

## LA ECONOMÍA DEL DESEO: LA ROPA, LA MUJER Y EL MERCADO EN *LA DE BRINGAS* Y *SISTER CARRIE*

Heidi Backes

La imagen que Benito Pérez Galdós desarrolla de Rosalía Bringas en la novela *La de Bringas* (1884) ha sido objeto de una variedad de perspectivas del papel de la mujer en la obra de Galdós. Para algunos estudiosos, el tema principal de la obra sería la caída de la mujer en desgracia y el fracaso total de su papel como esposa y madre (Aldaraca 169). Montesinos, por ejemplo, ha descrito a Rosalía como “una mujer odiosa, la más odiosa que quizá inventara Galdós” (98). Otros, como Charnon-Deutsch y Tsuchiya, han concluido que Rosalía es un modelo feminista que adquiere un sentido de auto-determinismo al final de la novela. Según Tsuchiya, las protagonistas galdosianas como Rosalía intentan socavar “the dominant discourses of power through their bodies and sexualities” (*Marginal Subjects* 20). Críticos como Rodríguez, Bly y Labanyi, como veremos, han interpretado el texto desde una perspectiva económica, por la cual se ve la prostitución de Rosalía como un tipo de libertad y una prueba de su agencia femenina. Se llega a esta conclusión mediante una lectura feminista del capitalismo del siglo XIX. No obstante, todavía no se ha desarrollado suficientemente un estudio del gran papel del creciente sistema capitalista patriarcal y la mirada masculina que influye en las acciones de la protagonista galdosiana. Es decir, hay que preguntarse si la entrada de Rosalía en el mercado—en vez de demostrar su agencia—no es realmente una señal de su objetivación y, por eso, su falta de agencia dentro del mercado mismo.

Unos quince años después de la publicación de *La de Bringas*, Theodore Dreiser empezaba su carrera como autor estadounidense con la publicación de su primera novela, *Sister Carrie* (1900). La protagonista de esta novela, Carrie Meeber, es bastante semejante a Rosalía Bringas en varios aspectos, sobre todo en su insistencia continua en la compra de ropa como una manera de satisfacer (temporalmente) su deseo insaciable. Aunque los dos autores son de países diferentes, tienen en común el momento en que escribían—un momento que ve el desarrollo de un fundamental capitalismo patriarcal, con las concomitancias sociopolíticas que se pueden ver tanto en las obras de Galdós como de Dreiser. Una lectura comparativa de estas dos obras puede iluminar el significado socioeconómico de la ropa y, a la vez, señalar continuidades en el sistema capitalista a finales del siglo XIX a ambas orillas del Atlántico.

El presente trabajo propone una lectura económica de *La de Bringas* y *Sister Carrie* por la cual se puede entender las acciones de Rosalía y Carrie como resultado de las leyes del mercado de la época, hasta tal punto que ellas mismas llegan a ser objetos dentro del mercado. Utilizaré principalmente la teoría de Walter Benn Michaels y su idea de la “economía del deseo” para destacar la objetivación de las protagonistas y su consiguiente estado como maniqués dentro de la gran ciudad capitalista decimonónica. Analizaré las acciones de las protagonistas en ambas novelas como síntomas de su participación en el sistema capitalista, prestando particular atención a la atracción de la ropa y otros artículos femeninos como ejemplos del papel decisivo del deseo en las decisiones que ellas toman. Como veremos, el

deseo inevitablemente lleva a estas dos mujeres a entrar completamente en el mercado, hasta vender sus propios cuerpos por dinero y ropa. Por eso, al contrario de lo que mantienen varios críticos, aquí veremos que la cuestión de una permanente agencia femenina (y, de manera discutible, de la agencia en general) se ve anulada por el poder sobrecogedor del mercado y la resultante e ineludible economía del deseo.

### **El capitalismo y el patriarcado**

Antes de seguir adelante, es oportuno definir el tipo de capitalismo que se considerará aquí. Tanto Galdós como Dreiser escriben desde la perspectiva de la gran ciudad (Madrid, Chicago, Nueva York) a finales del siglo XIX. En los Estados Unidos, ésta es la época de la gran industria; en este momento, hombres como J.P. Morgan y John D. Rockefeller marcan el comienzo del capitalismo corporativo con sus enormes compañías industriales.<sup>1</sup> En la tierra de Galdós, como explica Rodney T. Rodríguez, “A partir de 1850 la España romántica cedió el paso a la España capitalista y financiera [...] se dedicó a fomentar la expansión de la industria y a crear un espíritu burgués y empresarial en todo el país” (166). Aunque España experimentó un desarrollo económico más lento que el de los Estados Unidos y el norte de Europa, todavía presenciaba el mismo tipo de consumismo que marcaba la modernización del mundo occidental. Jesús Cruz, en su estudio de la burguesía decimonónica de España, hace referencia a las diferencias entre los Estados Unidos, España, y el resto de Europa, y nota “despite these differences in time and framework, and despite the variety of scenarios and results, there exists a common ground of shared experiences that gives coherence to this historical process that resulted in the formation of middle-class consumer societies” (3). En particular, la evidencia a favor de la comparación de estas sociedades decimonónicas se ve en la abundancia de semejanzas en la producción cultural: Cruz destaca los manuales de etiqueta, las revistas de moda, la importancia del culto de la domesticidad, e incluso el mito del “self-made man” (11) como aspectos fundamentales del consumismo que se desarrollaban tanto en España como en los otros países occidentales.<sup>2</sup> Según Cruz, todo esto resulta en un sentido de la urbanidad compartido: “In sum, in Spain, as in the rest of the Western world, urbanity inspired by the spirit of the Enlightenment and the influence of Jeremy Bentham and John Stuart Mill’s liberalism was replaced by the moralistic and aristocratic concepts of the Victorian ideal” (49). El ambiente de la gran ciudad en las novelas de Galdós y Dreiser refleja fielmente el proceso de transformación que ocurría en esos centros urbanos a finales del siglo XIX. Madrid, Chicago, y Nueva York de repente bullían con tiendas, centros comerciales, grandes almacenes, y gente que los frecuentaba.<sup>3</sup> Sieburth destaca esta transición a la modernidad como un aspecto fundamental de la obra de Galdós, ya que el autor representa fielmente en su obra la España capitalista de esa época, donde “old and new social structures overlap, where crowds teem in Madrid as never before, where culture is changing its social base and machines flood the market with ever-new, mass-produced objects” (32).

Este espíritu empresarial también tiene otra consecuencia: la formación de un capitalismo patriarcal, en el que sólo los hombres pueden tener una relación directa con el dinero y, como resultado, tienen mucho más poder dentro de la sociedad.<sup>4</sup> Heidi Hartmann estudia la

relación entre el capitalismo y el patriarcado en su artículo “Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex”, notando específicamente el significado de la división de labores en el sistema capitalista y la consecuente represión de las mujeres, quienes se ven limitadas a la esfera doméstica (es decir, sin ningún tipo de poder económico independiente de los hombres). Hartmann define el patriarcado como “a set of social relations which has a material base and in which there are hierarchical relations between men, and solidarity among them, which enable them to control women. Patriarchy is thus the system of male oppression of women” (138). En este pasaje se ve una conexión inherente entre el patriarcado y el capitalismo, dado su uso clave de la palabra “material” como parte fundamental de la definición del patriarcado. Hartmann explica:

Thus, the hierarchical domestic division of labor is perpetuated by the labor market, and vice versa. This process is the present outcome of the continuing interaction of two interlocking systems, capitalism and patriarchy. Patriarchy, far from being vanquished by capitalism, is still very virile; it shapes the form modern capitalism takes, just as the development of capitalism has transformed patriarchal institutions. The resulting mutual accommodation between patriarchy and capitalism has created a vicious circle for women” (139).

El estudio de Hartmann destaca un enlace indiscutible entre el patriarcado y el capitalismo, y demuestra que para las mujeres la interacción entre estos dos sistemas crea un obstáculo en su búsqueda de independencia. Hartmann concluye: “Capitalism grew on top of patriarchy; patriarchal capitalism is stratified society par excellence. If non-ruling-class men are to be free they will have to recognize their co-optation by patriarchal capitalism and relinquish their patriarchal benefits. If women are to be free, they must fight against both patriarchal power and capitalist organization of society” (168).

Otros críticos también han comentado el papel del patriarcado en la función de la mujer dentro de la sociedad capitalista. En su introducción a *La de Bringas*, Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga destacan este aspecto del mercado: “la constante es que, para llegar a la mujer, las mercancías habían de pasar directa o simbólicamente, por el hombre, que es quien controla el dinero” (34). Bajo el pseudónimo de J.K. Gibson-Graham, Julie Graham y Katherine Gibson explican que lo opuesto del capitalismo es el Otro feminizado: la economía doméstica (7). Entienden el capitalismo como un sistema inherentemente patriarcal y masculino y notan: “Capitalism is an architecture or structure of power, which is conferred by ownership and by managerial or financial control...Capitalism is the phallus or ‘master term’ within a system of social differentiation” (8). Este aspecto patriarcal será importante más tarde en nuestra discusión de las acciones y decisiones de las dos protagonistas, ya que la mirada masculina y la teatralidad de las mujeres son concomitantes con las normas sociales establecidas dentro de este sistema sociopolítico.

El espíritu burgués que Rodríguez describe apunta a la función del deseo dentro del sistema capitalista patriarcal. Según Sinnigen, “El patriarcado capitalista se estaba formando, y el factor ascendente en esa esfera pública era el económico. La expansión del modo de producción capitalista suponía la generalización del mercado anónimo y de la sustitución de

relaciones económicas entre personas por relaciones entre cosas, lo que Marx describió como el fetichismo de la mercancía y la cosificación” (25). Si el nuevo capitalismo decimonónico promovía el fetichismo, entonces también tenía un gran impacto en los deseos de la gente—particularmente la gente de la clase media. Walter Benn Michaels desarrolla su noción del capitalismo como una “economía del deseo” en su libro *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Al llamarlo así, Michaels se refiere a la obra de Dreiser y aduce la voz del narrador, que explica la perspectiva económica de Carrie: “Money: something everybody else has and I must get” (Dreiser 62). Basándose en esta definición del dinero, Michaels destaca la relación entre el dinero y el poder, y explica: “This definition of money as the desire for money has built into it the impossibility of satisfaction so central to Dreiser; the equation precisely does not balance, and out of this imbalance is generated the ‘power’ of the capitalist economy” (50). A diferencia de los otros críticos mencionados, quienes interpretan las acciones de Rosalía como prueba de su auto-determinación, Michaels mantiene que el capitalismo del final del siglo XIX no ofrecía tanta agencia al individuo; de hecho, “the capitalism of the late nineteenth and early twentieth centuries acted more to subvert the ideology of the autonomous self than to enforce it” (Michaels 51). Con esta premisa, podemos empezar a formar una nueva lectura de las obras de Galdós y Dreiser, basándonos en la noción de un sistema capitalista patriarcal dentro del cual la gente—particularmente nuestras protagonistas—funcionan no como individuos autónomos sino como parte de una colectividad bajo las leyes de la economía del deseo.

### **La ropa, objeto del deseo y el inicio del consumismo**

En ambas novelas se nota enseguida que la situación inicial de las protagonistas restringe su poder económico a la vez que reprime sus deseos. Carrie se muda de un pueblo de Wisconsin para vivir en Chicago con su hermana y cuñado. Este ambiente pronto llega a ser estancado y deprimente, mayormente por la actitud tacaña de su cuñado, Hanson, quien se aprovecha del sueldo mínimo de Carrie para pagar sus propias cuentas. Su actitud mezquina hacia la economía doméstica también se manifiesta en su ropa: cuando regresa a casa después de estar fuera, se calza unas zapatillas amarillas que, según Dreiser, “he would immediately substitute for the solid pair of shoes which he wore” para no gastarlos (30). Para alejarse de este ambiente, Carrie va de compras en el centro de la ciudad (Chicago), donde siente la emoción de la compra y goza de observar a la gente burguesa a su alrededor:

They were handsome, bustling, successful affairs, with a host of clerks and a swarm of patrons. Carrie passed along the busy aisles, much affected by the remarkable displays of trinkets, dress goods, shoes, stationery, jewelry. Each separate counter was a show place of dazzling interest and attraction. She could not help feeling the claim of each trinket and valuable upon her personally [...]. There was nothing there which she could not have used—nothing which she did not long to own. The dainty slippers and stockings, the delicately frilled skirts and petticoats, the laces, ribbons, hair-combs, purses, all touched her with individual desire [...]. (22)

La experiencia de Carrie en las tiendas en Chicago la motiva a emular a las mujeres ricas,

aunque sea solamente porque ellas son elegantes y pueden comprar muchas prendas. Un aspecto clave de esta cita es el uso del término “show place” para describir el lugar; veremos más tarde que esta visita a las tiendas es sólo el primer paso de Carrie en un proceso de incorporación absoluta dentro del espectáculo de la ciudad capitalista.

Por su parte, Rosalía inicialmente experimenta la insatisfacción de vivir con un esposo tacaño que la excluye de cualquier participación en las decisiones monetarias de su hogar. Aldaraca describe la situación de Rosalía como “a habit of economy sustained under duress and experienced as constant and painful deprivation” (172). Semejante al cuñado de Carrie, Francisco Bringas también expresa su personalidad mezquina al determinar el tipo de ropa que su familia ha de llevar; cuando sus hijos regresan a casa, tienen que cambiar su ropa buena por ropa vieja, y aun “reprobaba que su mujer variase de vestidos y gastase en galas y adornos” (93). Como Carrie, Rosalía empieza a salir a las tiendas—acompañada por su amiga Milagros—en busca de satisfacciones y, tal vez, cierto control sobre algún aspecto de su vida: las compras de la casa, en la forma de su propia ropa. Ambas protagonistas practican el lenguaje de la necesidad y del deseo del discurso capitalista.

Tanto Dreiser como Galdós se centran en los bienes materiales—particularmente la ropa—para destacar el aspecto socioeconómico de su obra. Desde la primera frase de su novela, Dreiser pone en evidencia su tratamiento de los humanos como seres comerciales cuando su narrador refiere que “[Carrie’s] total outfit consisted of a small trunk... a cheap imitation alligator skin satchel holding some minor details of the toilet, a small lunch in a paper box and a yellow leather snap purse...” (3). Dreiser pasa entonces a la descripción de la ropa, por la cual tenemos nuestra primera vista de Drouet: “His clothes were of an impressive character, the suit being cut of a striped and crossed pattern of brown wool, very popular at that time...” (5). De hecho, describir a los personajes por su manera de vestir llega a ser algo habitual para Dreiser durante toda la obra; se supone que “men in dressy suits” son “powerful and fashionable” (17); “drabby looking creatures” (25, énfasis añadido) obviamente son miembros de la clase obrera y las mujeres que se visten así se consideran “bad-minded and -hearted” (27). La descripción de Hurstwood también se centra en la ropa; el narrador lo describe como un hombre “dressed in excellent, tailored suits of imported goods, several rings upon his fingers, a fine blue diamond in his necktie, a striking vest of some new pattern and a watch chain of solid gold [...]” (43). Todo esto influye tanto en Carrie que pronto ella “long[s] for dress and beauty with a whole and fulsome heart” (23). Toda su ambición durante el resto de la novela se debe al deseo de adquirir.

Galdós también establece bastante temprano la importancia de los bienes materiales en *La de Bringas* y, como Dreiser, el autor español se enfoca en la ropa de sus personajes como un elemento clave de su descripción. De hecho, la imagen de Pez es bastante semejante a la de Drouet y Hurstwood: “Vestía este caballero casi como un figurín. Daba gozo ver su extraordinaria pulcritud. Su ropa tenía la virtud de no ajarse ni empolvarse nunca, y le caía sobre el cuerpo como pintada. Mañana y tarde, Pez vestía de la misma manera, con levita cerrada de paño, pantalón que parecía estrenado el mismo día y chistera reluciente [...]” (107-108). Se puede entender, pues, que Drouet, Hurstwood y Pez desempeñan el papel de un dandi mujeriego cuya apariencia física (particularmente concentrada en su manera de vestir) atrae

fácilmente a las mujeres. Según Dorota Heneghan: “By placing the emphasis on Pez’s dandy-like elegance, the author calls attention to the middle-class Spanish man’s involvement in the excessive consumption of fashion and challenges the prevalent image of the bourgeois man as an embodiment of sartorial sobriety and uniformity” (65). Así se ve el aspecto socioeconómico de la ropa: en vez de adherirse a las expectativas de su propia clase, el burgués pretende ser y tener algo más.<sup>5</sup>

Esta necesidad de poseer—y, luego, de exhibir—se establece como una fuerza ineludible en la vida burguesa, y tanto Galdós como Dreiser la sitúan en el centro de su comentario crítico de la sociedad materialista de su época. De hecho, Milagros utiliza un argumento capitalista para convencer a su amiga a que se compre un vestido: “Así está el país como está, porque el capital no circula, porque todo el metálico está en las arcas, sin beneficio para nadie, ni para el que lo posee. Don Francisco es de los que piensan que el dinero debe criar telarañas” (Galdós 137)—guiño galdosiano que señala la influencia del capitalismo emergente en la novela y su relación con la crisis económica y política bajo la reina Isabel II, base histórica del texto.<sup>6</sup> Hay que notar que Galdós presenta este comentario por la voz de una mujer; de esta forma, entendemos que en el Madrid galdosiano, las mujeres—preocupadas por la economía del país—justifican sus compras—si bien juguetonamente—como un acto que podrá mejorar la situación sociopolítica de España (un acto que, desde luego, requiere la ayuda económica de los hombres, quienes controlan el dinero).<sup>7</sup>

### El espectáculo de la moda

¿Cuál es el resultado de este enfoque obsesivo en la ropa de estos personajes? Al considerar la manera en que Dreiser y Galdós caracterizan a sus personajes, parece necesario entenderlos no como seres humanos sino como maniqués, vestidos a la última moda (nótese las numerosas referencias en ambos textos a la popularidad de sus trajes)<sup>8</sup> y tratados como si estuvieran expuestos en un almacén. En su artículo sobre *Sister Carrie*, Richard Lehan nota: “Walter Benjamín tells us that the flaneur goes to the city to observe. But in so doing, the flaneur is also observed: the spectator becomes spectacle” (71). Aunque el *flâneur* de Benjamín siempre era masculino, Deborah Parsons ha demostrado la necesidad de reconocer una versión femenina del concepto benjaminiano, particularmente en el momento de transición a la modernidad a finales del siglo XIX, cuando las ciudades llegaron a ser centros urbanos y el ir de compras era un pasatiempo favorito de las mujeres.<sup>9</sup>

Galdós nos ofrece su perspectiva de este espectáculo de la calle en *La de Bringas* cuando el narrador refiere un sueño de Isabelita:

Por todas las puertas de la parte alta del Palacio aparecían libreas varias, mucho trazo azul y rojo, mucho galón de oro y plata, infinitos tricornos [...]. Delirando más, [Isabelita] veía la ciudad resplandeciente y esmaltada de mil colores. Seguramente era una ciudad de muñecas; ¡pero qué muñecas! [...] Por diversos lados salían blancas pelucas, y ninguna puerta se abría en los huecos del piso segundo sin dar paso a una bonita figura de cera, estopa o porcelana [...]. Todos los muñecos tenían prisa. (89)

Este sueño se destaca por parecerse tanto a la realidad: la pequeña Isabelita sueña con muñecos que están vestidos como los adultos en su verdadera vida diaria. El comentario y la mirada de Isabelita son paralelos a la perspectiva de su madre en el sentido de que entiende y se relaciona con la gente sólo por la ropa que lleva. Esto es, sin duda, una fuerte crítica de Galdós de la corte de la época y las ilusiones grandiosas de la gente, como los Bringas, que vive allí.<sup>10</sup>

Dreiser también incluye varias escenas de la gente como muñecos o maniqués, particularmente cuando están caminando en las calles del centro de Nueva York. Carrie experimenta esto por primera vez con su tutora, Mrs. Vance:

Men in flawless top coats, high hats and silver-headed walking sticks elbowed near and looked too often into conscious eyes. Ladies rustled by in dresses of stiff cloth, shedding affected smiles and perfume [...]. The rouged and powdered cheek and lips, the scented hair, the large, misty and languorous eye were common enough. With a start she awoke to find that she was in fashion's throng, on parade in a showplace—and such a showplace. (323-324)

Como en el pasaje de Galdós, aquí también vemos una alusión al sueño; cuando Carrie se despierta (metafóricamente), su experiencia verdadera es igual a la del “sueño”. Estos dos pasajes destacan la línea borrosa entre el sueño (lo elegante y casi mágico, relacionado con las prendas) y la realidad de estos personajes. Al comentar el texto de Galdós, Bly hace una observación que se podría aplicar fácilmente al texto de Dreiser: “The impression left with the reader is that there is not really much difference between child and adult in this world of the Palace, or indeed between human person and doll [...]. The doll imagery is just one of a number of devices Galdós uses to reduce the human dimensions of these characters” (82).<sup>11</sup> Estos dos novelistas utilizan la imagen del maniquí para deshumanizar, u objetivar, a los personajes y hacernos entrar en el mundo del mercado a finales del siglo XIX.

### **La mirada masculina y la teatralidad**

El enfoque en la ropa en vez del individuo, y la consiguiente transformación de la comunidad humana en un colectivo de maniqués objetivados, llega a ser un comentario sobre el sistema económico de ese mundo. Las calles de Madrid, Chicago y Nueva York de repente se convierten en un tipo de almacén, donde las relaciones entre personas no son más que transacciones comerciales. Dado esto, es importante pensar en la ciudad como símbolo del gran sistema capitalista patriarcal y, por eso, un ambiente bastante masculinizado. Otra vez volvemos a la economía del deseo, a la idea de que el capitalismo fomenta y hasta institucionaliza la necesidad de los bienes materiales para la mera supervivencia de la gente. De este ambiente también surge otra fuerza influyente: la mirada masculina. Para las mujeres en esta sociedad capitalista—particularmente para Carrie y Rosalía—la conciencia de una mirada omnipresente las obliga a actuar de una manera prescrita; estas mujeres están funcionando bajo la mirada masculina. Laura Mulvey considera el comportamiento de mujeres en este tipo de sociedad como “*to-be-looked-at-ness*” (837), un estado de inherente objetivación femenina bajo la mirada del hombre. La influencia masculina en *La de Bringas y Sister Carrie* adquiere la forma

de un ojo vigilante y crítico, una mirada que goza del espectáculo de las mujeres y que presta atención particular al cuerpo en vez del espíritu—un *voyeur*. Sinnigen comenta: “el placer de ver (la escopofilia) se transmite del observador interno al espectador: el personaje femenino contemplado es doblemente un objeto (para el personaje masculino y para el espectador)” (28). En las dos novelas, es evidente que muchas de las acciones de las mujeres no parecen tener ningún motivo sino el ver y ser visto; Montesinos nota que Rosalía “no tiene, en absoluto, nada en la cabeza. En ella no anima sino la vanidad, pero una vanidad que nada justifica” (98).

El resultado de la mirada masculina es una instancia teatral. Cuando Carrie y Mrs. Vance caminan por las calles de Nueva York, por ejemplo: “Mrs. Vance’s manner had rather stiffened under the gaze of handsome men and elegantly dressed ladies, whose glances were not modified by any rules of propriety. To stare seemed the proper and natural thing. Carrie found herself stared at and ogled” (323). Rosalía también participa en el espectáculo con sus amigas: “Allí se encontraban otras personas muy calificadas de la ciudad [...]. La de Bringas hacía allí público alarde de su vestido *mozambique*, y Cándida lucía el suyo de gro negro” (185). Mientras progresan las dos historias, hay más referencias a la calle y al público en general, que se corresponden con un enfoque aún más intenso en la teatralidad y el espectáculo. La cuestión de la representación llega a ser clave porque, como el sueño de Isabelita con los muñecos, el teatro es otro espacio que borra las líneas entre la realidad y el espectáculo. Dreiser alude a esto al describir una obra de teatro a la que Carrie asiste con Mrs. Vance en Nueva York: “The play was one of those drawing-room concoctions in which charmingly overdressed ladies and gentlemen suffer the pangs of love and jealousy amid gilded surroundings” (325). La imposibilidad de distinguir entre el teatro y la vida en la calle es otro resultado del sistema capitalista y del mercado de la época; el incesante espectáculo, producido por el fuerte deseo de consumir (y, en cierto sentido, de ser consumido) cambia la realidad de estos personajes a una de objetivación constante.

Tanto en *Sister Carrie* como en *La de Bringas*, la metáfora shakespeariana del teatro de la vida llega a ser el vínculo entre los deseos de las protagonistas y su valor personal. Como buenas actrices, Rosalía y Carrie se amoldan a sus alrededores y desempeñan diferentes papeles según la necesidad. Hochman nota: “the act of representation is seen to have its sources in desire” (46), y para cumplir con su deseo, estas mujeres tienen que actuar y hacer un *performance* para los hombres. Para Carrie, la metáfora es mucho más completa porque eventualmente trabaja como actriz en un teatro profesional, pero aun antes de su entrada en ese mundo, se puede ver su papel como actriz en su propia vida. La preocupación de Drouet por la ropa de Carrie sirve la función importante de dejarlo transformar a la chica en una Carrie “mejor”—una mujer que le gusta ver (e.g. su exclamación: “Got the new shoes haven’t you? Stick ‘em out. George, they look fine!...””) (75), y con quien le gusta ser visto (“He was as much affected by this show of finery and gaiety as she. He pressed her arm warmly. [...] He felt a keen wave of desire. As they were moving out, he whispered to her, ‘You look lovely!’”) (77). Carrie continúa este *performance* para cada hombre con quien se encuentra, y en cada lugar que visita.

Rosalía desempeña dos papeles distintos que la enredan en varias mentiras: el papel de la esposa humilde y ahorradora (en casa), y el de la mujer culta y elegante (en las calles).

Cuando Bringas se queda temporalmente ciego, Rosalía tiene que mentirle sobre sus gastos exorbitantes; esconde varias prendas y artículos en la casa (como las batas de seda, los candelabros de plata y aun su propio vestido) para seguir con la apariencia de la normalidad—o sea, con la economía restrictiva de la casa. Según la perspectiva de la protagonista: “Era una estupidez que persona de tal mérito tuviera que esconder su buena ropa, ponérsela a hurtadillas e inventar mil mentiras para justificar el uso de diversas prendas que parecían ajustadas a su hermoso cuerpo por los mismos ángeles de la moda” (169). Estas mentiras son una parte clave de la teatralidad de Rosalía, y su talento para representar estos papeles se debe a la necesidad y al deseo; en general, cuando las dos protagonistas quieren algo material, tienen que cumplir con las exigencias de los hombres y de la sociedad (es decir, tienen que seguir bajo las leyes y las expectativas de las mujeres en una sociedad capitalista patriarcal).

La teatralidad en *La de Bringas* y en *Sister Carrie* se puede entender como una manifestación del deseo de los personajes femeninos. La caracterización que Michaels hace respecto de Carrie es pertinente para la novela de Galdós: “What you are is what you want, in other words, what you aren’t” (42). Al aplicar esta idea a su estudio de la economía del deseo en *Sister Carrie*, Michaels comenta: “Dreiser seems to have understood the immortalization of desire as a central capitalist strategy” (54). Vemos varias veces las quejas de Rosalía en *La de Bringas* (e.g. “¡Oh!, lo que ella sufría, lo que penaba para adecentarse era cosa increíble. ¡Sólo Dios y ella lo sabían!...Porque su marido llevaba cuenta y razón de todo...”) (126) y de Carrie en *Sister Carrie* (“She felt ashamed in the face of the better-dressed girls who went by. She felt as though she should be better served, and her heart revolted”) (41). Si los personajes femeninos de Dreiser y Galdós son miserables, es por su incapacidad para satisfacer su deseo—pero, como vemos en la teoría de Michaels, es exactamente esta incapacidad lo que las impulsa a tomar decisiones fatídicas a lo largo de ambos textos.

### **La entrada en el mercado**

El deseo y la necesidad que estas mujeres padecen sirven como motivación de sus acciones—especialmente en cuanto a las decisiones que toman en sus relaciones con los hombres. Rosalía y Carrie saben que los hombres son los que controlan el dinero, y su teatralidad, como hemos visto, es su única manera de influir en sus propias vidas económicas. Rosalía, por ejemplo, empieza a comparar a su esposo con Pez porque entiende que su destino económico depende del hombre con quien tiene una relación extramatrimonial; según piensa ella, “Al lado de Bringas no había gozado ella ni comodidades, ni representación, ni placeres, ni grandeza, ni lujo, nada de lo que le correspondía por derecho de su hermosura y de su ser genuinamente aristocrático...Seguramente, si a ella le hubiera tocado un hombre como Pez, estaría en posición más brillante” (204). A su vez, cuando trabaja en la fábrica, Carrie comprende rápidamente que los hombres son una fuente de dinero para sus compañeras: “The speaking acquaintanceship which she formed with some of the girls at the shop discovered to her the fact that they had more of their earnings to use for themselves than she did. They had young men of the kind whom she, since her experience with Drouet, felt above, who took them about” (56). En estos dos pasajes, vemos el comienzo de lo que parece inevitable en este

ambiente hiper-comercial del capitalismo patriarcal: la equivalencia del cuerpo con el dinero. Carrie se da cuenta de que sus compañeras tienen más dinero que ella porque tienen hombres que pagan su comida, ropa y otras compras. Rosalía piensa que se merece mucho más de lo que Bringas le puede ofrecer porque es una mujer hermosa y con una actitud aristocrática. Estos sentimientos marcan el comienzo de su caída en desgracia: la prostitución de sus propios cuerpos.

La entrada de Rosalía y Carrie en el mercado es bastante lenta, y las dos empiezan con un tipo de intercambio de crédito que les ofrece una manera fácil de conseguir el dinero—y las prendas—que quieren. Hay que notar que el inicio de la vanidad y del deseo de Rosalía es el resultado de los regalos de un hombre; según el narrador, los regalos de Agustín Caballero “despertaron en Rosalía aquella pasión del vestir [...]. Pero la manzana fue mordida [...]. Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer” (92-93). Como Rosalía, Carrie también entra en el mundo “peligroso” del deseo y de la vanidad con la ayuda y el apoyo económico de Drouet.

La primera experiencia de Carrie con el dinero “fácil” es con Drouet, quien le da diez dólares para comprarse ropa nueva. La descripción de su reacción es puramente económica:

The poor girl thrilled as she walked away from Drouet. She felt ashamed in part to have been weak enough to take it, but her need was so dire, she was still glad. Now she would have a nice new jacket. Now she would buy a nice pair of pretty button shoes. She would get stockings, too, and a skirt, and, and—until already, as in the matter of her prospective salary, she had got beyond, in her desires, twice the purchasing power of her bills. (63)

El deseo de Carrie es tan fuerte que ella empieza a pensar en el dinero como un tipo de poder, la fuente del cual es Drouet. Sin entender la situación completamente al principio, Carrie—al aceptar el dinero de Drouet—ha entrado en un contrato de crédito con el hombre que eventualmente tendrá que pagar. Esta relación de crédito es también importante para Rosalía en la tienda *Sobrino Hermanos*: “La idea del largo plazo hizo titubear a Rosalía, inclinando todo su espíritu del lado de la compra [...]. La verdad, mil setecientos reales no eran suma exorbitante para ella, y fácil le sería reunirlos, si la prendera le vendía algunas cosas que ya no quería ponerse...” (99). Si Rosalía no tiene que pagar inmediatamente, esto le ofrece la seguridad de que su marido no tendrá que saber nada sobre el intercambio. A primera vista, la opción de crédito parece darles cierta agencia a estos personajes, porque pueden comprar lo que quieran sin la intervención constante de los hombres que las controlan. Sin embargo, cuando el crédito resulta ser un intercambio mucho más difícil de lo que inicialmente esperaban, las protagonistas tienen que entrar aún más profundamente en el mercado.

Inevitablemente, el deseo y la teatralidad (que definen sus relaciones con los hombres) resultan en las acciones de Rosalía y Carrie que las llevan, por iniciativa propia y asumiendo el riesgo, hacia el uso de su cuerpo como mercancía. Rodríguez explica que “[e]l sistema capitalista [...] pone valores materialistas por encima de valores éticos” (172). Tanto Carrie como Rosalía entienden el valor de su cuerpo e intentan preservarlo. Carrie, al meterse

cada vez más en la relación de “crédito” con Drouet, nota: “The deeper she sank into the entanglement, the more she imagined that the thing hung upon the few remaining things she had not done. Since she had not done so and so yet, there was a way out” (70). Rosalía también explora sus opciones: “Estudiaba ella el medio de explotar su liberalidad sin venderse. Consiguiendo esto, sería la mujer más lista del orbe” (260). En estos dos casos, vemos que lo que no quieren hacer es tratarse como mercancía. Además, las dos mujeres piensan que pueden aprovecharse de su situación de crédito para adquirir aún más potencia agencial sin tener que perder su valor personal. No obstante, el momento inevitablemente viene en el que ninguna de las mujeres puede continuar este tipo de relación sin cumplir su parte en el intercambio. Según Bly, el momento crucial para Rosalía es su confrontación con Refugio, la cual “marks her initiation into the world of big-money support from national and international financiers, when money is now repaid not with interest but with sexual favors” (55). Para Sloane, el progreso de Carrie hacia la comodificación tiene varias etapas claves: “She reaches a more advanced level only after succumbing to Drouet’s blandishments and gaining exposure to the arts of womanly allure in the boardinghouse, and ultimately in the theatrical performance that marks the terminal point in her development as a desirable young woman in Chicago” (96). Desde esta perspectiva, la objetivación y subsiguiente venta de los cuerpos de las protagonistas parece ser inevitable.

### **El mercado y la cuestión de la agencia**

Hasta ahora hemos tratado la cuestión de agencia dentro de los límites del capitalismo: como hemos visto, la economía del deseo que detalla Michaels explica que la agencia permanente no parece caber dentro del sistema capitalista, porque todos están motivados por el deseo (producido por el sistema mismo). Sin embargo, ¿qué hacemos con la agencia que las dos protagonistas parecen obtener por sus relaciones de intercambio, particularmente en sus primeras etapas? Como ya hemos visto en la introducción a este trabajo, hay varios críticos de *La de Bringas* que mantienen que Rosalía puede ser un modelo feminista por la agencia que obtiene por la venta de su cuerpo. Labanyi nota que la única propiedad que tienen las mujeres en esta época es su propio cuerpo y dice: “Given the equation of freedom with the ability to dispose of one’s property, and given the fact that the only property women had access to in practice was their person, it follows logically that the only free women were prostitutes” (100-101). Blanco y Blanco Aguinaga concluyen de una manera semejante: “Puesto que no es propietaria de nada ajeno a sí misma, puesto que su persona es lo único que puede ‘emanciparse’ (circular ‘libremente’), no le queda sino convertirse ella misma en mercancía” (37). Tsuchiya amplía aun más el argumento feminista al decir que Rosalía “reaffirms the power of her body to bring about her emancipation” (“The Construction” 42). Estos críticos se enfocan mayormente en el cuerpo de Rosalía y el acto de venderlo como un acto liberador; para ellos, la noción de ella como un modelo feminista de cierta auto-determinación se debe al acto de la prostitución en sí. No obstante, si reflexionamos en todo lo que hemos visto hasta ahora—si pensamos en la época y el ambiente en que funciona Rosalía, y si comparamos estas condiciones con las de Carrie en la novela de Dreiser—la interpretación consecuente del final

de *La de Bringas* nos parece que tiene que ser otra.

Como hemos visto, la sociedad de la época se centra en el consumo; el comienzo de las grandes compañías industriales y la influencia del mercado en la ciudad llegan a producir un efecto bastante poderoso en la gente: el deseo. La ciudad es una parte clave de este efecto; Sloane nota: “The temptations of the city, to which the weak-willed characters succumb, make it a corruptor rather than a savior” y señala un pasaje de *Sister Carrie* en el que el narrador explica: “When a girl leaves home at eighteen, she does one of two things: Either she falls into saving hands and becomes better, or she rapidly assumes the cosmopolitan standard of virtue and becomes worse” (78-79). La ciudad decimonónica es un ambiente provocador que impulsa a los personajes a vivir bajo las condiciones y la nueva moralidad del capitalismo patriarcal. Tanto Carrie como Rosalía sucumben ante el poder del deseo rápidamente, y después de comenzar sus relaciones de crédito, ya están irreversiblemente metidas en el sistema. Según Michaels: “The model is an economy of scarcity, in which power, happiness, and moral virtue are all seen to depend finally on minimizing desire” (35). Estas dos protagonistas intentan minimizar su deseo mediante sus compras, pero su deseo nunca se satisface—y esto es precisamente la trampa del sistema capitalista de su época. Para poder cumplir con su parte del intercambio económico, las mujeres tienen que vender la única propiedad que poseen: su propio cuerpo. Al convertirse en mercancía—al objetivarse—Carrie y Rosalía están funcionando bajo la mirada masculina que caracteriza el capitalismo patriarcal. Su estado como objeto dentro del mercado no les ofrece agencia, sino que las empuja a la objetivación, en un proceso que se puede representar de esta manera: deseo → necesidad de dinero → teatralidad para atraer a los hombres → convertirse en mercancía y venderse. Cuando el dinero obtenido por su prostitución se agota, el ciclo comienza de nuevo, sin dejarles a estas mujeres una salida.

## Conclusión

Al fin y al cabo, las acciones de Rosalía y Carrie se deben a la situación en que se ven; es decir, que ellas son víctimas de la sociedad de su época. Lehan, al hablar del final de *Sister Carrie*, realmente podría hablar de ambas mujeres cuando dice: “she comes to embody the spirit of capitalism, the embodiment of money and self-perpetuated desire” (77). Hay que notar que Carrie, al final de la novela de Dreiser, no se prostituye de la misma manera en que Rosalía lo hace. Su prostitución es más una extensión indefinida de su teatralidad, en la forma de su trabajo como actriz. Sloane nota algo en ese sentido cuando dice: “By the time Carrie resides in the Waldorf, at the end of the book, the vibrant image of Drouet backstage, buoying Carrie up, has been replaced by a barrage of letters from strangers, more or less bidding to ‘buy’ her” (45). Así vemos que la teatralidad y la prostitución están íntimamente relacionadas, con el mismo resultado: la mirada masculina dirigida al cuerpo femenino, con la intención de una relación económica de consumo. Rosalía Bringas es, al final de la novela de Galdós, el ejemplo perfecto de la economía del deseo y su poder sobre las acciones y las decisiones que toma; después de la primera venta de su cuerpo (con Pez), Rosalía exclama: “¡Oh, Virgen! Venderse y no cobrar nuestro precio, es tremenda cosa...” (270). En vez de preocuparse por su estado degradante, Rosalía se frustra por no obtener el dinero que necesita; el elemento de intercambio de esta relación ha fracasado. Esto

significa que tendrá que comenzar de nuevo el ciclo ilustrado arriba: su deseo, insatisfecho, la impelerá a venderse una y otra vez dentro de este sistema capitalista de Madrid.

Por todo esto, podemos ver que la sociedad capitalista pintada por Galdós y Dreiser depende del poder del deseo. Michaels apropiadamente lo llama la “economía del deseo”, y hemos visto que este ambiente sirve como una trampa para Rosalía y Carrie, quienes obedecen las necesidades y los deseos creados explícitamente por el capitalismo patriarcal a su alrededor. La ropa es su primer paso hacia la objetivación: al ponerse los vestidos nuevos, las protagonistas de repente son como muñecas o maniqués que pasan por las calles vestidas de la última moda sólo para ser vistas y admiradas. De esa manera, las calles en estas grandes ciudades se convierten en un tipo de teatro en el cual los espectadores son los hombres; la mirada masculina influye, hasta cierto punto, en el grado del deseo de estos personajes femeninos, mientras que los mismos hombres controlan el acceso al dinero. Este sistema resulta en la inevitable prostitución de las protagonistas, quienes se ven objetivadas como mercancía bajo el sistema económico de la época, ofreciendo, a su vez, una imagen simbólica de las sociedades verdaderas que se prostituían moral y económicamente para poder alcanzar las metas sistemáticas del capitalismo. La experiencia de Rosalía y Carrie dentro de la economía del deseo se caracteriza por una falta de satisfacción y un creciente sentido de la necesidad. Esta combinación de deseo y necesidad llega a apoderarse de ellas, demostrando en ambos casos el carácter implacable e indiferente del nuevo capitalismo a finales del siglo XIX.

## NOTAS

<sup>1</sup> Véase Kessner para más información sobre los individuos (llamados “new men” por Kessner) cuya influencia económica e industrial ayudó a establecer a la ciudad de Nueva York como capital financiera del país a finales del siglo XIX.

<sup>2</sup> “In sum, we can track the bourgeois influence in the legacy of a value system and lifestyle reflected in dozens of manuals of courtesy, etiquette, and good taste; in the fashion magazines, novels, and paintings that are exhibited in museums; in photos that still hang in many homes; and in many other sources” (12).

<sup>3</sup> Para más información sobre esta época en las grandes ciudades estadounidenses, véanse Miller, Gustaitis y Kessner. Gustaitis en particular explora la noción de la ciudad desde una perspectiva semejante a la de Cruz: un estudio enfocado en las tiendas, la arquitectura, la ropa, y la literatura íntimamente unidas a la vida burguesa de la época.

<sup>4</sup> Véase Pierre Bourdieu para la estructura del capital social, relevante aquí en la manera en que el patriarcado influye en el capitalismo: por su género, los hombres disfrutaban automáticamente de una ventaja social, oprimiendo consecuentemente a las mujeres. El teórico, en su discusión de los intercambios establecidos con y por el capital social, implica la objetivación de las mujeres dentro de este sistema al incluirlas en su lista de las cosas frecuentemente intercambiadas: “gifts, words, women, etc.” (87). Aunque Bourdieu no se enfoca explícitamente en el género en su explicación de esta forma de capital, varios críticos (Toril Moi, Leslie McCall, Terry Lovell) han aplicado sus ideas a la noción del género para intentar problematizar las normas y expectativas de las mujeres y el papel del género dentro de la sociedad moderna.

<sup>5</sup> Jagoe refiere: “Consumption had traditionally been an issue of morality for the middle classes, who defined themselves by opposition to the ostentatious wealth of the aristocracy [...] While early capitalism strove to promote an ethic of thrift and production, of necessity it also fostered the impulse to spend and consume” (87).

<sup>6</sup> Varios críticos han comentado la historia verdadera que informa *La de Bringas*. Tsuchiya, en su libro *Marginal Subjects*, ha notado la influencia sutil de la reina Isabel II en la construcción de la protagonista como una representación alegórica de la turbulencia política, vista sobre todo en la sexualización de su cuerpo (20). Por su parte, Jagoe relaciona el constante cambio frenético de trapos y de la moda con la revolución, notando—como Tsuchiya—que “women are ultimately responsible for the nation’s chaos” (94).

<sup>7</sup> La noción de que las mujeres pretendan salvar la economía del país por sus gastos exorbitantes en los trapos es algo que causaba ansiedad en los hombres tanto en la vida real como en las novelas estudiadas aquí. Jagoe explica: “The spendthrift image dramatizes the fear that masculine capitalist society, which defined bourgeois women as consumers and displayers of wealth produced by men, felt at the power it had thus placed in feminine hands” (90).

<sup>8</sup> Esto también corresponde con el gusto sartorial típico de los dandis, quienes solían ser iniciadores de la moda de la época, como nota Heneghan (63).

<sup>9</sup> “In the nineteenth-century *Encyclopaedia Larousse*, the entry ‘*flâneur/flâneuse*’ describes a figure who loiters in the city, shopping and watching the crowd. Although predominantly an idler, this *flâneur* can also be an artist. Significantly, this pre-Benjaminian entry concedes the possibility of a feminine version and it includes the largely female occupation of shopping as a characteristic activity, despite then assuming a masculine gender throughout” (17).

<sup>10</sup> Smith nota el uso simbólico de los muñecos en otra escena de sueño en el cuento galdosiano “La princesa y el granuja,” con un efecto semejante: en ambos casos, los sueños y los muñecos sirven para iluminar “la ilusión del pueblo ante el rumbo de su historia, y el desengaño que sufre” (129).

<sup>11</sup> Heneghan también hace referencia a los maniqués en la novela de Galdós e incluso comenta que Pez parece ser “a mass-produced commodity: a dressmaker’s dummy” (64). Silvia Tubert, por su parte, considera que “Rosalía se construye a sí misma como una marioneta, como una muñeca de trapo” (90).

## OBRAS CITADAS

- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991. Print.
- Blanco, Alda and Carlos Blanco Aguinaga. Introduction. *La de Bringas*. By Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 2004. 9-45. Print.
- Bly, Peter. *Pérez Galdós: La de Bringas*. Ed. J.E. Varey and A.D. Deyermund. London: Grant and Cutler, 1981. Print.
- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." *Cultural Theory: An Anthology*. Ed. Imre Szeman and Timothy Kaposy. Oxford: John Wiley & Sons, 2011. 81-93. Print.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1990. Print.
- Cruz, Jesus. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2011.
- Dreiser, Theodore. *Sister Carrie*. New York: Penguin Books, 1994. Print.
- Gibson-Graham, J.K. *The End of Capitalism (As We Knew It)*. Cambridge: Blackwell, 1996. Print.
- Gustaitis, Joseph. *Chicago's Greatest Year, 1893 : the White City and the Birth of a Modern Metropolis*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2013.
- Hartmann, Heidi. "Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex." *Signs* 1.3 (Spring 1976): 137-69. Print.
- Heneghan, Dorota K. "What is a Man of Fashion? Manuel Pez and the Image of the Dandy in Galdós's *La de Bringas*." *Anales Galdosianos* 44/45 (2009 and 2010): 57-70. Print.
- Hochman, Barbara. "A Portrait of the Artist as a Young Actress: The Rewards of Representation in *Sister Carrie*." *New Essays on Sister Carrie*. Ed. Donald Pizer. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 43-64. Print.
- Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: U. of California Press, 1994.
- Kessner, Thomas. *Capital City : New York City and the Men Behind America's Rise to Economic Dominance, 1860-1900*. New York : Simon & Schuster, 2003.
- Labanyi, Jo. "Adultery and the Exchange Economy". *Scarlet Letters: Fictions of Adultery from Antiquity to the 1900's*. Ed. Nicholas White and Naomi Segal. New York: St. Martin's Press, 1997. Print.
- Lehan, Richard. "*Sister Carrie*: The City, the Self, and the Modes of Narrative Discourse." *New Essays on Sister Carrie*. Ed. Donald Pizer. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 65-85. Print.

- Lovell, Terry. "Thinking Feminism With and Against Bourdieu." *Feminist Theory* 1.1 (April 2000): 11-32. Print.
- McCall, Leslie. "Does Gender Fit? Bourdieu, Feminism, and Conceptions of Social Order." *Theory and Society* 21.6 (1992): 837-867. Print.
- Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Berkeley: U of California P, 1987. Print.
- Miller, Donald L. *City of the century: the epic of Chicago and the making of America*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Moi, Toril. "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture." *New Literary History* 22.4 (1991): 1017-1049. Print.
- Montesinos, José F. *Galdós*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1969. Print.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44. Print.
- Parsons, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. New York: Oxford UP, 2000. Print.
- Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. Ed. Alda Blanco and Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 2004. Print.
- Rodríguez, Rodney T. "El trasfondo económico y moral de *La de Bringas*". *Letras de Deusto* 33 (Sept.-Dec. 1985): 165-173. Print.
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham: Duke UP, 1994. Print.
- Sinnigen, John. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid: Ediciones de la Torre. 1996. Print.
- Sloane, David E.E. *Sister Carrie: Theodore Dreiser's Sociological Tragedy*. New York: Twayne, 1992. Print.
- Smith, Alan E. *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*. Barcelona: Anthropos, 1992. Print.
- Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. Toronto: U of Toronto P, 2011. Print.
- . "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*". *Romance Quarterly* 40.1 (Winter 1993). Print.
- Tubert, Silvia. "Rosalía de Bringas: El erotismo de los trapos." *Intercanvis* 14: 85-94. Web. 6 May 2014.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham: Duke UP, 2002. Print.