

Virtud y Deseo: Violencia en Emilia Galotti

Olga Hinojosa Picón
Universidad de Colonia

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2006.i01.03>

The portrayal of women as objects, the beautiful and passive feminine figure, is a recurring theme in many renowned literary works, as well as in child books. Opposing this figure, as its antithesis, the man, active and determined, decides and limits her acts, recurring sometimes to violence when his expectations seem at risk. The following exposition will be focused on the analysis of the paternalistic view with which the figure of Emilia Galotti is depicted in Lessing's homonymous drama. After a summary of this work and a brief contextualization of the times in which it was conceived, we analyze the violence exerted over the main character from two different perspectives: the one of the lover or husband, to whom the sexual desire belongs, and the one of the father, the watcher of that arbitrary and imposed moral which is presupposed inherent to every woman, and specially to his daughter, considered property until it is passed onto another man, who will necessarily be her husband.

La visión de la mujer como objeto, la bella y pasiva figura femenina exenta de deseo es un motivo recurrente en muchas obras literarias de renombre, así como en numerosos cuentos infantiles. Frente a ella, como su antítesis, el hombre, activo y con carácter, decide y delimita su actuación, recurriendo a veces a la violencia cuando sus expectativas amenazan con no ser cumplidas. La exposición siguiente va a centrarse en el análisis de la visión paternalista desde la que es enfocada la figura de Emilia Galotti en el drama de Lessing que lleva el mismo nombre. Tras una breve contextualización de la época en la que fue concebida la obra y un escueto resumen de la misma, se analizará la violencia ejercida sobre el personaje principal desde dos perspectivas diferentes: la del amante o marido, a quien pertenece el deseo sexual, y la del padre, el vigilante de esa arbitraria e impuesta moral que se presupone inherente a toda mujer, y especialmente a la hija, entendida como propiedad hasta que pase a manos del otro hombre, que necesariamente habrá de ser su marido. Bajo estos parámetros se pretende exponer

cómo una obra que se titula paradójicamente con el nombre de la mujer protagonista, presenta a la misma como un ser pasivo, como consecuencia de un margen de actuación completamente delimitado por un patriarcado capaz de sacrificar a sus mujeres para restablecer su propio orden social.

Para explicar la concepción de este drama, Lessing, que no tiene inconveniente en nombrar las fuentes a las que recurre para escribir sus obras, menciona el tema, transmitido por el historiador Tito Livio, de Virginia, muchacha plebeya cuyo intento de seducción por parte de un decenviro en la época romana provoca el trágico final de la misma a manos de su padre para preservar su honra.¹ Desde entonces, éste se ha convertido en un motivo literario recurrente, con el que también Lessing se había confrontado intensamente antes de comenzar a escribir *Emilia Galotti*. Ahora bien, el hecho de que el asesinato de Virginia en su época diera lugar a una rebelión contra el poder establecido, algo poco acorde con el espíritu de la Ilustración, hizo que Lessing situara su historia en el pasado y en una ciudad italiana, ya que en el fondo su intención no era que el drama fuera entendido como una crítica directa de las formas concretas de poder dominantes de su época.

Considerado el primer gran drama escrito en lengua alemana, *Emilia Galotti*, es típicamente burgués² en su temática, algo que adquiere una gran relevancia en la época en la que es concebida. Su estructura, reflejo del drama aristotélico, responde a un encadenamiento lógico de acontecimientos que responden al esquema de causa-efecto. Así, Lessing respeta la unidad de acción presentando el tema de una forma lineal que conduce directamente hacia la tragedia y donde la casualidad no tiene cabida alguna, ya que la suerte que va a correr Emilia parece estar marcada desde su nacimiento. Su destino, especialmente por ser mujer, está prefijado, de modo que nadie, y mucho menos ella, tiene la posibilidad de cambiarlo. Es precisamente ese papel que

¹ Cfr. Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1998.

² En el siglo XVIII, el término "burgués" no tenía la actual connotación política, sino que se utilizaba para designar lo particular y casero frente a lo oficial y cortesano. En la contrastiva confrontación de "burgués-particular" y "cortesano-público" podía verse un fuerte elemento crítico social. A la esfera privada de la familia, considerada "humana-común", se contraponía la esfera cortesana, como impersonal, fría y enemiga de lo humanitario. (Stephan, Inge: *Literatura de la Ilustración*, en: *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1991, pág 154)

como mujer cumple en el desarrollo de los acontecimientos, y que la convierte en sujeto paciente de los deseos y reglas masculinas, el que interesa subrayar en esta exposición.

La crítica social manifiesta en la obra, -conviene no olvidar la finalidad educativa que impulsaba la creación literaria en esa época- refleja la oposición real en el drama de dos clases sociales bien diferenciadas. Por una parte la corte absolutista, encarnada en la figura del príncipe de Guastala y Marianelli, camarlengo del príncipe; por la otra, la burguesía, una nueva clase social que se está configurando en contraposición a la nobleza, y que en la obra está constituida entorno a la familia de Emilia Galotti, figura principal del drama. Tanto la distinción de rangos como las posiciones adoptadas por sus representantes hacen del drama un espejo de las relaciones sociales establecidas, como era común ya en la época en la que se escribe la obra.

Dividida en cinco actos, en el primero de ellos se exponen los hechos que van a dar lugar al posterior desarrollo del conflicto. La arbitrariedad del poder en manos de un tirano y la encarnación de un libertino quedan representadas en la figura del príncipe de Guastala, incapaz de atender asuntos de Estado y concentrado únicamente en satisfacer sus necesidades primarias, es decir, en la obra, sexuales. Precisamente, proyectada desde la perspectiva del deseo encuentra ya el lector la primera descripción de Emilia, de quien se resalta la única cualidad que da lugar a la conversación que el príncipe mantiene con el pintor de la corte: su belleza.

En el segundo acto, donde comienza a desarrollarse el conflicto, se presenta, en la jerarquía social imperante, a la antítesis del príncipe, es decir, al padre de Emilia, Odoardo. Tanto él como su prometido son representantes de los nuevos valores de la Ilustración, y rechazan la vida de la corte, entre otras causas, por considerarla una amenaza para la virtud de Emilia. Precisamente en el atributo por antonomasia de la virtud, se centra la visión desde la que se describe a la protagonista en este acto, esta vez desde la perspectiva del padre y del futuro marido.

Los actos tercero y cuarto, que acentúan y retardan los hechos que desembocarán de forma irremediable en la tragedia, constatan una vez más que a pesar de que la acción gire entorno a la figura de Emilia, son pocas las ocasiones en las que se puede oír su voz en primera persona. Víctima del plan urdido por el camarlengo del príncipe para dejarla a solas con este último, conducida en contra de su voluntad al palacio del tirano, Emilia cae desmayada

en los brazos de su madre tras haber escuchado una vez más las adulaciones del incansable príncipe, y sin que le haya llegado aún la noticia de que su prometido ha sido asesinado precisamente para que ella haya podido ser conducida al lugar en el que se encuentra. Su destino ha sido trazado y ella se limita a aceptarlo pasivamente.

En el quinto y último acto, en el que se culmina la tragedia, la protagonista adopta sorprendentemente una actitud activa y manifiesta su opinión. Considerando los planes que el príncipe tiene para ella, y en vías de conservar su honra, Emilia, que parece estar de acuerdo con su padre sobre la importancia de los valores que caracterizan el periodo ilustrado, decide perder la vida. Ya que el suicidio también habría manchado su honor, es el padre el que se encarga de apuñalarla y reafirmar así su superioridad respecto a la corte, representada por el príncipe.

Concluye de esta forma una batalla entre clases con una victoria para la burguesía, representada a través de la muerte de una mujer. Una especie de duelo entre dos representantes masculinos jerárquicamente opuestos se soluciona sacrificando el objeto de la disputa; el sujeto en cuestión que da lugar al desarrollo de los acontecimientos no aparece como tal hasta el final de la obra. Y lo hace entonces únicamente para salvar un código de honor a través de su desaparición.

El objetivo último de Lessing, en consonancia con la finalidad que durante la Ilustración adquiere el fenómeno literario, consiste, como se ha comentado, en poner de manifiesto tanto la arbitrariedad de poder y la corrupción de la monarquía, como la férrea moral burguesa, con la finalidad de educar al espectador y mostrarle aquello sobre lo que debe reflexionar. Y curiosamente escoge como símbolo para la exposición de sus ideas a una mujer, sobre la que deja recaer toda la violencia de la normativa imperante como única vía de restablecimiento de un orden social, que en este caso ni siquiera llega a quebrantarse.

ODOARDO.- [...]También tú tienes sólo *una* vida que perder.

EMILIA.- ¡Y sólo una inocencia!

ODOARDO.-Que está por encima de cualquier violencia.

EMILIA.-Pero no por encima de cualquier seducción. ¡Violencia, violencia! ¿Quién no puede resistirse a la violencia? La violencia

Hinojosa, Virtud y Deseo, 71-89

no es nada. La seducción es la verdadera violencia...Por mis venas también corre sangre, padre, una sangre joven y caliente como la de cualquiera. También mis sentidos son sentidos. No respondo de nada. No se puede esperar eso de mí.³

Con estas palabras, con las que prácticamente concluye la obra, se muestra por primera vez una actitud activa en el personaje de Emilia. Completamente imbuida en la moralidad que conlleva su rango y dispuesta a asumir su destino antes que a aceptar la posibilidad de sucumbir a los placeres carnales, Emilia discute en la escena final con su padre sobre la necesidad de una muerte prematura que le evite tener que tomar una decisión en vida respecto a su relación con el príncipe. En realidad ni puede ni debe emitir juicio alguno porque a pesar de ser el epicentro del drama, su obligación es el silencio que implica la aceptación de las reglas impuestas por la moral paternalista burguesa.

Y nos damos cuenta de que la «victoria» siempre vuelve al mismo punto: Se jerarquiza. La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. [...] Que en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad.⁴

Además de tratar el motivo de la inocente seducida, tema literario recurrente en el drama burgués alemán, Lessing interpreta el concepto aristotélico de catarsis haciendo hincapié en el sentimiento de la compasión (que el espectador debe sentir hacia Emilia), con el que se encuentra vinculada una intención pedagógica. De este modo se espera que, sacudido por el trágico final de la protagonista, el público se pregunte por las causas que han derivado en la conclusión de ese terrible acontecimiento y reflexione críticamente sobre los comportamientos concretos de las personas que constituyen el drama. Con ello, se explicitan las posiciones extremas de Odoardo y el príncipe respecto a Emilia,

³ Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1998. A partir de ahora, las citas tomadas de esta edición irán entre paréntesis indicando el número de página del que han sido extraídas.

⁴ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, págs. 13-14

lo que pone ya en consideración el peso que tiene la figura femenina en esta época como símbolo representante de las injusticias sociales, sin que paralelamente se la llegue realmente a considerar como sujeto.

La adopción de dichas posiciones respecto a la figura de la protagonista, proporciona al espectador no sólo una imagen nítida de los comportamientos que definen las diferencias casi tangibles entre la vida cortesana y la burguesa, sino que además, y ligada a ésta, se encuentra implícito un enfoque específicamente masculino entorno a la figura de Emilia como mujer, que se diferencia atendiendo al estatus social de procedencia, pero que coincide en la contemplación de la figura femenina como un objeto destinado a ser poseído. Desde esta perspectiva masculina, la víctima es proyectada en el drama desde una doble vertiente: por una parte es un objeto en propiedad del padre, encargado de proteger la virtud de su hija. Por la otra es objeto de deseo del príncipe, que pretende con ello satisfacer sus necesidades primarias. En cualquier caso nunca es sujeto de su propia historia.

Elisabeth Bronfen explica en su artículo *Die schöne Leiche*⁵ que ese tratamiento de la mujer como un objeto, que precisamente por ser considerado como tal representa la ausencia y la negación del estatus de sujeto, refleja una importante tendencia en la literatura. Al cuestionarse las causas que inducen a la figura masculina a la adopción de semejante actitud, Bronfen encuentra la explicación en el desarrollo de una conducta que responde a menudo a una necesidad real de ignorar a la mujer, llegando a reducirla a naturaleza inerte, con el fin de manejarla arbitrariamente sin contar con su resistencia. Despojándola así de toda personalidad, se trasluce un deseo último de equipararla al estado que para cualquier ser vivo representa la muerte, entendida como pasividad y aceptación implícita de lo que se haga con un cuerpo carente de autonomía. Aplicando su teoría al caso de Emilia, sobre la que recaen las consecuencias de los sujetos agentes, esta interpretación se traduce tanto en la actuación del príncipe, quien se encarga de proyectar su muerte, -consciente o inconscientemente-, al desearla, como en la de su padre, quien la consume para que mantenga su virtud. En ambos casos Emilia se convierte en un títere manejado por los intereses de las diferentes figuras masculinas que la rodean.

⁵ Bronfen, Elisabeth, *Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*, en Berger, Renate; Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln; Wien, Böhlau Verlag, 1987

Ella no existe, ella no puede ser; pero es necesario que exista. De la mujer, de la que él ya no depende, sólo conserva este espacio, siempre virgen, materia sumisa al deseo que él quiera dictar. [...]Y si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre. [...] Subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina.⁶

La figura del padre, -plasmada en un drama que, como se ha hecho referencia, se desarrolla en la esfera de lo privado (familia, moral, corrección) para confrontarla a la de la corte, lo público (inmoralidad)-, refleja la cúspide de la estricta y jerárquica estructura familiar, en la que Odoardo simboliza una autoridad casi divina, por lo que la relación con su hija está condicionada por una dependencia hacia el mismo que constata la rígida moral impuesta. Esto lo expone con mucha naturalidad la madre de Emilia, dejando entrever la rivalidad existente entre su marido y el príncipe de Guastalla, que se materializa en la figura principal:

CLAUDIA.- ¡Qué hombre! ¡Con esa virtud tan severa! Si es que merece ese nombre. ¡Todo le parece sospechoso, todo culpable! Si eso significa conocer a las personas...¿quién querrá conocerlas? Aunque, ¿dónde estará Emilia? Si es el enemigo del padre, (refiriéndose al príncipe), entonces..., entonces, si le ha puesto el ojo a la hija, ¿es únicamente para afrentarse a él? (E.G./ 110)

El trasfondo político del drama es evidente, y muestra cómo se repliega al ámbito privado de la familia, y es allí, alejado de lo público, donde se protegen las máximas morales y religiosas.

“Las hijas” son “propiedad”, “hacienda” y “artículo” del padre; la virtud no es exclusivamente un bien ideal, siéndolo también material. [...] La

⁶ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pág.16

virtud de las hijas es el poder de los padres. La hija-mercancía se convierte en objeto de intercambio de los hombres y manzana de discordia entre nobleza y burguesía. Las hijas son víctimas en doble sentido y mueren, antes de que les llegue la hora, en la escena, víctimas de una idea fetichista de moral burguesa.⁷

La fijación de Odoardo con la virtud de su hija, lo hace representante por antonomasia de la moral burguesa, la cual Lessing considera necesaria para contribuir al establecimiento de un mundo mejor. Es a él a quien corresponde proteger y defender a su hija de su “señor”, puesto que en la esfera privada, Emilia es una pieza más de esa estructura que está subordinada a su mando; es también por ello por lo que le corresponde decidir el destino de la hija y cuidar de que mantenga su virtud hasta situarla bajo la tutela de un marido, que por supuesto ha de contar con su beneplácito, ya que habrá de ocuparse de ella posteriormente en otros ámbitos. De hecho, y a pesar de que Lessing es muy fiel a la máxima de que al espectador le tiene que quedar todo muy claro, lo cierto es que en ningún momento se especifica, ni siquiera al final de la obra, si la boda programada entre Emilia y el conde, se corresponde realmente con los deseos del padre o con los de la prometida. Es Odoardo quien describe con más detalle en la obra a Appiani con términos halagüeños, y se muestra impaciente por llamarlo *hijo*, mientras que Emilia se limita a hablarle con respeto y con cariño.

ODOARDO.- Todavía he de ir a ver al conde (refiriéndose a Appiani). Ardo en deseos de llamar hijo mío a ese digno joven. Todo me encanta en él. Especialmente la decisión de vivir su propia vida en sus valles solariegos. (E.G./ 108)

Y mientras Odoardo se muestra impaciente por la culminación de la boda de su hija con un conde que pretende pasar su vida alejado de la corte, su mujer le explica a Emilia que, previa adjudicación de su padre, su dueño o futuro marido, hasta ahora prometido, el conde Appiani, caracterizado con tanta benevolencia y representante de un cúmulo de virtudes, también es

⁷ Stephan, Inge: *Literatura de la Ilustración*, en: *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1991, pág 156

finalmente un hombre. Le advierte así de que no se deje llevar por sus sentimientos haciéndole confesiones espontáneas (Emilia ha sido sorprendida por el príncipe a la salida de la iglesia), y confiando en encontrar en él ese amor virtuoso, puro y altruista que ahora lo califica.

EMILIA.- Pero el conde debe saberlo, ¿verdad, madre? Debo decírselo.

CLAUDIA.-¡ Por nada del mundo! ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Quieres inquietarle sin motivo alguno? Y aunque no se inquietase ahora, has de saber, hija, que un veneno que no actúa inmediatamente, no por ello es menos peligroso. Lo que no hace mella en el enamorado, puede hacerla en el esposo. Al enamorado incluso podría adularle eclipsar a un rival tan importante. Pero cuando ya lo ha conseguido...¡Ay, niña! El enamorado se convierte a menudo en una criatura completamente diferente. Que tu buena estrella te libre de tal experiencia. (E.G./113)

Se resalta así una vez más, tanto la clara delimitación que sufre la figura femenina como el hecho de que independientemente de la procedencia de las normas que dictaminen su destino, las posibilidades de escape en un patriarcado, que en palabras de M^a Teresa Gallego, *es una estructura de violencia. No sólo en la familia*⁸, son inexistentes, y consecuentemente queda anulada cualquier posibilidad de que la mujer trascienda de ser un mejo objeto que pasa de las manos de un dueño a otro, entorno al cual se define su función.

Finalmente, el asesinato de Emilia a manos de Odoardo, poseído por la idea de anteponer ante todo la virtud de su hija, refleja la perversión de la ideología burguesa llevada al máximo grado. Paralelamente el grado de violencia que puede alcanzar la figura masculina cuando ve amenazado su orden social. Hasta qué punto en la obra se refleja un sistema dominado por reglas masculinas, lo personifica Emilia en el momento en el que, aceptando implícitamente valores morales impuestos, y a pesar de la pasividad manifestada hasta entonces, reconoce su temor a sucumbir a la seducción y decide imponerse la muerte con el objetivo de cumplir los códigos de honor que ha aprendido de su padre, solicitándole por ello un puñal con el fin de clavárselo ella misma. Pero ni siquiera el suicidio, que hubiera supuesto una

⁸ Gallego Méndez, M^a Teresa, *Violencia, Política y Feminismo. Una aproximación conceptual.*, en *Violencia y Sociedad Patriarcal*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1990, pág.74

ofensa y un escándalo le estaba permitido a ese objeto, que muere finalmente a manos de su padre en una escena llena de carga dramática.

ODOARDO.-[...] ¿Qué tiene que ver la virtud ofendida (refiriéndose a Emilia) con la venganza del vicio (refiriéndose a la condesa Orsina)? Yo sólo tengo que salvar aquélla. Y lo tuyo...hijo mío, hijo mío... Nunca he sabido llorar y no tengo ganas de aprender ahora... De lo tuyo (refiriéndose al difunto prometido de Emilia) se deberá encargar otro. Para mí es bastante, si tu asesino no puede saborear el fruto de su crimen. ¡Que eso lo martirice más que el crimen! ¡Que se harte de placeres y placeres hasta la saciedad y el hastío, pero que el recuerdo de no haber disfrutado de este placer le amargue los otros! ¡Que en cada uno de sus sueños se le aparezca el novio ensangrentando conduciéndole a la novia ante su cama y, en cuanto acerque, a pesar de ello, su libidinosa mano hacia ella, que oiga las risas de escarnio del infierno, y se despierte!
(E.G./152)

Una de las innovaciones que Lessing introduce respecto al drama aristotélico es el carácter mixto de sus personajes, ya que en su opinión, para que se produzca el efecto de catarsis, los mismos deben reunir las características propias de cualquier ser humano. Resulta sin embargo extremadamente complicado, una vez leído el drama, descubrir los rasgos positivos que connotan al caprichoso príncipe de Guastalla, cuyas actuaciones están motivadas únicamente por sus deseos.

En la primera escena del drama se encuentra al príncipe con su ayudante de cámara, aunque las cuatro siguientes, ocupando con ello más de la mitad del primer acto se centran en el encuentro del príncipe con el pintor de la corte, Conti. Esencialmente dos son los temas que se tratan en la conversación que mantienen ambos; junto a las teóricas observaciones de arte de Conti, se habla de la condesa Orsina y de Emilia. Para ser más explícitos, de los retratos en los que ambas mujeres están representadas. Con una frialdad que irrita al pintor, el príncipe se expresa en términos despectivos sobre el cuadro que el primero le ha traído de la condesa, su última amante. Recalcando con cierta ironía los bellos rasgos que presupone reconstituidos por el pintor y no pertenecientes a la modelo, y emitiendo juicios gratuitos ante un subordinado

sobre su relación con la condesa, el príncipe se describe a sí mismo, especialmente ofreciendo la visión que le merece el género femenino.

CONTI.- Ah, príncipe...nosotros, los pintores, contamos con que el retrato acabado encontrará al amante tan apasionado como lo estaba al encargarlo. Pintamos con los ojos del amor y sólo los ojos del amor deberían juzgarnos.
 EL PRÍNCIPE.- Pues sí, Conti...,¿por qué no me lo trajo un mes antes? Déjelo aparte... ¿Qué es el otro cuadro? (E.G./ 93)

Con esta declaración se muestra el punto cumbre del verdadero carácter del príncipe, ya que en ella se refleja su carencia de sentimientos. Por una parte por el hecho de que, en menos de un mes, su parecer haya cambiado tanto como para hacerle quejarse de aburrimiento ante la visión de la imagen de una mujer que hasta hacía poco tiempo *amaba*. Por otra parte, y mucho más significativo sin embargo, es el hecho de que por un momento no se sepa si está hablando de una persona o de un objeto. Al apartar con desdén el cuadro de la condesa a un lado para preguntar por el siguiente, el príncipe, aburrido ya de Orsina, se deshace de la misma, personificada en dicho cuadro: Déjelo aparte... ¿Qué es el otro cuadro? (E.G./93). Precisamente ese diálogo constata la visión de la mujer convertida en un simple objeto que puede reemplazarse directamente, sin contemplaciones, por otro que lo supere en belleza, ya que carecería de lógica ocuparse de los sentimientos de aquello que no es sujeto.

El mismo proceso de despersonalización encuentra su continuación a la inversa en la escena siguiente, es decir, si Orsina como mujer, acaba siendo representada en un cuadro del que el príncipe se deshace sin dilaciones, del retrato de Emilia se trasluce para él la visión de la mujer, - que a pesar de ello tampoco trasciende de ser objeto.

EL PRÍNCIPE.- [...] (refiriéndose al retrato de Orsina) Aquel retrato se lo puede usted llevar... para encargar un marco. [...] Tan bonito, tan adornado como pueda hacerlo el tallista. Lo colocaré en la galería. Pero ése (refiriéndose al retrato de Emilia) se queda aquí. Con un estudio no hay que preocuparse tanto, ni hace falta colgarlo; sino que gusta tenerlo a mano. (E.G./95)

Únicamente la imagen de Emilia, a la que se le asignan los rasgos arquetípicamente femeninos, sumerge al príncipe en tal estado de éxtasis que le imposibilita apartar apenas la mirada del cuadro. De hecho, mientras le pide a Conti que se lleve el retrato de Orsina y que encargue, como es lo usual, un marco decorativo para colocarlo en un lugar impreciso, insiste en conservar el de Emilia *a mano* para deleitarse. No quiere tenerlo lejos, sino a mano, no alejado de la realidad en algún museo, sino consigo. Para él, Emilia es el cuadro, y es con el objeto, con el que comienza estableciendo una relación erótica,- teniéndolo cerca para asegurarse de su posesión una y otra vez, contemplándolo de cerca e incluso dejándose llevar y tocándolo. Esa connotación se va haciendo más explícita hasta que concluye en el monólogo que da final al episodio del cuadro.

EL PRÍNCIPE.- [...] (*Dirigiéndose al retrato.*) A ti te tengo, y cualquier precio es poco. ¡Ah, bella obra de arte! ¿Es cierto que te poseo? ¡Quién pudiera poseerte también a ti, la más bella obra maestra de la naturaleza! ¡Lo que usted quiera por ella, honrada madre! [...] ¡Pedid lo que queráis! (E.G./ 95)

Observando lascivamente los labios de Emilia, ¡Esos labios! (E.G./96), sobresaltado ante la llegada de Marinelli, el príncipe parece haber sido interrumpido en un juego amoroso: Alguien viene. Todavía quiero ser el único en disfrutar de tu posesión. (*Volviendo el cuadro hacia la pared.*) Será Marinelli. ¡Ojalá no le hubiera hecho llamar! ¡Qué mañana habría podido pasar! (E.G./96). Lo que hubiera sucedido se convierte en un interrogante, ya que el príncipe, tan sólo por poseer el cuadro, es decir una naturaleza muerta, se muestra dispuesto a ofrecer toda su fortuna, como le había propuesto al sorprendido pintor: ¡Envíe su cuenta a mi tesorero, Conti, que le pague por los dos retratos lo que usted quiera. Todo cuanto quiera, Conti. (E.G./ 95). Además, la sola idea de que alguien pueda *disfrutar* del cuadro antes que él, le hace sentirse incómodo, y lo gira contra la pared celoso de cualquier mirada.

Tan fascinado como está con la imagen exterior de Emilia, con su cuerpo, no puede ni siquiera intuir que tras ese boceto se encuentre una persona; mucho menos se cuestiona, porque no le parece necesario, que ella también tenga sentimientos, e ignora completamente la posibilidad de que éstos puedan diferir de los suyos, es decir, de sus expectativas. El príncipe quiere poseerla, quiere comprarla: ¡Lo mejor sería comprarte a ti misma, encantadora

Hinojosa, Virtud y Deseo, 71-89

criatura! (E.G./95), como ha comprado su retrato. En este momento se explicita una vez más el tratamiento del cuerpo de la mujer como un objeto, carente por tanto de voluntad y deseo, pero cargado en cambio de pasividad e impotencia.

Sueño de hombre: la amo, ausente luego deseable, inexistente, dependiente, luego adorable. Porque no existe allá donde está. Como tampoco está allá donde existe. Entonces, ¡cómo la mira! Cuando ella tiene los ojos cerrados; cuando él la comprende por completo, y ella es sólo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada.⁹

Hettore ignora completamente las consecuencias que a Emilia, como mujer y por lo tanto persona, le acarrearían la ejecución de sus proyectos. La culminación de sus deseos no conduce realmente a la muerte directa de Emilia, pero sí a su muerte social, ya que las intenciones del príncipe no son las de conquistarla para casarse con ella, porque está ya prometido por razones de Estado. Su objetivo de disfrutar de ella como amante para luego abandonarla a su suerte, equivale en realidad a asesinarla socialmente. Por otra parte, y aunque en el drama no se aportan indicios reales de que la protagonista tenga intención de corresponder a los deseos del libertino príncipe (al menos antes de la muerte de su prometido), Hettore parece sin embargo estar dispuesto a mentir antes que a permitir que se cuestione su orgullo, como le deja entrever a su camarlengo después de un encuentro mantenido con Emilia.

EL PRÍNCIPE (desdeñoso).- ¡Por curiosidad que no falte! Y me complace satisfacerse... Oh, fue todo a pedir de boca... ¡No hace falta que siga esforzándose, mi servicial amigo! Se mostró medio complaciente con mis pretensiones. Ya hubiera podido llevármela al momento. (*Frío e imperativo.*) Ahora ya sabe lo que quería saber... ¡Puede retirarse! (E.G./122)

Queda claro entonces que, independientemente del éxito que pueda obtener, Emilia no va a poder escapar de las consecuencias inherentes al deseo que el príncipe siente hacia ella. De este modo, cuando las posibilidades de victoria se reducen, a pesar de los intentos desesperados de atraer a Emilia

⁹ Cixous, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, págs. 18,19

mediante un uso arbitrario de su poder, el príncipe, asesorado por Marinelli contempla la otra alternativa, la de fuerza violenta: Marinelli.- Alguna vez ha sido secuestrada violentamente una muchacha, sin que haya parecido un secuestro violento. (E.G./ 123) La obsesión por poseer a Emilia que invade a Hettore desde su primer encuentro con la misma, da pie a la maquinación del secuestro que le va a costar la vida a la protagonista. Y es que a pesar de que algunas interpretaciones aluden a la posible atracción de Emilia hacia el príncipe, como consecuencia del estado de excitación con el que regresa a casa después del encuentro con el mismo en la iglesia, lo cierto es que, al menos desde mi punto de vista, la férrea moral con la que ha sido educada, la ha incapacitado para tomar decisiones de tal modo que la proyección de su muerte, se presenta más como una consecuencia necesaria del abismo que para ella supone la amenaza de ese deseo manifiesto del príncipe, y no al revés. Para una muchacha cuyo destino consiste en pasar del poder paterno al del marido, la posibilidad de dejarse arrastrar por la fuerza de un tercero con intenciones dudosas y ambiguas, supone la aceptación de su incapacidad de lucha en la esfera pública, su definitivo sometimiento al poder masculino en cualquiera de sus manifestaciones y el miedo a transgredir las normas patriarcales, imperativos que se imponen incluso a la contemplación de su propio deseo.

Por contraposición a Emilia, y teniendo en cuenta que pertenece a otra clase social, Orsina es una mujer que actúa y que engendra, como consecuencia, temor. Es ella quien, dolida por la actitud de desprecio que recibe del príncipe pone a Odoardo al corriente de los verdaderos planes que éste tiene respecto a su hija, entregándole además el arma con la que habrá de llevarse a cabo la ejecución, ya que sus afirmaciones confirman los temores de Odoardo respecto a la virtud de su hija.

ORSINA.-Pues bien. Sigamos. El novio está muerto y la novia, su hija, peor que muerta.

ODOARDO.- ¿Peor? ¿Peor que muerta? ¿Pero, al mismo tiempo, también muerta? Porque sólo conozco *un* peor.

ORSINA.- No está muerta al mismo tiempo. No, buen padre, no. Vive, ella vive. Ahora empezará a vivir de veras. ¡Una vida llena de delicias! La más bella y divertida vida de las mil maravillas, mientras dure. (E.G./146)

Tras el reencuentro de Emilia con su padre y como consecuencia lógica de la ética social impuesta, el personaje principal decide aceptar la muerte, sobre todo porque la posibilidad de quebrantar los ideales de su progenitor a favor de un superior en la jerarquía social, condenaría para siempre sus creencias y las de su familia. Precisamente por esa razón en el mismo momento en el que Hettore Gonzaga proyecta sus deseos sobre el cuadro, u objeto que representa a la figura femenina, convierte al personaje en una naturaleza inerte, ya que su mirada supone la muerte social de Emilia, y como consecuencia de la posibilidad de pérdida de su virtud, finalmente la muerte física a manos del padre

Aunque al final de la obra Lessing recurre al motivo de la teodicea, aludiendo a la justicia en el más allá por parte de una instancia superior (Dios), lo cierto es que una revisión de la misma desde un punto de vista femenino, hace pensar en la necesidad de reflexionar sobre algunos aspectos que parecen reproducirse a lo largo de los siglos y que no necesariamente tienen que esperar a ser ajusticiados en el *más allá*. Y si bien la obra no se presta, desde mi punto de vista, a la realización de un profundo análisis feminista entorno a la figura de Emilia, ya que ni ella misma se cuestiona el orden establecido, sí explicita en cambio que la violencia ejercida sobre la mujer es un fenómeno independiente de cualquier movimiento de emancipación. Emilia es víctima de una violencia, que Celia Amorós define como parte integrante de los sistemas de dominación, y que la situarían en una relación de subordinación respecto al hombre, a quien le es lícito el empleo de la fuerza violenta para proteger y reforzar su sistema patriarcal ante cualquier gesto por parte del sexo femenino que pueda ser considerado una amenaza. Y ello, en esta obra se refleja a pesar de que la protagonista acepta dócilmente las consecuencias del destino que el príncipe le ha trazado, y de que se dispone a morir por un código que no es propiamente el suyo, sino el de su padre, pero que asume sin rebelarse.

No se trata por tanto únicamente de analizar a la mujer como símbolo de una sociedad cuya estructura legitima el patriarcado, sino de demostrar la imposibilidad que tiene la misma como sujeto de dejar de ser silenciada y supeditada a una ideología imperante que la excluye de sus decisiones y que la hace aceptar la subordinación con la misma naturalidad con la que acepta su sexo. Y así, plasmada como objeto de arte y adulada casi exclusivamente por su belleza, se le presupone la pasividad y la perennidad que caracterizan a la

muerte, como consecuencia del deseo masculino de poseer y dominar lo que considera un objeto, pero que desata la violencia y la ira cuando se convierte en sujeto.

La tragedia de la obra, desde el punto desde el que se ha enfocado su análisis, tiene su raíz en la belleza. Si Emilia no hubiera deslumbrado al príncipe con su aspecto físico, la acción no habría tenido lugar, y por si quedara lugar a dudas, es la misma condesa Orsina quien alude al hecho de que en la mujer la belleza es el atributo por excelencia, y la inteligencia y la cultura no son en ella más que motivo de desprecio por parte del sexo masculino, que no acepta la igualdad sexual e impone su voluntad mediante el ejercicio de la violencia. Con todo ello, el resultado termina siendo siempre el mismo, con la mujer como víctima del padre, del novio, del marido, del amante, o simplemente del sistema que el patriarcado ha impuesto desde tiempos remotos a sus mujeres, y que, como comenta Cecilia Amorós, se mantiene prácticamente por inercia adaptándose a las estructuras políticas y sociales a través de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bengoechea, Mercedes; Morales, Marisol (eds.), *Mosaicos y Taraceas: Desconstrucción Feminista de los Discursos del Género*, Alcalá, Nuevo Siglo S.L., 2000
- Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; Emmerich, Wolfgang; Hoffacker, Helmut; Lutz, Bernd; Meid Volker; Schnell, Ralf; Stein, Peter; Stephan, Inge, *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1991
- Berger, Renate; Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln; Wien, Böhlau Verlag, 1987
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995
- Kuttenkeuler, Wolfgang; Göbel, Helmut; Steinmetz, Horst; Koebner, Thomas, *Lessings Dramen. Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1987
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1998
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, Reclam, Stuttgart, 1970
- Maquieira, Virginia y Sánchez, Cristina (comp.), *Violencia y Sociedad Patriarcal*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1990

Valcárcel, Amelia, *La política de las mujeres*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.,1997