

Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en *La hija de Celestina*

Debarati Byabartta
Texas A&M University

La hija de Celestina de Salas Barbadillo sale a la luz en el año 1612 en Zaragoza y Lérida según la investigación de Enrique García Santo-Tomás (31). Aparecerá una nueva edición en el año 1614 con el título de *La ingeniosa Elena* en Madrid considerada como una ampliación de la obra original (Santo-Tomás 31). Esa versión original fue mencionada «por el autor del *Quijote* apócrifo en el Prólogo del libro» (Santo-Tomás 23) y se puede notar la influencia cervantina en el segundo título que efectivamente recuerda al lector el género quijotesco. Además, varios críticos como Antonio Rey Hazas están de acuerdo en las influencias de los textos clásicos de la picaresca en el desarrollo de la obra de Salas Barbadillo: «la novela de Salas Barbadillo, por otra parte, registra infiltraciones obvias de *La Celestina*, sobre todo en el personaje de la esclava morisca y en la Méndez, además de otras, muy importantes por lo que se refiere al estilo, de Quevedo» (41).

Existe una discusión sobre la influencia e intercalación de varios géneros de la época en Salas Barbadillo y según Rey Hazas no se puede denominar a esta obra maestra como verdaderamente picaresca, al menos en la línea de *La Pícaro Justina*. Él argumenta que «no parece que la obra de Francisco López de Úbeda influyera apenas en la de Salas Barbadillo, ni en la estructura de la novela, ni en los temas, ni en el estilo, ni siquiera en la configuración del personaje» (40). Su argumento es fortalecido por la exposición de Alberto del Monte —a quien él cita en su publicación *Picaresca femenina*— quien critica el carácter picaresco de la novela de Salas Barbadillo de manera negativa y afirma que

La obra no participa más que en algunos escasos y genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente criminal: primero, de muchacha, se vende,

después se hace hipócrita, más tarde se prostituye y, finalmente, no duda en matar. (42)

Del Monte también cita a Francisco Rico que opina de manera contraria en cuanto al género picaresco en Salas Barbadillo y al mismo tiempo encuentra un apoyo positivo en Fernando Lázaro Carreter. Rey Hazas concluye su argumento afirmando que «*La hija de Celestina* sí es una novela picaresca, aunque las innovaciones de Salas sean tan grandes, que sitúen su relato en el límite máximo permitido entre la picaresca y la «novella» a la italiana —o su heredera española, llamada desde (sic) Amezúa *novela cortesana*»— (43).

La cuestión consistiría entonces en determinar los rasgos comunes de estos géneros por los cuales se ocasiona semejante confusión, así como establecer por qué dichos rasgos serían fundamentales. Encontraremos una respuesta en la cita de Lázaro Carreter que utiliza Rey Hazas para fortalecer su argumento sobre la posible verosimilitud picaresca en la novela de Salas Barbadillo. Dice Lázaro Carreter que la *novella* italiana era trágica, de tal modo que Salas Barbadillo, como experto, habría jugado con varios géneros estilísticos y corrientes de la época. Asimismo, habría interpolado sus tropos, que pusieron de relieve una presencia significativa de lo trágico en esta obra. Veamos su argumento:

Salas Barbadillo, un gran combinador, había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la «novella» trágica y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género; pero a la vez había repetido el paradigma picaresco en puntos fundamentales: autobiografía de una bellaca, padres viles, avisos de bien vivir, burlas victoriosas seguidas de sanción, que llega al límite último de la muerte, prostitución de la esposa... (43)

Esta tesis señala la amalgama de géneros que da pie a la mencionada confusión. A su vez, esta amalgama subraya una dimensión funesta de los rasgos literarios en la obra. El autor los utilizaría deliberadamente para desarrollar una trama maquiavélica en la que sucumben las tres anti-heroínas —Elena, Zara-María y Méndez. La composición trastocada, por tanto, sugiere un estrato ominoso en la obra que destaca las muertes repentinas, trágicas e inhumanas de las anti-heroínas. Esas muertes, equiparables a asesinatos —a causa de sus esbozos artificiosos— contribuyen a rebatir cualquier posibilidad de reintegración de las heroínas en su sociedad. Al mismo tiempo, se les cancela en la obra la oportunidad de renovación y redención.

La marginalización y la abyección completas de los personajes femeninos refutan la posibilidad de que pueda considerarse una obra puramente

picaresca. Los tropos celestinescos tragicómicos acompañados por el tono moralizante y misógino del autor están puestos de relieve en la medida en que la mujer libre, libertina, burlona, y don juanesca es nombrada como «criminal», de acuerdo a la terminología de un crítico moderno como Alberto del Monte, que hace doble énfasis en el tono moralizante y misógino que sigue existiendo hoy en día. Las heroínas merecen castigo severo y destrucción completa por medio de la muerte implacable. En este artículo investigaré el mecanismo consistente en subyugar radicalmente las figuras femeninas de la obra en la que la intercalación de distintos géneros literarios y tropos sociológicos juegan un papel fundamental.

La tesis emplea el término anti-heroína irónicamente para nombrar a las tres mujeres de la obra. La ironía arraiga en la criminalidad enfatizada por Alberto del Monte. Mantendré el término con el fin de explicar en qué sentido esos tres seres subversivos no concordaban con los atributos arquetípico-femeninos de la época. En su descripción de las características, circunstancias y estatus habituales de las pícaras como anti-heroínas en las obras de Siglo de Oro, Friedman opina que:

The texts of the picaresque antiheroines provide a respite from reality and at the same time as accurate vision of the status of women. They allow for harmless insurgence without threatening social stability, and they rarely, if ever, take their subjects seriously. Authors portray the pícaras as licentious, unscrupulous, money-hungry, and as perfectly willing to use their physical charms to defraud man. Social and poetic justice, as defined by the male establishment, guarantee that their freedom is as shortlived as their success, their beauty, and their health. The requisite moral note redeems the authors as it castigates the protagonists. Women enjoy only negligible middle ground between chastity and promiscuity, allegiance and betrayal, good and evil. Men regulate their behavior and their speech, and in that sense literature mirrors life. By bringing antiheroines into the scheme, the writers refashion the picaresque to draw dichotomies along sexual lines, with women as delinquents and men as standard bearers. Subsequent novelists, usually with kindness in their hearts, strive to redeem the wayward women by converting them into heroines, but identity remains a problem. (226)

No obstante, se puede argumentar que los rufianes siempre caen en desgracia por causa de su maldad excesiva. Eso se nota no sólo en esta obra sino también en las tragedias clásicas y en las obras celestinescas en las que no suele existir distinción marcada entre los géneros o sexos

en cuanto al grado de severidad del castigo que ellos reciben. Aun así, se conserva el tono moralizante —que era de suma importancia en el siglo xvii— sin suprimir la misoginia deshumanizante que prevalecía en aquella época. La trayectoria de la novela, especialmente la de la vida de Elena junto con la de las otras dos anti-heroínas, es una muestra contundente de la opresión patriarcal debido a la cual sufrían gravemente los cuerpos femeninos.

Por otra parte, Salas Barbadillo no quiso elaborar su texto siguiendo el estilo perverso del mito de Don Juan. Tanto Tirso de Molina como Zorrilla dieron la oportunidad de redención cristiana a un Don Juan arrepentido (en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, y *Don Juan Tenorio: Drama religioso-fantástico en dos partes* respectivamente), algo que sin embargo no ocurre con las tres anti-heroínas de Salas Barbadillo. A la vez es curioso notar que estos autores otorgaron el derecho de arrepentimiento y redención a los aristócratas, principalmente a los hombres. No obstante, tanto el destino del burlador de Sevilla como el de Don Sancho de Villafañe, el héroe de la novela de Salas Barbadillo, confluyen en un punto. Los dos tienen vidas salvadas finalmente a pesar de todos los crímenes y perversidades que cometen. Es más, el autor llega a ponerse de parte de su héroe al justificar sus delitos y argumentar que es ‘la Naturaleza’ y ‘el Amor’, mientras que, por el contrario, las acciones de las mujeres son interpretadas por él como un elemento ‘contra la Naturaleza’, especialmente la de Elena. Rey Hazas, sin embargo, no comparte esta justificación cuando dice en su exposición que:

Igualmente ejemplar y moralizadora es la visión del mundo de Sancho Villafañe, aunque con claros matices de indulgencia y comprensión para éste, ya que es un rico y un linajudo aristócrata, por lo que sus devaneos amorosos son juzgados con mayor benevolencia que los delitos de la hija de Pierres y Celestina, a pesar de que le habían llevado a forzar alguna mujer para conseguir sus favores. A este noble, Salas le censura su debilidad ante el amor y su flaqueza en asuntos de falda... se nos dice que no es él mismo el responsable de sus desafueros, sino el Amor y la Naturaleza... (60)

Este análisis crítico fortalece el argumento del presente trabajo sobre la postura patriarcal, prejuiciada, moralizante, acusatoria y subyugante de Salas Barbadillo, el mayor representante masculino tradicional de la época. En consecuencia, se puede interpretar la criminalidad y la moral impuesta sobre las anti-heroínas en términos de patriarcado e interseccionalidad. Posteriormente se aplican en el trabajo ideas como el capitalismo y lo frankensteiniano para fortalecer la tesis. Éste también favorece la comprensión de la premisa sobre la mezcla de géneros y su papel notable

unido con el argumento principal del estudio, es decir, el sometimiento drástico de las figuras femeninas de la obra.

Es de suma importancia explicar primero los términos como lo patriarcal y el patriarcado seguido por la teoría de la interseccionalidad (*intersectionality*) que es relativamente nuevo dentro del discurso feminista-sociológico. Son expresiones y teorías posmodernas que ayudan a analizar el itinerario conflictivo de los personajes femeninos de la obra; paralelamente nos asisten a descodificar y robustecer las concepciones arcaicas del auto .

Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el término patriarcal significa, «Dicho de un poder: Ejercido autoritariamente bajo una apariencia paternalista». Al otro lado, la misma fuente explica que el patriarcado en el contexto sociológico significa, «Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje». Incluso, el Diccionario en línea Merriam Webster lo define como, 1. «Patriarchy-broadly: control by men of a disproportionately large share of power», y 2. «a society or institution organized according to the principles or practices of patriarchy». La teoría feminista contemporánea lo define y reinterpreta como lo siguiente según el argumento de Ara Wilson, en *Routledge International Encyclopedia of Women*:

...patriarchy is a «sexual system of power in which the male possesses superior power and economic privilege» (Eisenstein, 1979:17). In a more elaborate definition provided by Marilyn French, patriarchy is «the manifestation and institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general. It implies that men hold power in all the important institutions of society and women are deprived of access to such power. It does not imply that women are either totally powerless or totally deprived of rights, influences, and resources» (French, 1985: 239; see also Lerner, 1986: 238-239)... Fundamental to this feminist theorizing is the understanding of patriarchy as institution or system, a powerful mode of organizing society, culture, and individuals... Materialist feminists or socialist feminists, coming from Marxist and leftist movements, attempted to ground the understanding of male dominance in terms of economic exploitation and control, particularly in the family and labor markets... Perhaps the most popularized expression of the radical feminist theory of patriarchy has been in the interconnected realms of reproduction, sexuality, and violence. (1494)

De igual manera, la locución interseccionalidad fue planteada por primera vez en 1989 por Kimberlé Crenshaw en su ensayo emblemático, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». En este ensayo Crenshaw se centra en los asuntos raciales, género y clase en las mujeres afroamericanas en Estados Unidos con particular énfasis en su sometimiento y marginalización. En la cita siguiente tomada del artículo de Devon W. Carbado *et. al.*, «INTERSECTIONALITY Mapping the Movements of a Theory», se explica la noción en detalle:

Rooted in Black feminism and Critical Race Theory, intersectionality is a method and a disposition, a heuristic and analytic tool. In the 1989 landmark essay «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,» Kimberlé Crenshaw introduced the term to address the marginalization of Black women within not only antidiscrimination law but also in feminist and antiracist theory and politics. Two years later, Crenshaw (1991) further elaborated the framework in «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.» There, she employed intersectionality to highlight the ways in which social movement organization and advocacy around violence against women elided the vulnerabilities of women of color, particularly those from immigrant and socially disadvantaged communities. (303)

Atendiendo a la teoría de Crenshaw se puede establecer que las antiheroínas pertenecían a la clase baja y marginalizada debido a que (prostitutas/alcahuetas celestinescas/hechiceras) no tenían ‘sangre pura’ a causa de su raza (morisca/morisco-gallega). En consecuencia, se puede reinterpretar y criticar su caso nuevamente mediante el empleo de esta teoría contemporánea como el de los cuerpos racializados y subyugados (*severely racialized and subjugated bodies*). Sería preciso tener en cuenta la siguiente cita de Kathy Davis para reivindicar la relevancia de la dicha teoría en cuanto a su utilización en el caso de estas mujeres de la obra del Siglo de Oro:

«Intersectionality» has become something of a buzzword in contemporary feminist theory (K. Davis 2008) ... (It) seemed ideally suited to the task of exploring how categories of race, class and gender are intertwined and mutually constitutive, giving centrality to questions like how race is «gendered», and gender «racialized», and

how both are linked to the continuities and transformations of social class. While intersectionality is most often associated with US black feminist theory and the political project of theorizing the relationships between gender, class and race, it has also been taken up and elaborated by a second important strand within feminist theory. Feminist theorists inspired by postmodern theoretical perspectives viewed intersectionality as a welcome helpmeet in their project of deconstructing the binary oppositions and universalism inherent in the modernist paradigms of Western philosophy and science (Brah and Phoenix 2004; Phoenix 2006). Critical perspectives inspired by poststructuralist theory — e.g. postcolonial theory (Mani 1989; Mohanty 2003), diaspora studies (Brah 1996) and queer theory (Butler 1989) — were all in search of alternatives to static conceptualizations of identity. Intersectionality fit neatly into the postmodern project of conceptualizing multiple and shifting identities. It coincided with popular Foucauldian inspired perspectives on power that focused on dynamic processes and the deconstruction of normalizing and homogenizing categories (Staunæs 2003; Knudsen 2006). Intersectionality seemed to embody a commitment to the situatedness of all knowledge (Haraway 1988), promising to enhance the theorist's reflexivity by allowing her to incorporate her own intersectional location in the production of selfcritical and accountable feminist theory (Lykke 2010). (17-18)

A continuación, se puede percibir una nueva dimensión de dicho fenómeno de la interseccionalidad plasmada en la ausencia de redención de las figuras femeninas. Hacia el final de la obra Salas Barbadillo llega a proporcionar la conveniencia de renovación y redención a Antonio, el paje de Don Sancho. Evidentemente él no pertenece a la clase aristócrata, sino que representa a la clase obrera, lo cual enfatiza sumamente la misoginia y marginalización de las mujeres —en concordancia con la concepción de género englobado por la teoría de la interseccionalidad— de aquella época. Las tesis de Crenshaw y Davis encuentran más apoyo en la siguiente exposición de Santo-Tomás:

Bajo el aparente velo de libertad y descaro femenino, Elena está en realidad dominada no sólo por el Montúfar «cartujo» del final de la novela, sino incluso por el dedo acusatorio del propio Salas. Aunque la joven se mueve con libertad y se resiste, incluso de casada, a la tutoría

de una figura patriarcal, el efecto final que produce la lectura de *La hija de Celestina* es el de un personaje manipulado y explotado y muere ajusticiado por un orden masculino. (53-54)

Sería muy adecuado también mencionar la cita sucesiva de Anne J. Cruz a este respecto usada por Santo-Tomás para defender su propio argumento:

Either as pure or defiled, the woman is viewed by the male dominated society as a necessary evil who must be controlled by the governing institutions. The sexual specificity of that control signifies the danger she presents to society – woman’s sexuality threatens constantly to disrupt the male order. As such, women’s sexuality is a social factor to be repressed, bartered, and controlled by the male structures of power. In like manner, woman’s voice is suppressed, dominated, and exchanged for the male’s. In its mimicry of what the author construes as female discourse, the female picaresque, while claiming to assume a feminine voice, in actuality bespeaks male prejudice, formulating a cultural strategy through which sexual and social reality is created and maintained. (54)

Esta argumentación en efecto se hace cargo de la interpretación de *Discipline and Punish: The Birth of Prison* en la que Michel Foucault da cuenta del fenómeno de disciplina como instrumento de control —desde corporal hasta lo mental y moral— y de conversión del sujeto en un cuerpo dócil. Así, la disciplina sustituye al castigo y la tortura física medieval en la toma de control absoluto del sujeto. Veamos el argumento de Foucault para comprender el caso de la subyugación de las tres anti-heroínas desde un punto de vista crítico y posmoderno:

The historical moment of the disciplines was the moment when an art of the human body was born, which was directed not only at the growth of its skills, nor at the intensification of its subjection, but at the formation of a relation that in the mechanism itself makes it more obedient as it becomes more useful, and conversely. What was then being formed was a policy of coercions that act upon the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behaviour. The human body was entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it. A ‘political anatomy’, which was also a ‘mechanics of power’, was being born; it defined how one may have a hold over others’

bodies, not only so that they may do what one wishes, but so that they may operate as one wishes, with the techniques, the speed and the efficiency that one determines. Thus discipline produces subjected and practised bodies, 'docile' bodies. Discipline increases the forces of the body (in economic terms of utility) and diminishes these same forces (in political terms of obedience). In short, it dissociates power from the body; on the one hand, it turns it into an 'aptitude', a 'capacity', which it seeks to increase; on the other hand, it reverses the course of the energy, the power that might result from it, and turns it into a relation of strict subjection. If economic exploitation separates the force and the product of labour, let us say that disciplinary coercion establishes in the body the constricting link between an increased aptitude and an increased domination. (137-138)

Ahora bien, la trayectoria de las anti-heroínas en la obra pone de relieve el hecho de que no eran cuerpos dóciles sino libres; ellas vivían conforme a su libre albedrío y contra la norma social que lo consideraba como algo «peligroso». El conflicto resulta justamente del hecho de que no quisieran ser controladas ni subyugadas, cosa que demostraban utilizando sus cuerpos como medio de ganancia. Éstos eran los instrumentos del poder femenino que les hacían mujeres libres y autónomas, un rasgo fundamentalmente contrario a la cultura de la época. Se trataba entonces de una contracultura aterradora para la sociedad patriarcal. Practicaban artes como la hechicería y la alcahuetería y así mantenían sus vidas. Ciertamente, se puede notar que sus objetivos y fines eran puramente materialistas. Puesto que las conductas nobles o idealistas no se correspondían con este mundo, todo lo moralmente aceptable por la sociedad no coincidía con los fines capitalistas del «mundo pecaminoso» de las tres anti-heroínas. A este respecto dice María de los Reyes Coll-Telletxea que:

A diferencia de sus contrapartes masculinas, las pícaras no sirven a sucesivos amos, sino que se ganan la vida a base de *seducir* varones adinerados y/o nobles, contraer sucesivos *matrimonios*, manipular *herencias* e incluso establecer *negocios*. No moralizan, no muestran arrepentimiento alguno, ni terminan transformadas. Su vida transcurre en un ir y venir de identidades usurpadas, matrimonios, estafas y persecuciones. Su principal arma —además de la astucia— es el propio *cuerpo* y su impulso esencial la consecución de una cierta *autonomía* a base de la acumulación de *dinero*. Los planteamientos de mujeres son, así, ajustados a su condición de ser mujer. (138)

No obstante, Salas Barbadillo como representante del mecanismo disciplinario y castigador de la época escribe su destino y nunca les entrega ocasiones para renovarse. Controla y disciplina a los cuerpos femeninos con la meta de convertirlos en cuerpos dóciles. La falta de tales logros resulta en castigos rigurosos como, por ejemplo, la pena primordial de muerte que al fin y al cabo oprime su libre albedrío. Los cuatrocientos azotes que recibe la Méndez, los golpes que le da a Elena el Montúfar, la muerte repentina que ocurre a Zara-María —la madre de Elena— en las manos de ladrones, todos son ejemplos del mecanismo de la disciplina y del castigo. Analógicamente se puede decir que habían formado ya los precursores de la prisión moderna y los del código penal o sanción penal del estado contemporáneo. Son aparatos que eficazmente producen la subyugación exaltada de los personajes femeninos de la obra.

Es esta confluencia de pensamientos que manifiesta la noción paralela de un capitalismo emergente en el trasfondo —algo que simbólicamente construye la figura frankensteiniana de Elena al final de la obra— a pesar de la fuerte presencia de la aristocracia feudal de aquel entonces. La siguiente aclaración de Carroll B. Johnson a propósito de Fernand Braudel fortalece la misma tesis:

Fernand Braudel observes that contrary to a widespread assumption, the capitalists of the sixteenth century did not evolve from one type of enterprise to another, but rather engaged in all simultaneously, or as the economic conjuncture was propitious or not. It would be a mistake to imagine capitalism as something that developed in a series of stages or leaps – from mercantile capitalism to industrial capitalism to finance capitalism... with «true» capitalism appearing only at the later stage when it took over production, and the only permissible term for the early period being mercantile capitalism or even «pre-capitalism.» ...The whole panoply of forms of capitalism — commercial, industrial, banking — was already deployed in thirteenth-century Florence, in seventeenth-century Amsterdam, in London before the eighteenth century. (26-27)

Este razonamiento habilita el nuevo ángulo del análisis marxista del trayecto y de los atributos de las tres anti-heroínas que a su vez refuerza la premisa de su subyugación severa en la obra. Asimismo, si bien puede resultar anacrónico, habría que entender esta inclusión del capitalismo y del marxismo como un anacronismo deliberado con el fin de acentuar el argumento de la subyugación femenina de la obra.

Empezamos con la trayectoria polémica de Zara-María, la madre de Elena, para comprender sus papeles y el estilo de su vida. Seguimos las indicaciones de Rey Hazas quien analiza que:

...de María, lavandera morisca que responde mejor al nombre de Zara, antigua esclava que no cree en Dios; rabiza que «remedia» a todos los moriscos en Madrid, especialmente a los de Orán, además de alcahueta, zurcidora de virgos, hechicera y bruja, «y así la llamaron todos en voz común Celestina, segunda de este nombre». (56)

La estrategia irónica de Salas Barbadillo es muy pronunciada cuando pone dos nombres dicotómicos a la madre, puesto que funciona como una dualidad o una binaria opuesta. En efecto, actualiza con ello la dicotomía clásica de virgen-prostituta —María-Lilith/María-Eva— señalada poderosamente por la descripción meticulosa de todas sus vocaciones. Por el hecho de ser morisca, el autor le prohíbe el derecho de la salvación. La enunciación de su impiedad ratifica el juicio del mismo autor. Ella es marginalizada al extremo y bufoneada por otorgar vocaciones inmorales y socialmente inadmisibles. Así, su marginalización en términos de raza, clase y género por el Estado autoritario acontece de acuerdo al argumento de la subyugación absoluta de las figuras femeninas de la obra

La vida de Elena es todavía más baja cuando, debido a su origen gallego-morisco, el autor la despoja de todo lo humano al exponerla en una carencia absoluta de respetabilidad. Su padre es gallego, «un consumado cornudo» y alcohólico que «encuentra la muerte en los cuernos de un toro» (Rey Hazas 56). Así, Salas Barbadillo construye con sarcasmo el cuerpo villano de Elena como el fruto de la unión de dos razas «bellacas». Por tal motivo, no sólo se puede observar una misoginia austera sino también una actitud vengativa puritana que decididamente recalca el argumento del sometimiento completo de los personajes femeninos en la obra. La denegación de vocaciones respetables y socialmente admisibles a Elena vigoriza el mismo argumento del presente trabajo. Rey Hazas lo expone y arguye que:

La calidad «remediadora» de la madre se manifiesta tempranamente en la hija, que, desde sus doce o trece años, es muy solicitada por los aristócratas, deseosos de robarle su «primera flor», y, al cumplir los catorce, tres veces se vende por virgen, «la primera a un eclesiástico, la segunda a un señor de título, la tercera a un ginovés [sic]». (56)

Elena es igualmente marginalizada por el autor en lo respectivo a su clase, género y raza; de ahí que su sumisión forzada ante la supremacía patriarcal surja como un fenómeno perenne. Se queda huérfana porque su madre muere de repente en las manos de los ladrones en el camino a Sevilla y regresa a Madrid donde conoce a Montúfar, «a quien se entregó como su dueño, haciéndole partícipe del fruto de sus rapiñas» (56). Lejos de terminar, el círculo vicioso materialista no termina para Elena jamás,

sino que su dureza se profundiza aún más. El poder controlador del capitalismo sigue trazando su destino por medio de la figura del Montúfar a quien el autor otorga el bastón del patriarcado para someter ásperamente al cuerpo femenino.

Ahora la pregunta pertinente sería quién es Montúfar. Es un rufián corrupto que en realidad representa la cara esperpéntica del patriarcado. Aparece como representante abyecto del capitalismo al extorsionar duramente a Elena. La sagacidad extrema del autor se nota en la construcción de la trama de su obra cuando él le niega a Elena la renovación y la sacrifica como el chivo expiatorio por entregarla en la mano de un rufián empírico como Montúfar después de la muerte de su madre. Es lógico que en compañía del rufián Elena se convierta en su cómplice y siga por el rumbo deshonorada. Indudablemente, el autor diseña la trama con astucia para sumergirle a ella en el mundo de vicios. Asimismo, le acompaña la Méndez que forma el tercer ángulo del mundo femenino corrompido de la obra.

La Méndez es una «vieja aguda y celestinesca» (Rey Hazas 54) que sigue el camino de la hipocresía. Es burlona y tramposa y siempre acompaña a Elena durante sus aventuras engañosas. A ella también niega la redención el autor y su fin es apenado ya que se muere a causa de los cuatrocientos azotes con que sanciona la Justicia, algo que nuevamente fortalece el rigor feroz y la rigidez del patriarcado que abyecta airadamente al ser femenino y marginado.

Todo lo perverso y lúbrico de la obra llega a su cumbre por medio de la construcción de estos personajes indignos. El materialismo demostrado por medio de un negocio astuto, beneficioso y embustero de la belleza es compartido por estos tres cómplices. Es curiosamente destacado en la obra ya que se pone de relieve que esto es un fenómeno burlonamente intercambiable. Los tres construyen las facetas obscenas que viven a través de la explotación mutua. La explotación materialista se manifiesta implacablemente como un modo de sobrevivencia para todos ellos. La exaltación del dominio patriarcal que muestra el autor por medio del Montúfar sobre las dos mujeres, especialmente sobre Elena, es un signo del capitalismo grotesco utilizado por el sistema estatal para ganar el máximo lucro. Por otro lado, las reacciones de Elena son satíricamente brutales, poniendo así de relieve la teoría de la sobrevivencia de Darwin como filosofía subyacente del capitalismo.

Elena es simbólicamente el huevo dorado; comerciable debido a su belleza sin par (apta para el comercio carnal y mero instrumento en todo el juego) no sólo para el Montúfar sino también para la Méndez. Su libertinaje, hipocresía, comportamiento fraudulento y sus delitos son derivados del mismo sistema materialista. En realidad, la bella Elena, «la mujer fatal, seductora y dañina, atrayente y atemorizante» (Calzón García y Fernández Rodríguez 78) es un producto diabólico de este capitalismo emergente fervorosamente explotador. Es decir, el materialismo agudo exaltado

por el triángulo de los tres bribones, apoyado por el trasfondo del capitalismo artificioso funciona como un dispositivo maquiavélico que cautelosamente contribuye al sometimiento radical de los seres femeninos de la obra y corrobora el argumento de la premisa.

Veamos la reacción ridícula del Montúfar a este respecto que puede simbolizar incluso la reacción del propio autor quien a su vez representa la voz moralizante y autoritaria del patriarcado cuando Elena le suministra al Montúfar el sabor de su propio medicamento. Ella se escapa con la ganancia robada junto con la de Méndez sin mostrar ninguna compasión a un febril rufián, quien después las encuentra y las disciplina por medio de castigos corporales (las ata en un bosque después de azotarlas). Así, el lector observa un juego continuo del poder materialista por medio de un intercambio irónico y grosero que a su vez exalta la teoría relevante de supervivencia del más fuerte de Darwin. Simultáneamente, esta maniobra divertida incita una inversión de la estructura del poder socioeconómico donde el ser femenino minoritario y marginalizado intimida a la jerarquía y a la clase dirigente. En otras palabras, se escenifica la batalla tensa del poder y del control entre la burguesía y el proletariado marxistas.

El desenlace es alarmante cuando el Montúfar como el marido «cartujo» de Elena sigue explotándola ya que aprueba su vocación de alcahuetería. Esta acción suya otorga el gusto picaresco a la obra, al mismo tiempo. Sin embargo, la revelación de un nuevo amante de su esposa resulta en sus tratamientos disciplinarios mediante castigos corporales violentos. Elena, quien principalmente ha jugado el papel del proletario —según la interpretación marxista, o, el del subalterno según la interpretación posmoderna— en esta coyuntura violenta, esta vez lo rehúsa a través de la rebelión anárquica. Ella envenena al Montúfar y le asesina con el apoyo de su nuevo amante, Perico el Zurdo.

Este episodio se puede interpretar de dos maneras: se puede razonar que por fin triunfa el poder del subalterno/proletariado, oprimido de una manera vengativa o se puede determinar que llega al colmo el espíritu demoníaco y frankensteiniano del capitalismo. No obstante, este nacimiento monstruoso y destructivo de Elena —el ser fundamentalmente minoritario y marginalizado— aterroriza al sistema represivo patriarcal que lo combate ferozmente por medio de la pena de muerte. Elena tiene un fin escalofriante en la obra cuando la Justicia le condena a muerte y es estrangulada y su cuerpo arrojado al río Manzanares de Madrid. Se puede afirmar que el proceso de la disciplina y del castigo cierra su círculo y Elena junto con las otras anti-heroínas quedan domadas con sus voces silenciadas y sin poder ninguno. El poder demoníaco amenazante es seguidamente reprimido de manera maquiavélica y el sometimiento radical del ser femenino convierte en un proceso eterno en la obra corroborando el argumento del trabajo. De esta forma, el sistema misógino y tirano las transforma exitosamente en cuerpos dóciles. En realidad, se trata de una

muestra esperpéntica y lúgubre de subyugación, racismo, violencia y abyección femenina en la cual el sistema les niega todo, incluso lo mínimamente humano. A este respecto, Reyes Coll-Telletxea subraya el deseo de la autonomía de Elena por medio del poder sexual que amenazaba a la sociedad que termina por causarle la agonía y la muerte:

El poder sexual de este tipo de pícara (de la sexualidad femenina en general), combinada con su falta de escrúpulos, su interés de autonomía —impulsado a base de criterios estrictamente económicos— y su facilidad para instrumentalizar (la imitación de) la conducta cortesana (virtuosa), hacen de esta pícara una combinación mortífera que a toda costa debe ser abortada, tal como ocurre y se nos explica desde el principio. No sólo no se le da voz, sino que se le da muerte. Pública. (143)

Es la «pecadora» y la mujer transgresora que no se conforma con los paradigmas establecidos del patriarcado y por eso su final no puede ser otro que la aniquilación patente que le concedió el omnipotente autor extendiendo el poder de su pluma.

A continuación, debemos recordar la cuestión de la interpolación de los géneros en la novela que asimismo contribuye a la construcción eficaz del sometimiento severo de las anti-heroínas. En efecto, los acontecimientos malvados que se suceden en la obra resuelven el dilema entre un género picaresco y otro más celestinesco. Las anti-heroínas aparecen como obligadas a ser libertinas tahúres y bélicas debido a un sistema rancio e imperioso. Es decir, es el sistema tiránicamente capitalista y absolutista el que primero las convierte sagazmente en pícaras, después las explota para finalmente asesinarlas y destruirlas. En realidad, ellas son las pícaras astutamente fabricadas por la industria capitalista patriarcal de la sociedad que las somete. Son sujetos marginalizados, racializados y subyugados que aparecen como ‘las Otras’ en la obra. Elaboraremos este término sociológico que ratificará el argumento de subyugación de estos seres femeninos. El Diccionario en línea Merriam Webster define el susodicho término como, «OTHER – often capitalized: one considered by members of a dominant group as alien, exotic, threatening, or inferior (as because of different racial, sexual, or cultural characteristics)».

Estas «Otras» son cuerpos femeninos libres a quienes el sistema sociopolítico del que forma parte el autor oprime o subyuga despóticamente. Su tono moralizante y conservador advierte al lector acerca de la contingencia de ser una mujer autárquica o soberana. A este respecto argumenta Enriqueta Zafra que:

En el caso de Salas Barbadillo, podemos decir que el comportamiento de la prostituta constituye una repre-

sentación, un modelo de lo ya avisado en manuales de conducta, en cuanto al peligro que constituye la mujer libre. Por lo tanto, la obra de ficción se puede leer como una aproximación al discurso prostibulario y un intento de oponerse a la prostitución organizada en mancebías. En este caso, el autor pone de manifiesto en el contexto de la ficción el argumento que estaba ganando terreno: que los esfuerzos por acotar los movimientos de las prostitutas en estos recintos resultan un fracaso. (146)

El autor en realidad juega el papel del Estado en su propia ficción y construye y des-construye la trama en tal manera para que el lector capte claramente el orden social, moral y legal de aquel período. El castigo de Elena junto con las muertes de su madre y de la Méndez, políticamente simboliza la restauración de ese orden después de un encuentro bélico entre el Estado y la insurgente, así como también entre la burguesía y el proletariado en el que la clase dirigente somete a la «Otra» desafiante e inmoral. Es una congregación novedosa de diversas nociones modernas y posmodernas que tiene su apoyo en la cita de Zafra:

En la narración de Salas la condena de la pícara no es simplemente legal, aunque la mano judicial sube a Elena al cadalso y le da garrote para después encubarla, sino también social y moral. Social, porque vuelve a poner orden a estructura por la que se rige la sociedad, y desenmascara a la que pretendía usurpar y mezclarse, aunque sólo fuera durante el momento del engaño y de la farsa, con un nivel al que no pertenece. Moral, porque ejemplifica los abusos y engaños que se describen en los libros de conducta. (148)

En cuanto al mismo tono moralizante de Salas Barbadillo, otra justificación de Sánchez Díez indica que:

El negativismo moral de la novela tiene otro aspecto. Son muchas las novelas picarescas que se ofrecen al público como ejemplo a no seguir; sucede esto, hasta cierto punto, con el *Guzmán* incluso. Pero típico de las protagonistas por pícaras que se ofrezcan también para guardarse de mujeres semejantes. Dice el Dr. Gregorio Juan Palacios en su «Aprobación» a *La hija de Celestina* que el autor muestra su agudo ingenio, y entretenido con singulares gracias el gusto, enseña cuánto se han de guardar los hombres de una ruin mujer. En este entregarse en manos de un moral totalmente de defensa yace en último término la razón por la que el autor resulta ata-

layado. Para él, el mundo es todo de una pieza y no es necesario, en consecuencia, tender puentes. (194)

Ese mundo moralizante y conservador construye un espacio amenazante para la mujer ya que le rechaza la voz, su condición de agente y la liberación social verdadera que nuevamente conforma el argumento de la subyugación radical de los seres femeninos en la obra. En realidad, el autor masculino construye un mundo perverso para la protagonista pícara-celestinesca donde queda reducida a una posición inferior desde la cual combate al hombre y la sociedad patriarcal para poder vengarse. En consecuencia, ella logra una vida infeliz con un matrimonio infructuoso e incluso la muerte. En relación a esto, expone Friedman que:

When a female protagonist replaces the male, the distance between empathy and contrivance increases. Women do not necessarily sound like women, nor do authors always give them a voice in the narrative. The precariousness and inequality of their social roles are reflected in literary works that often reduce feminism to the status of motif. Male authors bring women into the domain of the picaresque without giving them the speech and without liberating them from the constraints of their social inferiority. The female rogues achieve a degree of success by plotting against men, but society at large, if not individual, avenges their deviation from behavioral norms. The *pícaras* face despair, unhappy marriages, and even death for their tricks and for their rebellion. The texts that portray their lives marginalize them from discourse. (71)

Salas Barbadillo es el prototipo autor masculino del género picaresco reflejado en *La hija de Celestina* que simultáneamente resalta rasgos de lo celestinesco, la novella italiana y la novela cortesana española, donde según Friedman:

The authorial figure once again becomes the agent of morality. The narrative commentary, the chronology, and the intervention of fate adhere to a moral order that occupies more narrative space than weight of conviction. Death looms in the background (and in the foreground of narration) for Elena the sinner, the victim of an ignoble heredity, a corrupt environment, and a third person narrator who gives her little opportunity to speak for herself. (72)

La falta de voz de Elena, al igual que las otras dos anti-heroínas sobre la cual discute Reyes Coll-Telletxea es notable a lo largo de la obra. Su

voluntad está ausente, lo cual destaca de nuevo el control disciplinario y despótico del sistema absolutista y revalida la premisa del sometimiento severo de los seres femeninos. De los ocho capítulos de la obra, el tercero es el único en el que ella habla de sus antepasados. Sin embargo, es todavía una narración bosquejada en tercera persona que le ofrece oportunidades limitadas para mostrar su propia voluntad y expresar su voz auténtica. Por tanto, la subyugación continúa y la falta de voz le convierte en un ser mudo y confinado en su docilidad.

Efectivamente, sus acciones y reacciones se pueden interpretar en la obra como las del autómatas puesto que se convierte en un bello títere en la mano del autor masculino. A su vez, éste aparece como el panóptico foucaultiano que vigila al cuerpo dócil de Elena incesantemente y le obliga a actuar en cierto modo según su propia conveniencia. El destino de las otras anti-heroínas es diseñado del mismo modo en la trama de la obra. Sobre esta cuestión Friedman argumenta que:

Through the willingness of the antiheroine to reveal the flaws of her parents, as well as through the intertextual tie with *Celestina*, the implied author negates the value of her voice. She is not a woman speaking for herself but an extension of the narrator... Whether heredity, environment, fate, or literary determinism is responsible, Elena's story gives the protagonist no room for development, no comprehension of her status in the society, and no conscience. The discourse of *La hija de Celestina* reflects this situation by making entertainment the primary message and by denying Elena an individuated voice in the text that bears her name. The death of the antiheroine is as much a subtextual statement as a punishment. (99)

El tema de la subyugación del cuerpo junto con la represión de voz concuerda con la exaltación de la violencia en la misma obra. Se puede interpretar esto como un procedimiento inquisitorial de castigo para silenciar la voz por medio de infligir dolor agónico en los cuerpos. Asimismo, la obra se hace eco de la teoría de la interseccionalidad nuevamente. Los cuatrocientos azotes a la Méndez, las ataduras para Elena y la Méndez en el bosque, los golpes físicos a Elena por Montúfar, todos son actos de violencia cruel que no sólo hieren al cuerpo, sino también al espíritu. Esta es una manera de violar radicalmente los derechos humanos de estos seres femeninos en la obra y al mismo tiempo de anularlos completamente. Análogamente se puede interpretar esto como el abuso literal de los cuerpos femeninos y así hacerlos sucumbir. A este respecto, Lisa Vollendorf menciona a Elizabeth Grosz en su propio artículo, «Violence Denaturalized: Feminist Readings of the Body Imperiled» quen arguye que, «Women have been objectified and alienated as social subjects partly

through the denigration and containment of the female body» (*Volatile Bodies toward a Corporeal Feminism* xiv, citado en Vollendorf 86). Vollendorf analiza en este artículo la violencia y los cuerpos femeninos violados en las obras de María de Zayas y dice las siguientes palabras que quiero tomar prestadas puesto que encajan en el caso de las anti-heroínas de la obra de Salas Barbadillo:

The use of violence, particularly in the *Desengaños*, again brings us to the question of purpose and motivation. Since the focus on violence is synonymous with a focus on the female body, we should consider not only possible pornographic content, but also issues regarding marketing and sensationalism. (94)

Aunque no aparece el «pornographic content» directamente en la obra de Salas Barbadillo debido a su postura moralizante y conservadora, todavía hay diversos guiños en la trama que enfatizan la presencia erótica —especialmente en las descripciones de Elena— que, junto con la violencia explícita funcionan como instrumentos de comerciabilidad y sensacionalismo no sólo de la obra sino también de los cuerpos femeninos enfatizando el vertiente explotador del materialismo capitalista emergente de la época. Hay que tener en cuenta además la conversación del Montúfar y de Elena cuando burlescamente le recuerda su edad y le aconseja comportarse bien. Esta estrategia se puede interpretar como la violencia o el abuso verbal que es dirigido hacia el ser femenino por el patriarcado para dominarlo. Por lo tanto, la técnica capitalista del autor se reitera en la obra nuevamente que acentúa a la vez el tono altamente patriarcal de la época y subraya la abyección de las mujeres. En las palabras de Judith Butler (*Gender Trouble* 178), «We regularly punish those who fail to do their gender right» (citado en Boyle 101).

La misma abyección, la misma concepción de la disciplina y el castigo al cuerpo femenino, la misoginia y la subyugación, se aprecian en casi toda la escritura de aquella época. El género picaresco-celestinesco no es una excepción y sus anti-heroínas sufren usualmente por su condición de ser mujer, consideradas por tanto como ser inferior e imperfecto. A este respecto, dice Francisco M. Soguero:

Las novelas de pícaro están construidas, en su base, siguiendo la misma estructura que las del protagonista masculino, pero con sustanciosas diferencias que vienen impuestas por el carácter machista imperante en la época en la que fueron escritas. La mujer era considerada un ser imperfecto e inferior, abocada irremediablemente al pecado, por lo que el tema de la moral no podía ser planteado de la misma manera. La pícaro no es una

mujer arrepentida y toda la narración de su vida será un continuo devenir de hechos pecaminosos que la llevarán a un irrevocable final, sin afán redimido. Detrás de todas estas narraciones vemos claramente la mano demiúrgica de un autor masculino que dirige el relato, casi siempre autobiográfico, un escritor imbuido de la mentalidad misógina imperante, no sólo en la cultura española, sino en la europea en general. (290)

Así pues, existe un discurso de subjetividad en la obra de las tres anti-heroínas, especialmente en lo que respecta a la protagonista. Las tres son representadas como cuerpos y seres sumamente controlados, disciplinados y subyugados por el poder patriarcal. Bajo la envoltura de la novela picaresca-celestinesca hay en esta obra un relato estereotipado de la subversión interseccional de las mujeres libres y autónomas que creen en el poder diabólico y amenazante de la libertad sexual y es utilizado para ganar beneficios. No obstante, los intentos de subversión de las «Otras» quedan anulados por el poder estatal y autoritario. Al mismo tiempo, es un relato del enfrentamiento violento entre la burguesía capitalista y el proletariado donde la protesta y el levantamiento alegóricos son atrozmente reprimidos.

Elena, la protagonista, aparece por un lado como fruto de la dicha interseccionalidad, clasificada por medio de su raza, clase y género basado en suposiciones culturales, encarnando por ello la subjetividad profunda. Por otro lado, ella emerge como un producto infernalmente bello del capitalismo estafador, es decir, como un poder monstruoso o frankensteiniano. Elena utiliza su poder sexual demoniaco contra la burguesía patriarcal, moralizante y conservadora, lo cual le permite sobrevivir, vengarse y finalmente intentar tomar el control. En otras palabras, Elena pretende justamente hacer una inversión del poder y del control que la reprime duramente en la obra.

Existe una tercera faceta de la misma subyugación que se debe a la profunda misoginia y el miedo predominantes de la época. En consecuencia, el Estado autoritario y patriarcal vigila invariablemente —como un panóptico foucaultiano— a dichos seres femeninos de la obra, especialmente a Elena, la *femme fatale*; les disciplina y castiga ásperamente para poder convertirlas en cuerpos dóciles.

Bibliografía citada

- BOYLE, Margaret E. *Unruly Women Performance, Penitence, and Punishment in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio, y Natalia Fernández Rodríguez. «Entre la transgresión y la norma: pícaras y pecadoras penitentes en la narrativa española del Siglo de Oro». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 56, 2006, págs. 67-96. *Dialnet.unirioja.es*, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2368398>>. Accessed 5 Oct 2017.
- CARBADO, Devon W. *Intersectionality: Mapping the Movements of a Theory*, vol.10, no. 2, 2013, pp. 303-312.
- CRENSHAW, Kimberlé. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,» *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, no. 1.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- FRIEDMAN, Edward H. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: University of Missouri Press, 1987.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies toward a Corporeal Feminism*. Australia: Allen & Unwin, 1994.
- JOHNSON, Carroll B. *Cervantes and the Material World*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. «Para una revisión del concepto 'novela picaresca'». *Centro Virtual Cervantes*, AIH, Actas III, 1968, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_007.pdf>. Accessed 3 Oct 2017.
- MARX, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Chicago: C. H. Kerr & Company, [1906-] 09].
- MONTE, Alberto del. *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen, 1971.
- «Other.» *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, n.d. Web. 15 June 2017.
- «Patriarcado.» *Dle.Rae.es*. Diccionario Real Academia Española, n.d. Web. 15 June 2017.
- «Patriarcal.» *Dle.Rae.es*. Diccionario Real Academia Española, n.d. Web. 15 June 2017.
- «Patriarchy: Feminist Theory.» *Routledge International Encyclopedia of Women, Kramarae and Spender eds*. NY: Routledge, 2000, <https://www.academia.edu/5488906/Patriarchy_Feminist_Theory_encyclopedia_essay_on_concept_of_patriarchy>. Accessed 15 June 2017.

- «Patriarchy.» *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, n.d. Web. 15 June 2017.
- REYES COLL-TELLETxea, María de los. «Subjetividad, mujer y novela picaresca: el caso de las pícaras». *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 6, no. 2, 1994, pp. 131-149.
- REY HAZAS, Antonio. *Picaresca femenina: la hija de Celestina la niña de los embustes Teresa de Manzanares*. Bilbao: Edimundo, S.A., 1986. Print.
- RICO, Francisco. *La Novela Picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1970, <<http://www.revistaeggp.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewFile/46924/48914>>. Accessed 3 Oct 2017
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. *La hija de Celestina*. Madrid: Cátedra, 2008.
- SÁNCHEZ-DÍEZ, Francisco Javier. *La novella picaresca de protagonista femenino en España durante el Siglo XVII*. Dissert. University of North Carolina at Chapel Hill, 1973.
- SOGUERO, Francisco M. «El Discurso Antifeminista de las Pícaras. Misoginia en la Picaresca Femenina». *Cuadernos de Filología Hispánica* 15 (1997): 289-303.
- VOLLENDORF, Lisa. *Reclaiming the Body: María de Zaya's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 2001.
- ZAFRA, Enriqueta. *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue: Purdue University Press, 2009.

Byabartta, Debarati, «Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en *La hija de Celestina*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 61-82.

RESUMEN

Este artículo analiza el discurso de la subjetividad y la teoría crítica de la interseccionalidad a través de un análisis detallado de las tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: Elena, Zara/María, y Méndez, retratadas en la novela medievallizadora, *La hija de Celestina* (1612), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Se profundiza en la protagonista Elena, que emerge como un personaje atropellado y subyugado, así como gravemente condicionado por la raza, el género/sexo y la clase (un producto clásico de la interseccionalidad). Así, ella radicalmente personifica la subjetividad. Elena también surge como el producto maléficamente hermoso del capitalismo explotador que sobresale como un 'Yo' monstruoso y frankensteiniano, cuando trata de invertir la pirámide social del poder y del control masculino. Hay un tercer aspecto de la subyugación de las mujeres en la novela, en la que debido al temor y misoginia predominantes en el Siglo de Oro, el estado patriarcal y autoritario vigila los cuerpos femeninos invariablemente en un estilo panóptico foucaultiano. Les disciplina y castiga groseramente, especialmente a Elena, la mujer fatal, y posteriormente los convierte en cuerpos dóciles.

PALABRAS CLAVE: subjetividad, interseccionalidad, Siglo de Oro, capitalismo, patriarcado, misoginia, panóptico foucaultiano, cuerpos femeninos radicalmente subyugados.

ABSTRACT

This article critically analyses the discourse of subjectivity and the critical theory of intersectionality through a detailed analysis of the three picaresque-celestinesque anti-heroines: Elena, Zara/María, and Méndez, portrayed in the mediavalizing novel *La hija de Celestina* (1612) by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. It primarily analyses the protagonist Elena, who emerges as a violated and subjugated self as well as a critically racialized, gendered, and classed product of intersectionality, and thus she personifies subjectivity, radically. Elena is also seen as the devilishly beautiful product of the exploitative capitalism that emerges as a monstrous, frankensteinian 'Self,' when she intends to invert the stereotypical societal pyramid of masculine power and control. There is a third angle to the subjugation of women in the novel, where, due to immense misogyny and fear predominant during the Golden Age epoch, the patriarchal and authoritarian State watches the female bodies constantly in a Foucauldian panoptical style, discipline and punish them grossly, especially Elena: the femme fatal, and subsequently converts them to docile bodies.

KEY WORDS: subjectivity, intersectionality, Golden Age, capitalism, patriarchy, misogyny, Foucauldian panopticon, radically subjugated female bodies.

