

## EL MITO DE FRINÉ: NUEVAS PERSPECTIVAS

José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco

*Excmo. Sr. Presidente, Ilmos., Sres., Académicos, Sres., y Sras.:*



LA belleza y la inteligencia de la hetera de Tespis (Beocia) llamada Mnesarete y apodada Friné (es decir “ranita”) le proporcionaron una vida resonante de popularidad social, riqueza e influencias. Los trazos de su vida que conocemos coinciden en confirmarlo. Ha sido especialmente recordada por su presencia estelar en fiestas públicas como las de Eleusis, por su voluntad en restaurar a su costa los daños causados por Alejandro el Magno en Tebas, por habersele erigido una estatua áurea, y por intervenir en los círculos sociales y artísticos de Atenas, incluyendo posar como modelo de Apeles y Praxíteles para sus imágenes de Afrodita. La principal de las historias que la han hecho famosa se refiere a cuando fue acusada ante los jueces llamados heliastas (es decir “soleados” por oír y sentenciar a la luz del día) de no creer en los dioses en los que Atenas tenía oficialmente fe, el mismo delito que había llevado a la muerte a Sócrates en 399 a.c. Se dice que si su amante (¿acaso también su *kýrios*?) el abogado ateniense Hiperides (389-322 a. C.) logró su absolución, fue más que con su discurso, hoy perdido pero sin duda brillante, con el golpe teatral de exhibir desnuda, inesperadamente, a su cliente ante el tribunal.

Aplicando la concepción de “mito” como cuento tradicional, he bautizado como “mito de Friné” a ese suceso y he señalado también la fuerte probabilidad de que nunca ocurriesen tales hechos, pero de todos modos la creación y transmisión secular del relato forman en sí un fenómeno real y eso lleva a preguntarse, más que por la veracidad, por la razón de haberse construido esa narración y por la de haber pervivido luego en forma más o menos latente.

Casi siempre se ha pretendido responder opinando acerca de lo que ha significado el mito de Friné para los científicos y creadores estéticos posteriores. Por mi parte sostengo que es necesario plantear tres reflexiones sucesivas. La primera, aislar este mito dentro del tema del desnudo femenino, puesto que tal asunto constituye una compleja y confusa categoría socio-cultural en la mente humana. La segunda colocarlo en el contexto de la “lógica” procesal. La tercera, abordar la serie de reflejos psicológicos y estéticos derivados de los actos que en el proceso se realizaron.

Las razones de esa propuesta nacen de un primer hecho indiscutible. El mito de Friné está inicialmente anclado entre los muchos significados de la exhibición plena y pública del cuerpo femenino. Nos llega como relato sobre cierta mujer, pero escrito y conservado por

hombres, dentro de una sociedad de las calificadas hoy como “patriarcales”, a las que me resulta más exacto adjetivar como “masculinizadas”. Es verdad que, incluso en ellas, aparecen en ocasiones fuentes dotadas de una pureza analítica muy poco corriente, inmunes a cualquier discriminatorio de tipo sexista. Así, Fray Luís de León ha dejado una medida valoración del desnudo, tanto masculino como femenino. Pero no es eso lo que con más frecuencia encontramos, sino más bien huellas diversas de un paradigma de dominación masculina, cuidadosamente encubierto bajo tres alegaciones principales dotadas de un simbolismo patente: operación estética, depravación moral femenina, justo castigo a determinadas mujeres. Además, las tres son indisociables entre sí.

El espacio de lo considerado estéticamente hermoso contiene una de las líneas interpretativas más difundidas de este mito. Han sido muchos los productos derivados de esa valoración artística, pero solo algunos ostentan notable belleza. Así las figuras de *Phryné* esculpidas en 1845 por el suizo Jean-Jacques (James) Pradier (1790-1852), en 1855 por Louis Valentin Élias Robert (1821-1874), por Adolf Carl Johannes Brütt (1885-1939), por Albert Wein en 1948 etc. En todos esos casos, la exhibición se justifica como elogio y veneración de la belleza femenina y como desafío de inspiración y técnica para los artistas, pero sea como fuere, es demasiado simple limitarse a ver en Mnesarete una mezcla de Audrey Munson y la marquesa Luisa Casati llevada a su tiempo. Lo que interesa señalar ahora es que ese horizonte, mediante una apelación a lo bello, encubre la situación de la mujer en la condición de dominada. Desde hace mucho, la realidad aparecía en una vieja y conocida narración de Heródoto.

Se lee allí como el lidio Giges se resiste inicialmente a la incitación del rey Candaulo para contemplar desnuda a la reina, cuando el monarca quiere demostrarle su increíble belleza. Pero la insistencia del monarca le obliga a hacerlo. Descubierta por la mujer, ella le coloca en el dilema de matar a Candaulo, desposarla y ocupar el trono, o sufrir la muerte por su atrevimiento. Lamentándose, Giges acepta la primera proposición. El rechazo espontáneo de Giges a la propuesta de Candaulo se fundamenta en no querer invadir las fronteras de lo privado, y la indignación de la reina, al descubrir que su marido la enseña desnuda a otro, se apoya precisamente en la publicidad que el hecho encierra. Se trata de convicciones generalizadas socialmente en el contexto en que históricamente se sitúan, Heródoto subraya que “entre los lidios -como entre casi todos los bárbaros en general- ser contemplado desnudo supone una gran vejación hasta para el hombre”. Por eso la reacción de la reina es colocar al mirón ante un dilema que, en todo caso, restaura la privacidad de su desnudez, pues lo que considera realmente vejatorio es la publicidad de su cuerpo, cosa segura si ambos hombres continuasen viviendo.

Además, el texto de Heródoto manifiesta un segundo aspecto. Una exhibición de esa naturaleza, involuntaria por parte de la reina, pero voluntaria del lado del rey, es humillante para ella en cuanto mujer. No se trata de una reacción específica y personal de la soberana, movida por orgullo personal o por su condición regia. Simplemente estamos a presencia de un patrón de conducta elaborado por las sociedades masculinizadas, en las cuales existe un derecho de propiedad atribuido al hombre sobre el cuerpo de la mujer. Si la reina aceptase, aún tácitamente, el comportamiento exhibicionista del que la hace objeto Candaulo, aceptaría también que éste la expulsa de su privacidad patrimonial, como algo despreciable o de poco valor que no merece la pena preservar del disfrute común y público. Amenazar con que otros hombres adquieran,

aunque solo sea visualmente, la propiedad del cuerpo femenino parece ser la motivación latente de diversos relatos procedentes de tiempos y culturas diversas, como la germánica, la medieval europea con el tema de la condesa Godgifu (es decir *Deodata*) más conocida como lady Godiva, o ciertos episodios de las guerras mexicas contra Tlatelolco, etc.

Pasemos ahora a la segunda línea interpretativa. Ha sido muy frecuente incluir a la tespiana entre las mujeres motejadas de depravación sexual a las que, para marcar esa condición, se las representa desnudas. De ahí ha nacido la reiterada calificación de Friné como una más de las prostitutas históricas célebres por diversos motivos. Pero aplicarle esa condición, además de ignorar las grandes diferencias entre heteras y prostitutas, mutila por completo la rica complejidad del personaje. Pese a eso, el decadentismo estético usó mucho la equiparación y si lo más conocido es evocar a Salomé al modo de Gustave Moreau, la memoria de Mnesarete quedó muy salpicada de lo mismo en una serie de creaciones artísticas inspiradas en ella. Se encuentra fácilmente su huella en la literatura, no tanto en la música escénica, pero la muestra más clara es la trivial pintura de Gustave Boulanger (1824-1888) *Phryné*, ejemplo nítido de una lamentable y chabacana hermenéutica que identifica a la tespiana con una simple ramera de más o menos lujo. Si elogio literario merece la novelita de Edoardo Scarfoglio *Il processo di Friné* y cinematográfico su versión televisiva, realizada en 1952 por el director italiano Alessandro Blasetti (1900-1987), no debe ignorarse que dibujan a esta hetera como mujer bellísima, pero desprovista de cualquier cualidad moral o humana. Y solo es mitigación de esta línea interpretativa el uso de su nombre como símbolo de la mujer que vive centrada en el cuidado de su belleza sin otra cualidad humana o intelectual. La superficialidad de opiniones como esas es la causa de su pervivencia.

En todo caso, ya sea por esteticismo, ya sea por reprobación el mito de Friné nos ha sido enmarcado en el ámbito de los desnudos femeninos y eso nos obliga a *situarlo-diferenciarlo-compararlo* en tal recinto. Autores hay que quisieron escapar de eso, estimando o casi mejor imaginando, otros aspectos de la vida de Mnesarete, mas lo cierto es que no solo cuantitativamente, pueda citarse poca cosa en esa dirección, sino sobre todo que, ni con tal propósito de huida, lograron desembarazarse de huellas de relación entre aquella y el desnudo.

Aunque en las dos líneas interpretativas aquí apuntadas hasta ahora se juega con la premisa de la voluntariedad femenina, ésta encubre latentes esfuerzos de dominación masculina, apenas disimulados por esteticismos o moralismos superficiales. Para comprender bien la existencia constante de intención vejatoria al exhibir en público a una mujer “desnudada”, es decir, “desnuda contra su voluntad”, basta situarse en los supuestos donde no es necesario esconder tal objetivo degradante al dejar la desnudez justificada en criterios penales. Hubo una represión jurídicamente establecida que determinó la aplicación del desnudamiento de aquellas a quienes castigaba. Con ello reunió violencia, publicidad y sexualidad como rasgos esenciales, presentándolos en forma sinérgica. Se trata de legalidad represiva, figura que antecede históricamente al Derecho penal.

Existe una larga historia reveladora de que, cuando a las mujeres les han sido jurídicamente impuestas penas por la comisión de actos tipificados como delitos, se las ha obligado casi siempre a sufrirlas desnudas para así acrecentar sus sufrimientos, cosa que no

habría sido necesaria para inflingírselos, incluso cruelmente, si no hubiese existido la intención subyacente de grabar el recuerdo personal y social de la situación que se las había hecho vivir en aquella ejecución. Inflingir una humillación adicional a la mujer castigada, desnudándola *en público*, es una conducta documentada desde antiguo. En la ejecución imaginada por Apuleyo (autor que procura escribir cosas verosímiles y convincentes a su público) para una mujer, sentenciada por diversos asesinatos a morir presa de las bestias, se la hacía sufrir esa pena mediante su violación por un jumento, realizada en un espectáculo público. Además de los dolores físicos y psíquicos inflingidos a la víctima, se buscaba robustecer la convicción social existente de que su castigo suponía el grado mayor de desprecio que podía recibir. La exhibición sexualizada de su desnudamiento solo podía resolverse con la muerte, mas ni en el improbable caso de sobrevivir, ningún hombre honorable la aceptaría en su privacidad.

Con ese convencimiento se jugó también más allá de los supuestos penales y procesales. El desnudamiento aplicado a las mujeres formaba parte, en una mentalidad generalizada, de un *castigo* impuesto desde la sacralidad de la dominación y asumido por una sociedad vertebrada jurídicamente por esa sacralidad. Se las estigmatizaba así, para siempre, con la certeza de su condición “natural” de dominadas. Se prueba esta afirmación con la existencia de testimonios literarios que utilizan como recurso constante la práctica de desnudar a las mujeres cuando se las aplicaba algún escarmiento de forma que viniese exasperado el sufrimiento físico al mezclarlo con el psíquico, mediante la exhibición sexualizada de la víctima, esa dimensión psicológica empieza a generar efectos especialmente después de concluida la ejecución de la pena, y se encuentra en las raíces de los malos tratos y de la violencia sufridos secularmente por las mujeres. De todos modos, si las sociedades masculinizadas han sido tristemente maestras en tales crueldades, debe corregirse una visión feminista demasiado exagerada recordando que históricamente no faltan horribles ejemplos de maldades análogas perpetradas por mujeres contra mujeres.

Mnesarete estuvo situada en ese ámbito y casi sucumbió en él, desde el momento en que fue encausada en un proceso que debía llevarla a la muerte. Además, la comparación recíproca de esas tres pautas de comportamiento (belleza, moralismo, penalidad) ha permitido, aunque se haya tardado mucho tiempo en ello, asumir una realidad esencial. La regla según la cual, la presentación pública de la desnudez femenina es “un mito cultural muy penetrante”, que se entiende “no sólo como un conjunto de imágenes, sino en términos de su formación a través de las instituciones”. La conciencia de que existe “un movimiento general [*que nos conduce*], desde la especificidad de la representación del cuerpo femenino, hasta [*las*] estructuras generales de valores y de creencias”. Debe aceptarse que las imágenes de la mujer desnuda forman parte muy significativa de un sistema de fuerzas institucionalizadas por la cultura dominante, en un momento concreto de la Historia humana, sin excluir los territorios mentales en los que se crea el Derecho.

Esa representación posee una gran densidad de significado y sus características (formas, gestos, virtualidades, etc.) son vías de percepción de la ética y la política vigentes cuando y donde se crea la imagen. En nuestro tiempo está ya generalizada la intención analítica del desnudo femenino como centro de una reflexión científica polivalente, donde los filósofos, los psicólogos, los sociólogos, los psiquiatras, los críticos de la creación estética, los juristas,

los moralistas, etc., en conjunto todos los humanistas y científicos sociales, tienen algo que observar y decir. A ello se añadirán después diversos estudios sobre la timidez en los que aquí no hemos de entrar.

Quedan así al aire libre las complejas y profundas raíces de la concepción tradicional del desnudo femenino, advirtiéndonos que las excusas estéticas, morales o jurídicas que se alegaban para ejecutarlo estaban, no solo relacionadas entre sí, sino además contaminadas por voluntades muy hondas en las sociedades masculinizadas. Por efecto de esas intoxicaciones se privilegiaban determinadas presentaciones del asunto, se descartaban otras y se establecían ciertos límites (estéticos, jurídicos, religiosos, éticos, etc.) que permitían distinguir con comodidad y rapidez si lo que se contemplaba podía aparecer en la *scaena* (o espacio social público) como admisible, ya fuese obra de arte o castigo justificado, o si debía separarse de eso, calificándolo como rechazable. En este caso, ya no sería belleza ni justicia, sino obscenidad (fuera, *ob*; de la *scaena*, conforme a la explicación ofrecida por Varrón de la etimología de la palabra) es decir, sexualidad explícita o pornografía. En verdad tales límites, lejos de ser objetivos, fueron establecidos para proteger intereses privilegiados en aquellas sociedades y su perduración es evidente. Incluso en la acreditada obra de Kenneth Clark, pese a su gran valor científico, se contienen todavía residuos de esa mentalidad.

Se ha puesto de relieve, prolongando investigaciones de Calvo Serraller y otros autores, el largo y duro debate teológico y jurídico que ilumina esa oculta realidad. Se trata de la duda acerca de cual debe elegir el Derecho, entre las posibilidades de tolerar, limitar, prohibir o incluso hasta destruir, las obras de arte llamadas convencionalmente “desnudos”, especialmente femeninos. La profundidad de los significados de tales imágenes queda probada por el mismo hecho de existir esa discusión. Desenvuelta en el siglo XVII, estuvo a punto de concluir en el XVIII, decidiendo con una ley la quema general de las existentes y la prohibición de ejecutarlas en el futuro, norma que a Carlos III le faltó muy poco para promulgar.

Todas esas hondas significaciones ya venían insinuadas en alegorías estéticas muy tópicas, como las que presentan a la mujer desnuda como imagen de la verdad absoluta, idea recreada entre otros muchos, por Bernini o por Goya. Tampoco faltan las alusiones a Friné en análogo sentido, identificando a su belleza física con la justicia exacta, justamente al contrario de lo sugerido por Scarfoglio. Pero el paso a una comprensión decisiva empezó a darse cuando esas visiones, ampliando y categorizando lo que solo era un simple descenso hasta rutinas poco conscientes del lenguaje coloquial, fueron revisadas por Kant (explícitamente seguido por Lyotard, según muestra la lectura paralela de ambos hecha por Lynda Nead) al concebir lo sublime como el lugar donde, entre otras cosas, aparece representada una forma de feminidad que transgrede ciertas normas. Se hará patente, y hasta popular muy pronto, que la idea kantiana de “transgresión” incluía entre sus formas el desnudo femenino, voluntario y público, en cuanto resulta coherente con su esencia presentar denuncias y rebeldías sociales con esa escenificación.

Pasos decisivos hacia la percepción del dramatismo latente en el desnudo artístico femenino fueron dos ideas de Sigmund Freud; una, destacar el nervio degradante que, en general, encierra la desnudez pública involuntaria; otra, la hostilidad que “nunca falta por completo en las relaciones entre los dos sexos”. No puede pasar desapercibida la relación que encierra esta última observación con la analogía de Vassily Kandinsky entre un lienzo en blanco y una virgen

que espera la violación, ni que tal sugerencia ha sido considerada como la mejor imagen de la naturaleza de un sistema colonial. Después, con las teatralizaciones de Marina Abramovic, Tracey Emin etc., con las contrapropuestas estéticas de Judy Chicago, Carolee Schneemann o Jo Spence, con los escritos de Michel Foucault, etc., llegó a ser lugar común ver rebeldía social escondida tras imágenes, crueles o no, de la desnudez femenina. Así se abrieron paso visiones de conjunto como la sistematización de Lynda Nead contraponiendo los patrones de subyugación masculina y los de sumisión/rebeldía femenina; o como las recopiladas en las exposiciones realizadas en la *Galleria d'Arte Moderna* de Bolonia (sobre obras de desnudo humano desde el neoclasicismo y la invención de la fotografía hasta hoy) o la parisina sobre las estrategias masculinas de dominación desenvueltas por esas vías.

Para valorar la situación de Mnesarete al ser juzgada es necesario extraer de entre los materiales así aportados el valor interpretativo que aporta la contraposición entre “voluntariedad-involuntariedad”, pues el primero de los términos de ese binomio hubo de ser el suyo y ofrece una clave principal del significado de su mito. Inicialmente, cuando es preciso tener plena conciencia de la importancia de esa tensión, dos novelas ayudan mucho a ello. La voluntariedad simboliza la autodonación plena de la identidad femenina, por eso, en *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgakov, Satanás agradece que Margarita conceda, como gracia, presidir desnuda, su largo y enrevesado baile y le ofrece una recompensa por ello. El paradigma de la desesperación provocada por la involuntariedad se nos muestra a su vez en *Fräulein Else*, de Arthur Schnitzler. Elsa no desea exhibirse desnuda, ni en público, ni en privado, pero el sujeto a quien, por encargo de su padre, pide un préstamo para pagar deudas de juego, se lo promete bajo la condición de verla desnuda privadamente. Elsa acepta, pero introduce una variante, sin descubrir nada de todo eso a nadie, ingiere una dosis exorbitante de somníferos que la llevará a la muerte y en esas condiciones se presenta desnuda al solicitante, pero en público, para de ese modo inculparle, tácita y moralmente, por haberla coaccionado.

Mnesarete no sería involuntariamente desnudada por Hiperides en forma sorpresiva para ella. Dejando a un lado lo arriesgado de una reacción imprevisible que acarrearía el peligro de envenenar la causa (insistiré luego en que nada eficazmente procesal se habría logrado con eso) parece indiscutible que Friné estuvo advertida y conforme con ser expuesta, aunque no sabemos si lo aceptó o lo sugirió. En todo caso era indispensable su colaboración mediante imprescindibles detalles materiales, solo accesibles a ella, como por ejemplo el momento físico adecuado o la elección de vestimenta más conveniente para el acto previsto.

Se sitúa así nuestro mito en el terreno de la problemática voluntariedad del desnudo femenino público. Ese rasgo es el eje de algunas famosas creaciones que ofrecen la contraposición “mujer desnuda-hombre vestido”. Aquí se abre un panorama que necesita algunas distinciones. Hay figuras que pertenecen claramente a una intención crítica de la dominación masculina. Así, ocurre cuando la faz femenina ha sido eliminada, pero no la del hombre. Es una opción que, con la concreción de todo un género en una sola imagen, hace notorio quien domina y quien resulta sometido. Cuando en cambio se introduce a una mujer desnuda en un contexto de hombres vestidos, sin hacerla ocultar su rostro, ni reflejar en él otra cosa que una apacible naturalidad, la interpretación se hace más compleja, pues casos hay en los que caben muchas dudas.

Podemos pensar en ciertas ocasiones que el autor ha querido afirmar la identidad femenina libre presentando como natural su desnudez ante y entre los hombres. Así, se ha podido mantener que el cuadro *Olympia* de Édouard Manet es un signo de la identidad de la clase obrera, considerando la mirada misma de la mujer como símbolo liberador de las convenciones sociales prevalecientes. También se deja notar la fuerza del combate contra los marcos dominatorios masculinos en la tela de Georges Rouault, *Hijas o prostitutas*, sugeridora, por la desmesura de sus figuras, del pánico derivado de la percepción de algo situado fuera del control humano, en este caso la manifestación futura de reacción social por los agravios secularmente sufridos.

Mas otras veces, asalta la sospecha de que el artista deseó sugerir una dominación masculina injertada en la voluntad de la mujer, anulando cualquier tipo de rebeldía ante la intención del varón, que pasa a ser también la femenina. Eso parece ocurrir cuando se acentúa el rasgo de *naturalidad* en el comportamiento femenino. Eso sucede en diversos testimonios, como en *Le déjeuner sur l'herbe*, o en reiterados lienzos de Paul Delvaux (sibilinamente alusivos a los deseos masculinos de dominación) o en la obra de diferentes fotógrafos, etc. Diríase ante ellos que la mujer de la imagen se funde en la voluntad masculina de poseerla plenamente, es decir, más allá de lo físico, incorporándola sin límite alguno a tal voluntad. Transmitido ese deseo en la intención de desnudarla, la mujer lo recibe y asume hasta el punto de sustituir con él a su propia voluntad, pese a ser consciente de quedar así situada por sí misma donde tantas veces lo estuvo por fuerza o bajo discursos de encubrimiento. Se trataría, pues, de la máxima expresión de absorción de la identidad masculina por parte de la mujer.

Resulta evidente a los niveles que ha alcanzado el discurso aquí expuesto que el mito de Friné, aunque posea relación cierta con las usuales vías de esteticismos, moralismos, jurisdicisms, etc., que forman la simbología más superficialmente patente en él, apenas resulta explicado por ellas. Casi todo lo que nos ofrece ese contexto es sólo material previo. Al el se ha añadido aquí hasta ahora la observación sobre la importancia central de la voluntariedad femenina en su presencia desnuda, factor que guarda relación con las capas más específicamente significativas de los contenidos socio-culturales en las comunidades masculinizadas. Es obvio que eliminar la masculinización no supondría la desaparición de esas capas, pero sí cambiaría su manifestación y el mito de Friné no existiría. Como muy exactamente ha señalado Vouilloux, el campo de lo conmovedor para los humanos se extiende, desde la representación de órganos sexuales hasta la de restos mortuorios, las sociedades humanas abordarán siempre ese territorio con una particular emoción. La que corresponde a las sociedades masculinizadas, es la que construye el mito de Friné. Es un temblor particular, pero si la sociedad hubiese estado vertebrada conforme a otras pulsiones hablaríamos de otro mito.

Sabemos pues verdadera a la evanescente vinculación entre una manifestación histórica del desnudo femenino y el de Friné ante su tribunal, pero nada más. Sabemos que no es un capítulo más de la historia de una ramera, por exquisita que fuese, pues lo que por diversas fuentes sabemos de su historia no se puede reducir a ese comportamiento. Sabemos que no fue fruto de ningún castigo, aunque lo bordeó. Sabemos que no existen rasgos que permitan enlazarla con rebeldías feministas. Si hubiera sido solo una simple demostración de soberanía de la belleza de una mujer excepcional, estaríamos a presencia de otro ejemplo de la domina-

ción de los hombres sobre las mujeres que les gustasen, pero nos quedaría la ignorancia acerca de cuales habrían sido los motivos justificadores de que, entre la abundancia de ejemplos de esas sumisiones, este se haya conservado tanto y por tanto tiempo.

En definitiva, este mito es insoluble con su simple inserción en las distintas y aisladas percepciones que ha nutrido la historia que nos ha sido dada, ya sea convencional, ya actual, del desnudo femenino, aunque no sea posible dejar de tener conciencia de ellas a la hora de correr el riesgo de su interpretación. Para dar el mayor contenido posible a esa única relación evidente, que todavía permanece indefinida a nuestros ojos, es necesario restituir este mito a su marco originario, un procedimiento judicial público. Desde esa sede cabe indagar que impulsos mentales provocaron la sentencia de los jueces, mitema final que culmina el relato. No es ni necesario ni suficiente en estas páginas acudir, para cumplir esas operaciones, a una descripción de carácter histórico jurídico-formal reconstruyendo la acción procesal misma en el marco jurídico de un sistema procedimental concreto, en este caso el ateniense del siglo IV, a. de JC. Esa investigación ya existe y lo único a añadir es su conexión con el sentido esencial latente del desnudo femenino, descrito arriba.

No cabe otra forma de lograrlo que asumir mentalmente la exhibición de Friné como un hecho inserto en determinada “lógica procesal”. Dicho de otra forma, consiste en atender a la raíz esencialmente procesal del mito, planteándonos qué significaría el hecho para los jueces (suponiendo que hubiese ocurrido tal como nos ha sido contado) puesto que la desnudez forense de la hetera se ubica en su marco. La referencia a la “lógica procesal” es imprescindible, ya que nace de la naturaleza propia todo proceso en cualesquiera momentos de la historia. Como tal naturaleza no es otra cosa que una teatralización consciente de la realidad humana para discutir y decidir sobre ella (pero desde fuera de ella) siempre la dialéctica interna de *armonía-inarmonía* en los pasos dados en la cadena de actos de cualquier juicio, es clave que explica el éxito o fracaso de sus nudos integrantes. Esa reflexión debe permitirnos comprender la decisión de los jueces, eje principalísimo de la perduración del mito. Se trata en definitiva de una aplicación de la metodología establecida por Hans Belting acerca de la antropología de la imagen, para descubrir la relación entre la universalidad de su ser como tal imagen y las circunstancias históricas y mediáticas de la aparición de cada una de ellas.

Perdido el alegato forense de Hiperides, no sabemos de cierto hasta qué punto estuvo apoyado en la exhibición de su cliente desnuda ante el tribunal, ni el momento y la justificación que daría el famoso abogado a tal hecho en el contexto de su pieza forense. Las variadas posibilidades de la retórica, o arte de alegar del abogado ante el tribunal, es decir, la argumentación, la demostración, e incluso la trasgresión, hacen muy discutible cualquier lugar de conexión entre la oración forense de Hiperides y la espectacular manifestación de Friné. Siguiendo una tradición secular, Vouilloux y otros investigadores modernos recuerdan que Quintiliano, al fin maestro del arte retórico sitúa el episodio como supremo ejemplo de argumentar sin hablar, *aspectus sine uoce*, pero a eso hay que añadir que no se trata solo del abogado y su discurso, sino del comportamiento que en aquel trance procesal resultase más lógico conjuntamente entre él y la acusada.

Si eso es cierto, no lo es menos que se trata de algo muy escurridizo. Como fácilmente se advierte, ahí cabe una multitud de hipótesis, algunas deslizándose a meros devaneos y eso poco aporta. Así ocurre cuando se dice que Hiperides hizo una extrema aplicación de la regla

curial sobre la conveniencia de atenerse a los hechos materialmente comprobables. O que la belleza desnuda de Mnesarete incorporaba la evidencia de la desnuda verdad, proporcionando una epifanía de la inocencia. O el juego de la contraposición entre lo dionisiaco (la desnudez de Friné ante el tribunal) y lo apolíneo (el alegato de Hiperides).

Hipótesis como esas son poco sustantivas por lo que concierne al punto vista procesal en sí mismo. Más bien nos devuelven a los campos de primario simbolismo que los investigadores posteriores han querido atribuir al relato. Pero si contemplamos el incidente forense, tal como nos ha llegado, las posibilidades interpretativas resultan diferentes. La más fácil sugiere que el orador pretendía alegar la hermosura de la hetera, semejante a la diosa de la belleza, para sostener lo injusto de una sentencia destructora de tanta belleza, al condenarla a muerte por impía. Pero es preciso detenerse brevemente en un grave reparo. Con solo insinuar esa vía estaría la defensa agravando el delito que se juzgaba.

Bien es verdad que sabemos como a la diosa de la vida se la representa desnuda desde tiempos prehistóricos, pero esa imagen se traslada primero al mundo babilónico y solo mucho después al helénico. Se debe recordar, además de lo relativo al comportamiento general de mujer en aquella sociedad, la escasa tradición griega, todavía en el siglo IV, de la presentación de imágenes de Afrodita desnuda, Kenneth Clark ha sugerido además que las acusaciones a Friné estuvieron soportadas, al menos en parte, por ser la agente de esa exhibición. En efecto habría de pasar varios siglos para que se considerase artísticamente preceptiva la desnudez de Venus, como escribe Boccaccio y solo desde el Renacimiento y no sin dificultades, las imágenes de Venus y Eros protagonizarían una rebelión contra los paradigmas estéticos y las mentalidades que los soportaban.

Así pues, que en ese ambiente alguien humano se equiparase a los dioses resultaría blasfemo para los heliastas. La exhibición de la bella beocia sería prueba de agnosticismo o menosprecio a las divinidades por cuyo prestigio ellos debían velar. Ciertamente es que en su tiempo histórico Friné, como bien ha escrito Brandstetter, venía codificada por un estatuto corporal definido en tres planos ligados entre sí, su belleza o símbolo de la perfección de la Naturaleza, la sacralidad vinculada al recuerdo habitual y público de su cuerpo en las imágenes de Afrodita, y la ostentación inherente a su vida de hetera. No era pues una mujer corriente. Pero aún así y todo, o mejor, con esa triple y particular manifestación en la conciencia de sus contemporáneos, el hecho es que la encontramos siendo juzgada por un tribunal que podía condenarla a morir en coherencia con lo sentenciado ante acusaciones análogas anteriores. Todo el peso de las reflexiones de Georges Bataille sobre la íntima relación entre erotismo y muerte parece aletear en la amenaza mortal que se cierne sobre la belleza desnuda de Friné.

La conducta seguida por el dúo acusada-abogado tuvo que estar en todo caso presidida por ese hecho ineludible. La vida de Friné venía directamente afectada por la resolución del caso y a salvarla tenía que tender primordialmente cualquier paso dado por su defensor. En ese sentido, puede decirse con seguridad que las actitudes que tomadas por ambos en el proceso hubieron de ser no solo sumadamente medidas sino también iniciativas muy coherentes entre sí. Pero ¿qué perseguían el letrado y su cliente con la exhibición acordada?

Desde luego no fue una expiación para autocastigarse la acusada con la humillación de ser mirada desnuda en público. Nada hace pensar que el tipo de proceso al que estuvo sometida la amada de Hiperides pudiese solventarse de ese modo. Ante todo, la contempla-



*Phryné devant l'Aéropague. Jean-Léon Gérôme.*

ción de la tespiana desnuda no era novedad llamativa, si recordamos que según las fuentes conservadas se la había podido ver así, en forma pública, no ya solo través de las imágenes para las que como modelo había posado, sino en las fiestas de Poseidón o Afrodita. ¿Creyeron entonces la cliente y su abogado poder vencer la voluntad de los jueces excitando su salacidad al hacerles más suyo e intimista aquel espectáculo? ¿sería la inaudita posibilidad de aproximarse realmente a lo soñado en textos como los epigramas eróticos de su tiempo lo que se quería ofrecerles como estímulo para la absolución?. Lo cierto es que la facilidad de la respuesta que apela al truco libidinoso ha contribuido a frivolizar el relato en demasiadas ocasiones. Durante siglos predominó esa explicación pese a ser elemental, directa, vulgar y grosera. Con ella se ha difundido la imagen, esencialmente cristiana, de una Friné, valorada regresivamente, desde bella e inteligente, hasta ramera vulgar.

Creo ser el primero que se arriesga en afirmar que pertenece al pintor y escultor francés del llamado “arte académico” Jean Léon Gérôme (1824-1904) el mérito de romper esa continuada y cómoda línea interpretativa en su famoso cuadro de 1861 dedicado al tema. Supongo que se trata de una propuesta casi escandalosa dado que sin duda es un lienzo romancón y blando y así lo dijeron muy pronto ilustres comentaristas. Pero por lejos que un objeto esté de los ideales estéticos de quien escribe y por eminentes que sean los críticos, ni prejuicios propios, ni opiniones ajenas deben obligar a ningún investigador a dejar de plantearse las hipótesis que le parezcan razonables. La justicia de las invectivas que le dedicaron tanto artistas de su tiempo, como críticos actuales, no evita la miopía de quedarse en el merecido

desdén formal. Además, que no solo merece Gérôme tales juicios sino también otras muchas empalagosas piezas del desnudo victoriano, o el resto de academicistas, etc., conjuntos en los que difícilmente se advierten nunca sutilezas psicológicas como la que este caso tuvo el pintor francés.

Paolo Farinati había escogido el dolor como eje representativo de la figura de una su-puesta Friné, pero después otros artistas prefirieron tratar el desnudo de la protagonista, si bien lo hicieron bajo un constante patrón, el de una mujer exhibida ante los jueces, a veces con recato (Pierre-Antoine Baudoin, en 1793), o con altanería (Victor-Louis Mottez en 1859) o con indiferente dejadez (una pieza del taller de Louis David; otra de Víctor Robert de 1846), etc. Nadie puede negar que, frente a esos reiterados precedentes el pintor francés consideró indispensable indagar, para dar esencia lógica al relato, cual hubo de ser la actitud de la acusada al verse puesta en el trance de protagonizar la espectacular decisión de su abogado, incógnita esencial que permanecía oculta bajo las livianas apreciaciones usuales.

Para ello eligió de entre las fotografías de su bien conocida modelo Marie-Christine Roux, que Félix Nadar tenía (o hizo por su encargo), una frontal desnuda, donde la pose toma la iniciativa de ocultar su rostro y la trasladó al lienzo como imagen de Friné. Pueden criticarle hasta la saciedad sus detractores. Puede hacerse un fotomontaje que ridiculice el cuadro, como lo hizo Joseph Renaud pero lo cierto es que, aún sin lograr una pintura medianamente conmovedora ni inquietante, propuso dos claves superadoras del viejo árbol de discursos superficiales. La voluntariedad de la hetera y su renuncia a comunicarse con el ambiente que la rodeaba. Esa misma idea se retomará más tarde. Así Jean Baptiste Emile Corot con su poco posterior *El baño de Diana (la fuente)* pero será un dibujo de Egon Schiele, *Stehendes mädchen*, quien podría infundir al tema la fuerza dramática de la que son incapaces Gérôme, Falguière o Corot.

En efecto no parece que la linda beocia y su abogado pudiesen haberse planteado de otro modo el paso dado, si buscaban algún beneficio procesal. Los sentimientos que los heliastas pudiesen deducir como cruzados tácitamente en el espíritu de la mujer a la que juzgaban serían, pues, el argumento adicional que buscaba Hiperides para defenderla. No intentó deslumbrarles comparando a su cliente con una diosa, remedo blasfemo de divinidad postiza. Esa es la propuesta inequívoca de Franz von Stuck en una coherente pintura, pero inconvincente desde la lógica procesal. El marco procedimental no debe romperse, porque eso equivaldría a romper la historia misma. Hiperides-Friné tuvieron que apelar como aquellos hombres-jueces considerarían que eran los sentimientos de una mujer cuando, situada en sede procesal, adoptaba esa peculiar actitud ante ellos.

Frente a Edgar Degas y frente a Emilio Zola, sostengo que Gérôme, pese la cursilería de su acaramelamiento, dio un paso decisivo para descubrir la arriesgada trascendencia encerrada en el paso dado por el dúo Friné-Hiperides. Es verdad que si el relato ha pervivido a lo largo tiempo ha sido porque siempre se le han atribuido significados, unos sobre del Friné y otros sobre su abogado, pero ninguno de ellos había superado los planos fáciles y directos que ya hemos repasado. El pintor academicista sugirió con sus pinceles que el abogado insiste del modo más inequívoco posible en presentar una acusada que se niega a comunicarse con jueces más allá de hacer presente su desnudez, aunque sepa que pueden darle muerte.

Pero si era así ¿que sentido tendría esa actitud en un juicio de tal talante? Solo cabe pensar en una especie de hurto procesal de la dimensión humana de Friné. Cubierta su cara, se lograba que los heliastas afrontasen la evocación de la divinidad, no la veían a ella, ni la miraban. Miraban y veían a la Afrodita que se había presentado al culto en las imágenes que Friné había hecho posibles a los artistas, pero ese su papel de mediadora había caducado al concluir la realización de aquellas obras de arte. Si Friné hacía algunos alardes, esos eran que ni evocaba a una diosa, ni permanecía como mujer, puesto que, al cubrirse el rostro, la mujer concreta quedaba desaparecida.

Solo la divinidad, cuya belleza no se comunica en igualdad a los humanos, era la que inundaba el espacio procesal y lo significativo era que los jueces podían percibirla directamente, borrada la mediación de la hetera. Gèrôme buscó redondear ese dominio de la epifanía de lo divino en aquel momento del juicio, colocando al lado de la figura de la diosa de la belleza y el amor, la efigie de la deidad de la sabiduría, que no por casualidad media entre Friné y sus jueces. Así, sumergidos los heliastas en la atmósfera de una ciencia de lo sagrado, se les hacía sentir lo imposible de condenar por impiedad a la mujer que, tras haberles traído a la diosa, ni usurpaba el aura de la deidad, ni había querido hacerse presente como humana mediadora, ni se avergonzaba de una desnudez que daba sentido a su vida.

Un óleo de la pintora Luisa Núñez Vilabeirán, contiene los elementos de la intriga desenvuelta en aquella sesión forense de hace bastante más de dos mil años, aunque la autora no deje prueba explícita de si quiere ignorar o aproximarse al relato frineano al no querer dar título a su tela. Sin embargo no es menos cierto que su pintura es el compendio del mito y penetra en su significado de forma apenas precedida por intentos literarios bien distintos entre sí como son los de William Wetmore Store, o Christophoros Milionis. Ese cuadro llegó a mí mucho después de haber comenzado a inquietarme el misterio que se alberga en la significación y en la constante perduración histórica del relato. Se han pintado trazos vivos y fuertes de rojos, verdes, negros, ocre, llameantes y entrelazados, insinuantes de una historia fiera y fecunda. En su depósito se crean al unísono una mujer sin rostro y una figura circular, de un rojo vivo, que comparte con ella el primer plano y es algo así como el símbolo de un laberinto, apuntado como sentido de un destino vital ejecutado implacablemente en ella, su ayer, su hoy y su mañana.

La mujer, fuerte y desnuda, cae sobre sus talones, entre desplomada y erguida. No viene concebida como dulce adorno de estética placentera en un contexto palatino-burgués, ni como belleza de consumo para una mediocre sociedad de masas. Al contrario de casi todos los innumerables desnudos femeninos que ofrece la historia del arte, este no da pie a pensarlo como partícipe y menos aún cómplice del espectáculo ofrecido por su imagen, ni implícitamente, como sugeriría una *Venus* al modo de Giorgione, ni explícitamente como lo sería una de Tiziano.

No “está” desnuda, ni menos “desnudada” o “desnudándose”, “es” desnuda y con firmeza tal, que *Desnuda* podría ser su nombre. Desnudez asumida, no exhibida, que plantea la femineidad de las formas en lo imprescindible para identificar a una mujer no edulcorada, sino de sólida y escueta fortaleza, indiferente de ser contemplada en una plena desnudez que tiene visos de eternidad, de atemporalidad. Parece estar para siempre ahí, después de haber venido muy de lejos y sin dar impresión de marcharse. No busca comunicación con el espectador.



*Sin título.* María Luisa Núñez Vilabeirán. (Col. particular).

Al no exhibir ni sugerir sus emociones ni sus deseos, todos los sentimientos de las mujeres que han existido le pertenecen. Creada carente de rostro y con una muy clara torsión de faz ¿acaso quiere evitar algo o alguien? Pienso que querría esquivar su laberinto vital situado en el cuadro como determinante de imposible soslayo, en la esfera roja, color que sugiere las cualidades de sufriente y gozoso.

A la vista de cuanto así se nos sugiere, me parece lícito poder concluir recordando que el eje paradigmático de las sociedades masculinizadas consiste en ejercer sobre las mujeres el dominio más absoluto (es decir “libre”) que les sea posible en cada momento histórico.

Dominarlas les otorga tanto poder como placer, les rinde provecho y además las casi inexistentes penas por las exorbitancias cometidas, son de mucha menor entidad que el daño causado. En ese contexto Friné fue obligada a acudir a su enjuiciamiento en cuanto era, ante todo, una mujer. Como tal mujer quedó entregada al juicio de los hombres-jueces llamados heliastas. La habilidad procesal de Hiperides consistió en cambiar el plano previsible que hubiera llevado a la muerte a la tespiana. Al desnudarla introdujo una situación inesperada, presentó a Mnesarete como portadora de la conexión del tribunal con la divinidad. Los heliastas vieron, como genialmente acertó a expresar Gérôme, a la divinidad misma, no a una mujer precedera y concreta. Solo podían reconocer en esa divinidad la razón esencial de cualquier juicio justo, es decir lo que a ellos podía tranquilizarles frente a la angustia que siempre supone dar una sentencia.

Y no es que se rindieran a la evidencia, simplemente trataron de aliviar su angustia ante el casi seguro error, buscando en aquella divinidad la garantía de dictar una sentencia aceptable por ella. Su sociedad masculinizada pretendía dominar a la mujer en cuanto significaba la tremenda potestad de la diosa madre, perenne fuente de vida, como lo entendió Courbet, función inexorable, grabada en lo más íntimo de lo inconsciente de todos y cada uno de sus miembros. Pero ahora, ante los heliastas, la desnudez de Friné no era la de una mujer, ni hermosa, ni degradada, ni castigada, era la manifestación de la deidad inconmensurable de la que toda vida dependía. Juzgar algo, lo que quiera que fuese, suponía ejecutar en la vida humana lo que concordase con el designio de los dioses, una de cuyas manifestaciones estaba delante de ellos.

Y tuvieron miedo. No absolvieron a una simple mujer, una pieza humana más entre tantos justiciables. Reconocieron en el alegato procesal la revelación acerca de la diferencia que separaba su real y pobre papel de ejecutores-dignificadores de los intereses masculinos, de sus pretensiones en cuanto jueces, insolentes determinantes en última instancia de tantas vidas, patrimonios y famas. Ante la oración forense que les desnudaba a ellos, ahora a ellos, en su interesada visión del mundo, no juzgaron, salieron de su angustia dejando que la sola presencia de la divinidad resolviese por sí sola. El mito de Friné extrae y manifiesta la ensoberbecida locura de las sociedades masculinizadas y fortalece al máximo esa manifestación, al situarla en una sede procesal, es decir, en el recinto donde se teatraliza simbólicamente el comportamiento esencial de hombres y mujeres en la sociedad, incluidos los jueces. Los heliastas al menos, supieron huir de una ley injusta, no buscaron el refugio de sus conciencias en ella.