia el profeta parecen claros. De los de Salomé no dicen nada los evangelios; para Girard ella es una simple niña manipulada por su madre.

Los sentimientos de Herodías hacia el profeta vienen consignados en el evangelio de Marcos, que asegura que “Herodías odiaba a Juan y quería matarlo, pero no podía” (Mc 6, 19). (Otras traducciones prefieren expresiones como “le tenía rencor”, “se puso en contra de él”, etc.). Tanto sus propósitos como los obstáculos que se oponen a ellos están claros: Herodías quiere matar a Juan, pero no puede porque Herodes lo protege. En la animadversión de Herodías hacia el Bautista, en su encarnizamiento, Girard desvela no obstante una fascinación soterrada que responde a la dinámica de atracción-repulsión que es propia del deseo mimético. “A fin de cuentas, el deseo no se interesa sino por aquello que lo contraría; no se prenda sino de los obstáculos suscitados por él mismo. Juan el Bautista es ese obstáculo inflexible, inaccesible a toda tentativa de corrupción, y esto es lo que fascina a Herodes y más aún a Herodías” (Girard, 1986: 173).

Pero ¿qué fue en realidad de Herodes? ¿Cuál fue su suerte tras la decapitación del Bautista? Jesús, que lanza afiladas invectivas contra ciertos grupos, no suele hacerlo en cambio contra personas concretas; una excepción es Herodes, al que se refiere como “ese zorro”. Y cuando es llevado a presencia del tetrarca, que ansía verlo obrar maravillas, Jesús de Nazaret lo recompensa con un silencio hermético cargado de desdén.

Los evangelios no vuelven a ocuparse de Herodes, salvo para comentar de pasada sus desavenencias y posterior reconciliación con Pilatos. Es Flavio Josefo quien nos cuenta lo que fue de él y de Herodías. Recordemos que las tropas del Rey nabateo Aretas, exsuegro de Herodes, habían aniquilado a las del tetrarca, que a consecuencia de la derrota perdió algunos territorios. Contribuyeron a ello unos cuantos soldados que, para vengar la muerte de Juan el Bautista, se pasaron al bando enemigo. “Entonces algunos de los judíos –reseña Josefo– consideraron que la destrucción de la armada de Herodes era obra de Dios, y esto con toda justicia, como castigo por lo que hizo con Juan, llamado el Bautista” (Flavio Josefo, 1997, XVIII, 5).

Retomemos el hilo de la historia; habíamos dejado a Herodes esperando las tropas de Vitelio, que por orden del emperador debían librar batalla contra Aretas. Cuando se encontraron y emprendieron juntos la marcha hacia Petra, Vitelio y Herodes se desviaron hacia Jerusalén, donde permanecieron unos días. Estando allí los alcanzó la noticia del fallecimiento del emperador. Liberado de la obligación militar que le había impuesto Tiberio, Vitelio reunió su ejército y se retiró con él a Antioquía, abandonando el proyecto de combatir a Aretas y dejando a Herodes en la estacada.

Tenía Herodías un hermano, Agripa, acosado por las deudas. Como no poseyera ni dinero ni poder, el tetrarca se había visto obligado a proveerle el diario sustento. Agripa era sin embargo amigo de Calígula, quien al asumir las riendas del imperio lo hizo rey de Judea. Corroída por la envidia, al ver que el pariente pobre tenía ahora una dignidad más alta que la del esposo, Herodías se empeñó en que Herodes obtuviera también el título de rey. Él sin embargo se resistía, pues ya lo había intentado en vano una vez, en vida de Augusto. Sin poder ocultar su descontento y su envidia, Herodías aguijoneó sin tregua al tetrarca, hasta que éste accedió a sus ruegos, dispuso un cortejo lo más suntuoso posible y partió con ella rumbo a Roma, en pos de la dignidad regia. Pero todos sus esfuerzos se volvieron contra él: cuando Agripa tuvo noticia de los designios de su hermana y su cuñado, envió cartas a Calígula, acusando a Herodes de conspiración. A la luz de esta acusación, el emperador interrogó al tetrarca, que no pudo negar la existencia de su gigantesco arsenal de armas. Viendo en Herodes una peligrosa amenaza, Calígula no sólo no lo nombró rey sino que lo despojó del tetrarcado y de su fortuna, y los dio a Agripa. Sin poder y sin dinero, privado de sus títulos y de sus bienes, Herodes fue arrojado al exilio y Herodías con él. Nada le quedó de aquello que un día le había ofrecido a Salomé.

Según Flavio Josefo, Herodes había arrestado a Juan el Bautista porque temía que alentara una insurrección. Pasados los años, la sombra de una sospecha idéntica recae sobre él y lo hace acreedor de una pena más severa que la cárcel: el destierro perpetuo a la lejana Galia. Pero no acaban ahí sus males. En el marco de una visión providencialista explícita, Josefo informa que la progenie de Herodes, que era muy numerosa, con excepción de unos pocos, fue destruida por completo.

La configuración de la familia de Salomé no difiere mucho de la de Hamlet; también su madre está casada ahora con su tío. En ambas tragedias –la evangélica y la shakespeareana–, la culpa última del crimen

recae sobre una mujer. Si bien Girard ve un paralelismo entre la muerte del Bautista y la de Jesucristo, hay que destacar que en la decapitación de aquél operan otras fuerzas que no son las meramente sacrificiales y que tienen su raíz en un mimetismo en el que es decisivo el factor sexual. Ni la tragedia de Hamlet ni el sacrificio de Juan el Bautista –cortados ambos sobre el patrón del incesto– serían posibles sin la tensión entre los sexos y en último término sin la intervención de una mujer.

Es verdad que en los banquetes de la antigüedad las mujeres se sentaban aparte de los hombres; y también es verdad que para ellos la celebración guardaba vínculos naturales con los espectáculos crueles y los trofeos sanguinarios. Hoy, en Occidente, ambas cosas nos resultan incomprensibles, y la proximidad de la sangre a las viandas y al vino nos repele. Con todo, nada de ello basta para explicar la decapitación del profeta amado del pueblo y de Herodes mismo: ni la ebriedad del anfitrión, ni la de los convidados, ni su sed compartida de espectáculos cruentos.

Tampoco la aparición fulgurante de la bailarina. Me parece que, si Girard se aferra a su visión de Salomé como una niña, lo hace con el afán de distanciarse de cualquier interpretación del relato en clave de lujuria, de pasión sexual. Y en efecto, no es la lujuria ebria y desenfrenada la que cobra la cabeza del Bautista; si así fuera, creo que la que habría perdido el cuello habría sido en todo caso Herodías.

La visión de Salomé como una niña, que el texto bíblico no justifica como Girard pretende, no deja de ser el punto flaco de su lectura. Girard da en el clavo cuando advierte que la muerte de Juan es el efecto de una crisis mimética o sacrificial, en la que no hay escapatoria: es la cabeza del Bautista o la de Herodes. Pero a mi juicio se equivoca cuando despoja a Salomé de todo protagonismo,¹⁶ haciendo de ella una mera *longa manus*

¹⁶ En los años que mediaron entre la publicación de *Le Bouc émissaire* (1982) y la aparición de la traducción inglesa de esta obra (1986), Girard publicó un artículo titulado *Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark*, en el que recoge las consideraciones ya expuestas en *El chivo expiatorio* sobre la muerte de Juan el Bautista. En este artículo, Girard resalta la danza como la única aparición de las artes en el evangelio, e insiste en su interpretación de Salomé como una niña. Acentuando la puerilidad de la hija de Herodías, Girard ve a Salomé como “una hoja en blanco” que copia el deseo de la madre haciéndolo propio y elevándose así, “en un instante, a las cimas de la violencia mimética” (Girard, 1984: 314).

de los oscuros propósitos de su madre. Con esto el relato pierde tensión y credibilidad. Pierde también su innegable potencial estético.

Bibliografía

- Burkholder, B. (2017). *Bloodless Atonement? A Theological and Exegetical Study of the Last Supper Sayings*. Princeton: Pickwick.
- De Haro, V. (2017). *La deconstrucción de lo sagrado como reivindicación del cristianismo en René Girard*. En L. Flamarique y C. Carbonell (eds.), *La larga sombra de lo religioso*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Flaubert, G. (1990). *Tres cuentos*. W. Ospina (trad.), Barcelona: Norma.
- Flavio Josefo. (1997). *Antigüedades judías* (2 volúmenes). Vol. 2 Libros XII-XX. J. Vara Donado (trad.), Madrid: AKAL.
- Girard, R. (1984). Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark. *New Literary History*. 15(2), 311-324.
- ____ (1986). *El chivo expiatorio*. J. Jordá (trad.), (2a ed.). Barcelona: Anagrama.
- ____ (2002). *Veo a Satán caer como el relámpago*. F. Díez del Corral (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama.
- ____ (2012). *La violencia y lo sagrado*. J. Jordá (trad.), (5a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Hoehner, H. (1972). *Herod Antipas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Homero. (1991). *Odisea*. E. Crespo (trad.), Madrid: Gredos.
- Llano, A. (2004). *Deseo, violencia, sacrificio: el secreto del mito según René Girard*. Pamplona: Eunsu.
- ____ (2009). *Olor a yerba seca*. Madrid: Encuentro.
- Morgan Gillman, F. (2003). *Herodias: At Home In That Fox's Den*. Collegeville: Liturgical Press.
- Ogane, A. (2009). Du mythe solaire au mythe lunaire: d'Hérodiades de Flaubert à Salomé d'Oscar Wilde. *Rue de beaux arts*, 18.
- Wilde, O. (2008). Salomé. En M. Armiño (ed.), *Teatro completo*. (pp. 321-381). Madrid: Valdemar.
- Yarbro Collins, A. (2007) *Mark: A Commentary*. Hermeneia (Minneapolis): Fortress.