



**PROGRAMA DE DOCTORADO
“LITERATURA EN LENGUA INGLESA”**

**TESIS DOCTORAL
VIOLENCIA DOMÉSTICA Y CONTRA LAS MUJERES
EN LAS NOVELAS DE CHARLES DICKENS.**

**DOCTORANDA: EUGENIA ANDINO LUCAS.
DIRECTORA: M^a ÁNGELES TODA IGLESIA.**

Sevilla, 2015

Para Ana Orantes, que nos dio conciencia a todas,
y para mis padres, que me la dieron a mí.

Agradecimientos.

El germen de esta tesis está en la lectura infantil de obras que en ediciones resumidas o íntegras han estado en casa de mis padres desde que tengo memoria. Sólo por eso el primer agradecimiento es para mis padres. De mi madre ha sido, además, documentación médica.

Una parte fundamental de la documentación la obtuve en la Universidad de Cornell. Allí también tuve la generosa ayuda del profesor James Eli Adams, que me animó con lo más difícil, que es empezar. Mi introducción a la psicología vino del profesor Daryl Bem, que hizo atrayente un campo completamente nuevo para mí y me recomendó algunas lecturas. En Sevilla, el profesor Rafael Portillo hizo recomendaciones sobre la relación entre la novela victoriana y el teatro, y la importancia del melodrama.

Dice Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis* que al director de una tesis no hay que nombrarlo en los agradecimientos porque sólo hace su trabajo, y se le presupone. Así que aquí sólo agradeceré a María Ángeles Toda Iglesia su paciencia y amabilidad. Puedo decir lo mismo de Ana Luisa Martín Bejarano. Las dos hacen mucho más de lo que se supone que es su obligación.

El profesor Carlos Portillo Fernández me prestó un libro con todas las ilustraciones originales de las novelas de Charles Dickens. Tras su muerte, tan lamentada, su hermano José Ramón quiso que lo conservara yo. Esas ilustraciones, aun quedando fuera del ámbito de estudio de esta tesis, han sido una inspiración que ha facilitado el análisis de los personajes.

Enrique Salom Marco sugirió cómo mejorar algunos aspectos de la bibliografía y a organizar fases finales del trabajo. Fernando de Sagarra me aclaró dónde buscar algunas comparaciones con la novela francesa. María García-Puente Sánchez localizó para mí documentación médica y me enseñó a usar PubMed. Jaume

Balmes y Nuria Sebastián mejoraron la tipografía. María García, César González-Pérez, María Jesús del Río y Ana Sáez dieron su opinión sobre la legibilidad del Anexo 1. César también ayudó con los gráficos y me animó a escribir y compartir reflexiones personales que, si bien quedan fuera de esta tesis, me decidieron a terminarla.

La lista de amigos que han dado apoyo moral es demasiado larga para citarla entera. Sin sus preguntas esto no habría llegado a ninguna parte, especialmente “¿por qué estás haciendo una tesis? ¿para qué es?”.

Toni ha hecho más de lo que se podría esperar de nadie.

Esta tesis no se podría haber escrito sin las Suites para Cello de Johann Sebastian Bach en la interpretación de Yo-Yo Ma. Thank you, Mr. Ma.

RESUMEN

La presente tesis es un estudio panorámico del modo en el que las novelas de Charles Dickens tratan la violencia de género, entendida como violencia contra la mujer por su pareja o ex-pareja, y la violencia sexual. También se tratan los casos menos frecuentes en los que las agresoras son personajes femeninos, para dar una visión de conjunto de la violencia en la pareja en la obra del autor.

Se parte de un análisis de los roles sociales victorianos del hombre y la mujer que tenían un marcado carácter de clase, con un ideal que se predicaba de la clase media y que influye en la manera en la que el autor retrata diversos tipos de violencia familiar. Esta violencia se muestra en todos los entornos sociales y en casi todas las novelas, y su retrato es plausible si se compara con los estudios de sociólogos y psicólogos modernos respecto a la violencia contra la mujer, un retrato condicionado por las convenciones literarias victorianas, en particular sobre la moral sexual de los personajes femeninos y la influencia del melodrama. Dickens observa el problema y lo denuncia, sin proponer soluciones.

Para realizar este análisis, se une la crítica literaria feminista, el enfoque histórico, y para la comparación con la situación actual, los estudios sociológicos sobre la construcción de los géneros y la psicología.

PALABRAS CLAVE: victorianismo, masculinidad, estudios de género, violencia de género, Charles Dickens.

ABSTRACT

This Thesis is a panoramic study of the way in which Charles Dickens's novels treat gender violence, understood as violence against women from their partner or ex-partner, and all sexual violence. The work also includes less frequent cases with a female aggressor of a male partner, in order to give a more complete overview of intimate violence in the works of this author.

The starting point is an analysis of the gender roles of the Victorian period, which had a strong class component, and defended a middle-class ideal that influences the way that the author shows different types of family violence. All social levels and nearly all the novels show these forms of violence, and their portrait is plausible if it's compared with sociological and psychological studies about violence against women. This depiction is conditioned by Victorian literary conventions, particularly sexual morality concerning female characters and the influence of melodrama. Dickens observes and denounces the problem without coming up with solutions.

This investigation puts together feminist literary criticism, a historical approach, and for the comparison with the current situation, psychological and sociological work on gender roles.

KEYWORDS: Victorianism, masculinity, gender studies, gender violence, Charles Dickens.

ABREVIATURAS

| | |
|---------------------|---|
| <i>Barnaby</i> | <i>Barnaby Rudge.</i> |
| <i>Bleak</i> | <i>Bleak House.</i> |
| <i>Chuzżlewit</i> | <i>Martin Chuzżlewit.</i> |
| <i>Cities</i> | <i>A Tale of Two Cities.</i> |
| <i>Copperfield</i> | <i>David Copperfield.</i> |
| <i>Curiosity</i> | <i>The Old Curiosity Shop.</i> |
| <i>Dent 2</i> | <i>The Dent Uniform Edition of Dickens's Journalism, Vol. II: The Amusements of the People and Other Papers: Reports, Essays and Reviews 1834-51.</i> |
| <i>Dent 3</i> | <i>The Dent Uniform Edition of Dickens 's Journalism, Vol. III: 'Gone Astray' and Other Papers from Household Words 1851-59.</i> |
| <i>Dent 4</i> | <i>The Dent Uniform Edition of Dickens's Journalism, Vol. IV: The Uncommercial Traveler and Other Papers 1859-70.</i> |
| <i>Dombey</i> | <i>Dombey and Son.</i> |
| <i>Dorrit</i> | <i>Little Dorrit.</i> |
| <i>Drood</i> | <i>The Mystery of Edwin Drood.</i> |
| <i>Expectations</i> | <i>Great Expectations.</i> |
| <i>Mutual</i> | <i>Our Mutual Friend.</i> |
| <i>Nickleby</i> | <i>Nicholas Nickleby.</i> |
| <i>Oliver</i> | <i>Oliver Twist.</i> |
| <i>Pickwick</i> | <i>The Pickwick Papers.</i> |
| <i>Sketches</i> | <i>Sketches by Boz.</i> |
| <i>Times</i> | <i>Hard Times.</i> |

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 1. Introducción | 11 |
| 1.1 Terminología. | 12 |
| 1.2 Precedentes. La universalidad del fenómeno. Su presencia en la literatura inglesa. | 18 |
| 1.3 Temas en la obra de Charles Dickens que son objeto de estudio. | 21 |
| 1.4 Delimitación de las obras de Dickens que son objeto de estudio. | 25 |
| 1.5 Presupuestos metodológicos. | 27 |
| | |
| 2. El contexto histórico. | 35 |
| 2.1 Actitudes victorianas hacia la violencia y la criminalidad. Evolución del concepto de masculinidad. | 35 |
| 2.2 Actitudes hacia la violencia de género. Soluciones legales al uso. La construcción de la feminidad. | 42 |
| 2.3 Actitud de Dickens como personaje público y de Dickens periodista. | 51 |
| | |
| 3. Los maltratadores masculinos en las novelas dickensianas. Factores comunes a los personajes maltratadores masculinos. | 63 |
| 3.1 Introducción. | 63 |
| 3.2 Los maltratadores dickensianos como maltratadores realistas. | 69 |
| 3.3. El alcoholismo como factor diferenciador de algunos maltratadores. | 90 |
| 3.4 Los agresores sexuales. El acoso sexual. | 94 |
| 3.5 Maltratadores grotescos y narradores humorísticos. | 107 |
| 3.6 El desenlace del maltrato y las muertes de los agresores. | 115 |
| 3.7 Conclusión. | 126 |

| | |
|--|-----|
| 4. Relaciones entre la clase social del agresor y el tipo de violencia ejercida. | 128 |
| 4.1. El origen social de los agresores. Criterios para su clasificación. | 128 |
| 4.2 Los maltratadores de las clases marginal y obrera. | 134 |
| 4.3 Los maltratadores de clase media. | 144 |
| 4.4 La excepción a los maltratadores de clase media. | 159 |
| 4.5 Los maltratadores aristócratas. | 173 |
| 4.6 Conclusión. | 180 |
| | |
| 5. Las víctimas femeninas. | 181 |
| 5.1 La indefensión legal y social de las víctimas victorianas de violencia de género. | 181 |
| 5.2 El concepto victoriano de la feminidad y su reflejo en los personajes de Dickens. Relación con el síndrome de la mujer maltratada. | 189 |
| 5.3 Narradores <i>voyeur</i> y sádicos. La necesidad del dolor para purificar a la heroína. | 202 |
| 5.4 Los desenlaces de las víctimas. | 211 |
| 5.5 Conclusión. | 234 |
| | |
| 6 Mujeres maltratadoras y sus parejas. | 236 |
| 6.1 Dickens y el maltrato femenino. Diferencias con los agresores masculinos. | 236 |
| 6.2 Mujeres maltratadoras. | 244 |
| Tipo 1: La esposa dominante. El ataque de histeria como instrumento de control. | 245 |
| Tipo 2. Maltratadoras frías. | 265 |
| Tipo 3. La maltratadora deshumanizada. | 271 |
| 6.3 Violencia sexual contra hombres. | 275 |

| | |
|---|-----|
| 6.4 El desenlace del maltrato con agresora mujer. | 284 |
| 6.5 Conclusión. | 287 |
| Conclusiones. | 288 |
| Anexo I: Personajes analizados. | 301 |
| Anexo II: Cronología fundamental. | 314 |
| Referencias bibliográficas. | 317 |

1 Introducción.

Charles Dickens, el novelista victoriano por excelencia, mostró una gran preocupación por los problemas sociales de su tiempo, tanto en sus obras de ficción como en su periodismo. Una cuestión de gran interés para él que no ha sido suficientemente tratada por la crítica es la violencia de género, que aparece muy frecuentemente en sus novelas. En esta tesis, observaremos cómo la violencia contra las mujeres, y en ocasiones, la violencia doméstica contra los hombres, se trata de manera verosímil, denunciándola como uno de los males de la sociedad, en un retrato influido por la concepción victoriana de los géneros y de las clases sociales. Analizaremos también cómo la denuncia de un mal social, el acertado análisis psicológico, incluso en línea con lo que la psicología moderna conoce sobre la naturaleza del maltrato, y las propuestas reformistas se hallan modificadas o matizadas por la moral del autor, las necesidades narratológicas, o los intereses comerciales de un escritor popular.

Esta introducción delimitará la terminología respecto a los conceptos de “violencia de género”, “violencia contra las mujeres” o “violencia doméstica”, y su alcance histórico y cultural, sobre todo en la literatura inglesa. Asimismo, veremos qué aspectos de este fenómeno tal como los describe Dickens forman parte del estudio, y también qué obras de este prolífico autor son objeto de análisis. Por último, examinaremos la metodología de un estudio necesariamente multidisciplinar.

1.1 Terminología.

La primera dificultad de un estudio de las relaciones violentas en parejas es la terminología. Los términos que se refieren a la violencia en el entorno familiar e íntimo han cambiado mucho y muy rápidamente, por lo que es conveniente definirlos y justificarlos.

Por maltrato entendemos todas las conductas que un agresor lleva a cabo para ejercer control sobre su víctima o víctimas mediante el sufrimiento. Es decir, el objetivo no es normalmente hacer sufrir, sino que la agresión provoque miedo, y el miedo facilite el ejercicio de poder y control. En la vida real y en la obra de Dickens existen maltratadores sádicos, que disfrutan (sexualmente o no), del acto de violencia. Un caso sería Quilp, el villano principal en *The Old Curiosity Shop*, que mantiene aterrorizada a su mujer y acosa a la pequeña Nell. Sin embargo, en la mayoría de los casos, el fin último de la violencia no es ni el acto en sí ni el dolor que causa, sino el control que produce el miedo. Se pueden dar ejemplos en varios niveles, desde una dictadura con millones de habitantes hasta una pareja aislada: la dictadura utiliza su aparato represor no con el fin primario de dar satisfacción al sadismo del dictador o de sus subordinados (ejército, policía, sistema legal), sino para controlar mediante el miedo. En una pareja, quien pega, insulta o amenaza no desea dañar tanto como controlar, como han demostrado los estudios sobre el tema. Cualquier interpretación de las conductas violentas en una relación íntima debe hacerse desde este punto de vista. La violencia contra la pareja se produce en todos los países, en todas las culturas y en todos los niveles sociales sin excepción, aunque algunas poblaciones (por ejemplo, los grupos de bajos ingresos) corren mayor riesgo que otras (OMS *Salud* 17).

Relación destructiva, relación violenta y maltrato son algunos de los términos que se pueden usar como equivalentes de los más específicos “violencia doméstica” y “violencia de género”. Los cuatro primeros tienen el inconveniente de ser poco concretos, ya que podrían referirse a otras formas de violencia. Por ejemplo, es una relación destructiva la que une a numerosos personajes femeninos dickensianos con

padres y otros familiares; se puede citar a Amy Dorrit, protagonista de *Little Dorrit*. Esta joven es el principal sostén económico de su familia, ante la pasividad de su padre, y es víctima de maltrato psicológico por parte de su hermana. Es decir, las relaciones familiares de Amy Dorrit son destructivas, pero el término no indica nada sobre el papel que el género juega en las mismas. Se ha descartado el término “malos tratos”, ya que la forma plural sugiere una serie de actos individuales y discretos, pero la psicología nos dice que la violencia en relaciones íntimas suele ser parte integral de dichas relaciones y se extiende a toda su dinámica (Ruiz Castillo, 120).

Los términos de uso más extendido, “violencia doméstica” y “violencia de género” son problemáticos. “Violencia doméstica” sugiere una situación doméstica, es decir, una convivencia, lo cual, aplicado en sentido estricto, excluiría los actos cometidos contra quienes no conviven con su maltratador, creando un retrato incompleto de la situación, ya que hay casos de maltrato en parejas que no conviven. Según el informe semestral de información estadística sobre violencia de género de Enero a Junio de 2009 del Ministerio de Igualdad, el 16% de las mujeres maltratadas que hicieron uso del teléfono 016 no convivían con su maltratador. En el informe equivalente anterior, de Septiembre de 2007 a Diciembre de 2008, la cifra es similar, el 15% de las usuarias.

Una segunda razón por la que el término “violencia doméstica” es incompleto es que deja de ser doméstica, por otra parte, cuando las víctimas huyen de su agresor, y es precisamente en esta circunstancia cuando se producen muchos de los asesinatos. De hecho, esta última situación es frecuente. Por ejemplo, según otro informe la misma fuente, el 43,6% las mujeres asesinadas por esta causa en los siete primeros meses de 2009 estaban separadas de su pareja, o en proceso de estarlo. En un informe del Consejo General de Poder Judicial, se detalla que en los juicios por homicidio o asesinato a parejas y ex-parejas de 2007, en el 60% de los casos había convivencia, y en el 40%, ésta se había roto (2009 40). En el informe equivalente acerca de los juicios realizados en 2011, el 27,5% no mantenía una relación con su agresor y se señala que en 2010 se trataba del 37% (2011 13) El homicidio y el asesinato son las expresiones

extremas de la violencia, por lo que se puede suponer que otras formas (acoso, chantaje, etc) son también frecuentes tras la separación.

El forense Miguel Lorente rechaza el término “violencia doméstica” en términos claros:

A la mujer se la agrede por ser mujer, no por ser esposa, madre o ama de casa; por eso muchas de las agresiones se producen cuando aún no se ha iniciado la relación familiar o doméstica, durante el noviazgo de la pareja, y no terminan cuando sí lo han hecho la relación doméstica o familiar; de modo que los que un día fueron maridos y compañeros siguen agrediendo, acosando y amenazando a las mujeres con las que han compartido la relación (*Mi Marido* 38).

Para este autor, la violencia contra la mujer es estructural, es decir, “tiene su origen y se fundamenta en las normas y valores socioculturales que determinan el orden social establecido. Surge, por tanto, desde dentro, y actúa como elemento estabilizador de la convivencia” (*Mi Marido* 40). Por lo tanto, no tiene nada de doméstico si se define por su misoginia. En las novelas de Dickens no solemos hallar violencia en parejas que se hallen en una fase de cortejo o de noviazgo, excluidos los casos de acoso. Son raros los casos de ruptura matrimonial, por lo que ninguno de estos supuestos se presenta. Todos los casos de violencia no sexual contra las mujeres son de “violencia doméstica” en sentido estricto. Sin embargo, el uso de este término en exclusiva ignora la problemática de considerar como doméstico, es decir privado y menor, un fenómeno cuyas causas no parecen estar en el hogar.

El otro término comúnmente empleado, “violencia de género”, se define como la presión ejercida para adecuarse a roles de género determinados, como señalan Magdalena Suárez y Teresa Padilla, para quienes “la violencia doméstica se convierte en otra cancelación, la de la libertad . . . femenina y el no reconocimiento de la práctica de la diferencia . . . las situaciones agresivas o violentas tienen su punto de arranque en la asunción de modelos femeninos y masculinos determinados por parte de la sociedad” (380-381). Esta denominación, “violencia de género”, también conlleva ventajas e inconvenientes. El término presta atención al sistema patriarcal como una

de las causas de que relaciones que deberían ser amorosas y satisfactorias se vuelvan destructivas: el agresor, que se presupone masculino, tiene un concepto negativo de la víctima, que se presupone femenina. Es posible que vea a todas las mujeres en general, y a la que queda a su alcance en particular, como objetos naturalmente subordinados al hombre, y que les atribuya una serie de rasgos negativos. Los maltratadores son sexistas y sádicos, incapaces de disfrutar una relación en la que no inflijan daño o humillación, a consecuencia de su visión del sexo opuesto. Un concepto de violencia de género ligeramente diferente es el que implica que el maltratador tiene una visión poco realista, a menudo idealizada, de cómo son o deben ser las mujeres, y cuando su pareja no se ajusta a ese molde, la frustración lleva al agresor a la violencia. Es decir, la violencia de género es por una parte violencia en contra de las mujeres en cuanto tales, y por otra, violencia en contra de las mujeres no ajustadas a un estereotipo, aunque ambos significados no son mutuamente excluyentes.

Sin embargo, el término “violencia de género” presenta numerosos problemas. Uno de ellos es que nos encontramos con mujeres que maltratan y con hombres víctimas, lo cual supondría, si creemos que la principal o la única razón para la “violencia de género” es la misoginia, que la violencia de mujeres hacia sus parejas o no existe, o responde a causas diferentes y debe recibir otro nombre. Además, si la violencia de género es violencia contra las mujeres sólo por serlo, todos los actos violentos con motivación sexista, incluidos los perpetrados por quienes no son pareja de la víctima, son violencia de género. Y por otra parte, una segunda acepción de “violencia de género” incluye todos los casos en los que una persona sufriera agresiones debidas a su inadecuación a los roles esperados, tales como los ataques a homosexuales o las burlas a mujeres que se comportan de forma típicamente masculina (por ser, por ejemplo, dominantes). Estos casos se salen de lo que normalmente se entiende por agresiones que tiene lugar en relaciones íntimas, la conversión de relaciones que tienden a ser amorosas y de apoyo mutuo en ejercicios de violencia, poder y control. Por lo tanto, la definición completa de violencia de género es demasiado amplia para los fines de esta investigación y tiene que descartarse.

Una objeción más realizada a la expresión “violencia de género” es que el término “género” para referirse a la construcción social del sexo no es universalmente aceptado en lengua española. Sus detractores, entre los que se halla la Real Academia Española, consideran innecesario este anglicismo, incorporado al español en los años noventa. La RAE propone en su informe acerca de esta expresión que sea sustituida en la terminología legal por “violencia doméstica o por razón de sexo”, con motivo de la tramitación de la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. La Real Academia sugiere un término tan largo para delimitar con la mayor precisión la cobertura de la ley, y recurre a un argumento jurídico, mencionando que la Constitución Española en su artículo 14 habla de la no discriminación por razón de sexo. Las objeciones de la RAE, sin embargo, son contrarias a lo que nos muestra la experiencia, es decir, que sí existe una distinción entre sexo biológico y género como construcción social, y que esta acepción de la palabra “género” resulta imprescindible para la teoría y la crítica feminista.

En cualquier caso, tanto “violencia doméstica” como “violencia de género” son términos descriptivos, pero incompletos. Si se entiende la expresión “violencia doméstica” en un sentido muy estricto se excluyen algunos supuestos significativos, pero tal exclusión no afecta a esta investigación y tampoco incluye casos irrelevantes. En cambio, “violencia de género” sí excluye casos de interés (la violencia doméstica y en relaciones íntimas contra los hombres) e incluye un campo innecesariamente amplio, la violencia relacionada con las expectativas del agresor respecto a la adecuación a los roles de género en la conducta de la agredida, como señalan Suárez y Padilla. Por las razones expuestas, en el presente estudio se utilizará preferentemente el término de “violencia doméstica” cuando se trate de violencia en el entorno familiar, aunque se hablará también de violencia contra las mujeres o de género ocasionalmente; por ejemplo, en casos en los que no haya convivencia.

Delimitados los términos, hay que establecer qué entendemos por tal violencia. En una relación violenta, hay muchos tipos posibles de agresión. La forma más extrema es el homicidio o asesinato. Las novelas de Charles Dickens presentan

varios casos, aunque no con frecuencia. El descrito con más detalle es el asesinato de Nancy a manos de Sikes en *Oliver Twist*, que se muestra como conclusión a una dinámica de violencia creciente. En segundo lugar, el tipo más fácil de reconocer es el físico, por su falta de gradación: o se da o no se da, sin términos medios. Dickens nos presenta esto de forma clara, a veces melodramática, como en la relación de Jonah Chuzzlewit y Mercy Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*. Otras formas severas son el secuestro, y la violación, aunque en un ambiente doméstico sean difíciles de reconocer y durante mucho tiempo se ha puesto en duda que un marido pueda violar o secuestrar a su propia esposa¹. Dickens combina la mención indirecta de violaciones (que ocurren fuera de la acción principal, como la de la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*) con seducciones (como la de little Em'ly en *David Copperfield*) o casos de acoso sexual; sin salir de *David Copperfield*, las intenciones de Uriah Heep de casarse con Agnes tanto si ella quiere como si no.

Otros tipos de maltrato ampliamente reconocidos pero no tan fáciles de identificar son los que componen el maltrato psicológico: las amenazas, el chantaje, los insultos, la humillación y el aislamiento. La diferencia entre el aislamiento y el secuestro es que el secuestro consiste en impedir a alguien salir de un lugar, mientras que el aislamiento se entiende como la ruptura forzada de las relaciones sociales de la víctima, a la que no se impide desplazarse físicamente, pero sí relacionarse con personas concretas o con la sociedad en general. Estas conductas pueden ser tan nocivas como las agresiones físicas, o más, pero es más difícil que pueda observarse maltrato porque para que se dé una relación destructiva es necesario que se repitan y formen parte de la vida cotidiana de la pareja, ya que es necesario determinar si un solo incidente de ataque psicológico (un insulto, por ejemplo) forma parte de una relación violenta, o de una pelea puntual en una relación sana. Lo mismo ocurre en su

¹ Esto aún ocurre en la actualidad en algunos países occidentales. En Estados Unidos, el Model Penal Code es una propuesta de Código Penal, elaborado por el American Law Institute, sin valor legal pero con el fin de aclarar, simplificar y homogeneizar las leyes estatales. Diversos estados han adoptado secciones del Model Penal Code, que en su definición de violación excluye explícitamente a las esposas respecto a los maridos (Criminal Law Web). En el Reino Unido, la violación conyugal es un delito desde 1991.

estudio en una obra de ficción, pues en ocasiones hay ambigüedad entre una pelea que ocurre por razones válidas, y otra que se enmarca en una relación destructiva. Un caso relevante es el de Henry Gowan y su mujer, Minnie, que sólo aparecen intermitentemente en *Bleak House*. Como se verá en los capítulos 3 y 4, el retrato de esta relación es inequívocamente negativo, aunque sea dudoso calificarlo sin lugar a dudas de un caso de maltrato. Dickens también muestra claramente otros casos de esposas aisladas o sometidas a maltrato psicológico, sin ambigüedades. El mejor ejemplo es Mrs Copperfield, víctima de Mr Murdstone, su segundo marido.

La selección de los términos no es sencilla, y ninguno es enteramente satisfactorio, incluso cuando lo que se describe son casos de ficción, siempre menos complejos que la realidad. Puede que sean equívocos como “malos tratos”, demasiado restringidos como “violencia doméstica”, o demasiado amplios como “violencia de género”. El uso de varias expresiones según las circunstancias de cada caso se hace necesario para una descripción más exacta de cada situación. También hay que tener en cuenta que no todas las relaciones presentan las mismas formas de violencia, que en unos casos tenderá más a lo psicológico y en otras unirá la violencia psicológica a la física.

1.2 Precedentes. La universalidad del fenómeno. Su presencia en la literatura inglesa.

Podemos partir de la Biblia como texto literario de la Antigüedad de indiscutible influencia sobre la construcción del pensamiento occidental, y por supuesto inglés. Desde el Génesis, encontramos dos visiones contrapuestas de la naturaleza del hombre y la mujer: una complementaria e igualitaria, en Génesis 1, 26-28:

26 Entonces dijo Dios: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y tenga potestad sobre los peces del mar, las aves de los

cielos y las bestias, sobre toda la tierra y sobre todo animal que se arrastra sobre la tierra.” 27 Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. 28 Los bendijo Dios y les dijo: “Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra y sometedla; ejerced potestad sobre los peces del mar, las aves de los cielos y todas las bestias que se mueven sobre la tierra.”

y otra discriminatoria de la mujer, en Génesis 2, 18-24.

18 Después dijo Jehová Dios: “No es bueno que el hombre esté solo: le haré ayuda idónea para él.” 19 Jehová Dios formó, pues, de la tierra toda bestia del campo y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viera cómo las había de llamar; y el nombre que Adán dio a los seres vivientes, ése es su nombre. 20 Y puso Adán nombre a toda bestia, a toda ave de los cielos y a todo ganado del campo; pero no se halló ayuda idónea para él. 21 Entonces Jehová Dios hizo caer un sueño profundo sobre Adán y, mientras éste dormía, tomó una de sus costillas y cerró la carne en su lugar. 22 De la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre. 23 Dijo entonces Adán:

“¡Ésta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne! Será llamada ‘Mujer’, porque del hombre fue tomada.”

24 Por tanto dejará el hombre a su padre y a su madre, se unirá a su mujer y serán una sola carne.

Agustín de Hipona y Tomás de Aquino parten de la visión discriminatoria, que fundamenta casi todo el pensamiento judeocristiano durante siglos. La mujer como subordinada también está en la primera y la segunda cartas a los Corintios y en la primera Carta a Timoteo. Esta tradición, según Tamayo Acosta (34), da a la inferioridad de la mujer valor normativo y justifica indirectamente la violencia de género que encontramos en los abusos sexuales que sufre Sara, provocados por Abraham para protegerse a sí mismo (Gen 12, 10ss), el abandono de Agar (Gen 21), o la violación de las hijas de Lot entregadas por su padre a los sodomitas (Gen 19). El Nuevo Testamento muestra la subordinación femenina, como en el juicio a la mujer

adúltera condenada a la lapidación (Juan 8, 1-7), y se ha utilizado como justificación de la violencia contra la mujer (Tamayo Acosta 40), a pesar de la intervención de Jesucristo en favor de la adúltera.

Centrándonos en Inglaterra, Dickens no es el primer autor en la literatura inglesa en tratar el fenómeno de la violencia de género, ni el único de su tiempo. Un ejemplo temprano, clásico, presentado como un conflicto entre los géneros más que como una denuncia de injusticias sociales, es el cuento de “The wife of Bath” en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, a finales del siglo XIV; más adelante, *The Taming of the Shrew* (1592) de William Shakespeare muestra a una mujer violenta, encuadrable en un tipo caricaturesco de histérica, “domesticada” mediante violencia psicológica. No es el único caso, a pesar de ser muy famoso por ser explícito: el drama isabelino está lleno de seducciones, como en *The Changeling* (1622) de Thomas Middleton y William Rowley; violaciones, como en el poema *The Rape of Lucrece* (1594) de Shakespeare; mujeres asesinadas por sus maridos, como en *Othello* (1604); por otros familiares, como en *The Duchess of Malfi* (1602) de John Webster, donde la duquesa del título es asesinada por orden de sus hermanos.

En fuentes jurídicas encontramos soporte a la violencia contra la mujer: en 1632 se publica anónimamente *The Law's Resolution of Women's Rights*. Esta recopilación comentada de las leyes que atañen a las mujeres, especialmente en cuestiones de propiedad, tiene una sección llamativamente titulada “The baron may beat his wife”, que dice así: “If a man beat an out-law, a traitor, a pagan, his villein, or his wife, it is punishable, because by the Law Common these persons can have no action”. El autor habla de “lawful and reasonable correction” al tiempo que anima a la mujer, legalmente indefensa, a devolver los golpes a su marido. El mismo libro tiene secciones dedicadas a otro aspecto clave en la vulnerabilidad de la mujer casada: “Sect. viii. That which a husband hath is his own” y “Sect. ix. That which the wife hath is the husband's”.

Más adelante, en la novela sentimental de autores como Samuel Richardson y Fanny Burney las heroínas sufren acoso sexual y violencia psicológica por parte de los

personajes masculinos. Además, en *Pamela* (1740), de Richardson, la historia de acoso empieza a esbozar el mito victoriano posterior de la mujer virtuosa como purificadora de hombres malvados. Antonio Ballesteros incluye en los precedentes del retrato victoriano de la violencia de género a la novela gótica, en la que los villanos atormentan psicológicamente a las heroínas, y analiza los elementos de violencia contra la mujer (y contra el monstruo femenino) de *Frankenstein* (1818).

En la literatura contemporánea a Dickens, los ejemplos son numerosos: Emily Brontë narra la relación llena de violencia entre Heathcliff e Isabella en *Wuthering Heights* (1847), Anne Brontë describe con gran detalle a un marido maltratador en *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), y Wilkie Collins en *The Woman in White* (1859) muestra una complicada trama legal para despojar a una mujer mediante el matrimonio. Otras autoras, como George Eliot en *Middlemarch* (1871) o Charlotte Brontë en *Jane Eyre* (1847), muestran lo difícil y reducido de las opciones que la sociedad victoriana dejaba a la mujer, y esta última novela incluye a un personaje, Bertha Mason, que es un compendio de muchos de los miedos sobre la mujer presentes también en Dickens: extranjera, alcohólica, violenta y loca.

Entre todos los autores y autoras contemporáneos, Charles Dickens se caracteriza por una producción novelística prolífica, con una clara evolución y en la que la violencia doméstica y contra las mujeres es uno de los temas principales, no suficientemente descrito aún por la crítica, que se ha detenido en los roles de género y en otras injusticias sociales, sin considerar lo suficiente esta intersección.

1.3 Temas en la obra de Charles Dickens que son objeto de estudio.

Dickens describe ampliamente en sus novelas todo tipo de formas de violencia entre personas que mantienen relaciones estrechas de convivencia, dentro y fuera de la familia, y que afectan a ambos sexos y a todas las edades. La cantidad de

violencia en el entorno familiar en la ficción de este autor es tan abundante que resulta inabarcable en un estudio de esta envergadura. Es casi omnipresente, pues no hay ninguna novela en la que no aparezcan varios casos, que suelen afectar a los protagonistas o a personajes cercanos a los mismos. Las clases de violencia incluidas en este estudio son las consideradas violencia doméstica y contra las mujeres. Es decir, todo el maltrato que se produzca entre matrimonios y parejas afines haya o no convivencia, y también dos situaciones relacionadas, el acoso sexual y las agresiones sexuales dentro y fuera de la familia.

La violencia doméstica, al menos en la visión que presenta Charles Dickens, no es un problema exclusivamente de hombres agresores y mujeres agredidas. Algunos personajes femeninos en Dickens agreden a sus maridos: por ejemplo, Mrs Gargery (*Great Expectations*) y Mrs Blackpool (*Hard Times*). Otras son violentas hacia otras mujeres, como Fanny Dorrit (*Little Dorrit*), que agrede a su hermana Amy, o Sally Brass (*The Old Curiosity Shop*), de cuyas agresiones son víctima su hermano y su criada (en realidad su hija secreta). En este análisis de las relaciones violentas en la pareja no podemos centrarnos exclusivamente en las agresiones de hombres a mujeres, y es preferible incluir a las esposas maltratadoras con el fin de observar si en la visión del autor hay características que diferencien el maltrato perpetrado por personajes masculinos o femeninos. También se han incluido los casos en los que una mujer es cómplice activo del maltrato al cónyuge de otra persona, con el fin de mostrar de forma más completa la dinámica de esa relación. Por ejemplo, Jane Murdstone (*David Copperfield*) se une a su hermano para maltratar a la esposa de éste, Clara Copperfield, y el análisis de la caracterización de Jane como maltratadora está orientado a indicar los efectos de la violencia doméstica en Clara.

En la obra de Dickens también aparecen, normalmente narrados de forma indirecta, numerosos casos de agresión sexual. Sin embargo, casi toda la violencia de naturaleza sexual en estas novelas no se da en parejas casadas, sino en casos de seducción, acoso o violación fuera de la pareja, y no incluir tales casos daría una imagen incompleta de las características mostradas de la violencia contra las mujeres.

Una prueba de que para Dickens la violencia doméstica y la violencia sexual hacia mujeres que no son pareja del agresor son dos aspectos del mismo problema es que los agresores sexuales son maltratadores de su pareja cuando la ocasión se lo permite. Por ejemplo, la Marquesa Saint Evremonde vive aterrorizada por su marido y su cuñado, que violan a las campesinas (*Cities* 397-409). Arthur Gride quiere obligar a Madeline Bray a casarse con él, y fantasea con hacerla llorar cuando estén casados y con cuánto disfrutará haciéndolo (*Nickleby* 707). Daniel Quilp asusta a Little Nell, apenas una niña, proponiéndole casarse con ella cuando la actual Mrs Quilp muera (*Curiosity* 51), y Quilp maltrata a su mujer, por lo que se está sugiriendo que Quilp haría lo mismo con Nell si se casara con ella. Mr. Pecksniff, en *Martin Chuzzlewit*, no maltrata a sus hijas, pero promueve por un interés egoísta que su hija Mercy se case con Jonah Chuzzlewit y no le presta ayuda cuando éste la maltrata; sus propias tendencias se ponen de manifiesto cuando acosa a Mary Graham (*Chuzzlewit* 439 ss).

El presente estudio no pretende analizar el modo en el que Dickens retrata el maltrato infantil, pero sí observar cómo algunos maltratadores hacen daño a menores para agredir indirectamente a sus parejas. Por otra parte, hay algunos casos de violencia hacia niños y adolescentes que son complejos porque hacen vulnerable a la víctima a agresiones posteriores, o porque continúan hasta la edad adulta, con lo se crea una situación más cercana a la de la violencia de género o doméstica. Los principales casos son los de David Copperfield (*David Copperfield*), y Pip (*Great Expectations*), que merecen un estudio en profundidad.

En algunos casos, los agresores cuentan con cómplices. Por ejemplo, en David Copperfield Clara Copperfield sufre el maltrato psicológico de su marido, Edward Murdstone, ayudado por su hermana Jane; en *Our Mutual Friend*, el acoso a Lizzie Hexam es una maniobra conjunta de su hermano Charlie y de Bradley Headstone, el hombre que desea casarse con ella. A pesar de que se excluye de esta tesis el análisis de la violencia familiar, estos personajes merecen un análisis no por formar parte del entorno doméstico de las víctimas, sino en cuanto cómplices.

Se prestará atención no sólo a qué personajes están en una relación de violencia doméstica o contra la mujer, sino a las formas de esta violencia. Dickens narra en sus obras una cantidad asombrosa de modos de maltrato diferentes. El maltrato físico aparece por lo general en forma de golpes, pero hay un caso en el que una mujer es escarificada (Molly, en *Great Expectations*). Hay homicidios, y diversos planes para asesinar a la pareja. Muchas víctimas son aisladas del exterior, mediante un secuestro (Emma Haredale y Dolly Varden en *Barnaby Rudge*) o no (Merry Pecksniff *Martin Chuzzlewit*). Es posible incluso que se aisle a personajes que conviven (Pegotty, David y Clara en *David Copperfield*). Los insultos y la humillación se camuflan de buenas intenciones para “educar” a una mujer supuestamente necesitada de corrección en *David Copperfield*, o son brutales y se mezclan con amenazas como los de Sikes en *Oliver Twist*. Algunos maltratadores utilizan métodos como la privación de sueño (Quilp en *The Old Curiosity Shop*) o el hambre (Mrs Tibbs en “The Boarding-House”, de *Sketches by Boz*). En cuanto a violencia sexual, hay chantaje emocional dirigido a obligar a una mujer a casarse contra su voluntad para proteger a otros (Madeline Bray en *Nicholas Nickleby*), seducción, en ocasiones consumada con el consentimiento de la mujer (Emily en *David Copperfield*), o acoso y violación (la hermana de Miss Defarge en *A Tale of Two Cities*). Hay casos de explotación laboral, que puede llegar a producir la muerte por agotamiento (Mrs Turveydrop en *Bleak House*), y de chantaje o robo de un cónyuge al otro (Mrs Blackpool a su marido en *A Tale of Two Cities*). Todas estas variedades tienen a estar influidas por el sexo, la clase social, y otros rasgos de los personajes.

En conclusión, el presente estudio mostrará un retrato doble: la violencia que ocurre en las novelas de Dickens en el contexto de una relación íntima, y la de carácter sexual contra las mujeres, sean o no pareja de su agresor, ya que ambos tipos de violencia tienen una naturaleza parecida: se trata de las relaciones en las que el amor, la atracción, o al menos, la convivencia y el apoyo mutuo, quedan consumidos en la necesidad de ejercer poder y control a través de la violencia.

1.4 Delimitación de las obras de Dickens que son objeto de estudio.

Debido a lo amplio de la obra de Charles Dickens, los estudios panorámicos son más bien escasos. No existen análisis panorámicos de la presencia de violencia doméstica en la obra de Charles Dickens, y la mayoría de estudios de aspectos relacionados tiende a hacer un análisis obra por obra. Es el caso, por ejemplo, de *Bleak Houses: Marital Violence in Victorian Fiction* (2005) de Lisa SurrIDGE, una obra de espectro más amplio que ésta, que dedica un capítulo a la obra temprana de Dickens y otro a *Dombey and Son* analizando la relación entre la producción periodística y las novelas con las actitudes de la clase media a lo largo de todo el siglo XIX. Algunos estudios panorámicos imprescindibles son *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture* de Juliet John, centrado en los villanos que clasifica como “melodramáticos” y excluyendo a los demás, particularmente los que considera derivados de la pantomima como Quilp (*The Old Curiosity Shop*) o Pecksniff (*Martin Chuzzlewit*) (John 11). También *Dickens and the Daughter of the House*, de Hilary Schor, que analiza separadamente y en profundidad el papel de las hijas en diez de las catorce novelas (excluyendo *The Pickwick Papers*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, y *David Copperfield*, aunque esta última se menciona).

En una obra tan abundante, es inevitable que haya novelas de mayor calidad o más populares que otras y que las mismas centren los análisis de la crítica. Se da la circunstancia de que algunos de los casos de violencia contra las mujeres mejor descritos o más complejos del canon dickensiano se hallan en obras relativamente menores. Se ha escogido en este caso tratar el tema en toda su profundidad, atendiendo al interés de las relaciones íntimas narradas, aunque se hallen en las novelas menos conocidas del autor. La atención a estas novelas de Dickens no es excepcional; por ejemplo, la reciente recopilación *Dickens, Sexuality and Gender*, editada por Lillian Nayder, trata, junto con las obras más conocidas como *David Copperfield* y *Great*

Expectations, otras como la inacabada *The Mystery of Edwin Drood*, *Our Mutual Friend* y *Barnaby Rudge*.

El estudio panorámico tiene como utilidad no sólo dar a conocer interpretaciones de obras menos conocidas, sino principalmente poder observar la presencia de patrones que se repiten de novela a novela, a veces con variantes. Por ejemplo, las características comunes de los maltratadores aristócratas, las nefastas consecuencias del matrimonio de las viudas, o las maltratadoras que utilizan ataques de histeria que sufren a voluntad para alterar la convivencia familiar.

Los cuentos independientes y los artículos periodísticos de este autor han servido como criterios de interpretación en casos relevantes. Por ejemplo, la recopilación *Sketches by Boz* es útil porque en ella el autor ensaya por primera vez ideas que aparecerán más desarrolladas en obras posteriores, y *The Pickwick Papers*, con sus historias intercaladas, se interpreta mejor como el primer intento de escribir una novela por parte de un articulista y escritor de cuentos que como una obra salida del vacío. Dickens también publicó algunos artículos relevantes para esta investigación en *Household Words*, y *All the Year Round*. Como periodista, escribió varios artículos sobre la situación de la mujer, el matrimonio, el sistema penal y el divorcio, y sus opiniones generalmente refuerzan y aclaran los puntos de vista de los narradores de sus novelas. La novela *The Lazy Tour of Two Idle Apprentices* incluye un caso de violencia psicológica con resultado de muerte, que se diferencia de todos los que aparecen en las novelas por su carácter sobrenatural. Michael Slater establece la autoría de Dickens del cuento intercalado en el que aparece esta muerte (*Dent 3 447*).

Por estas razones, son el principal objeto de estudio de la presente tesis todas las novelas de Dickens, desde *The Pickwick Papers* hasta *The Mystery of Edwin Drood*, y la novela breve coescrita con Wilkie Collins *The Lazy Tour of Two Idle Apprentices*².

2 No aparece ningún caso de violencia doméstica en los cuentos de Navidad, aunque en algún caso se observa que un personaje podría haber sido un maltratador y no lo fue. Es el caso de Richard en *The Chimes*, de quien otros personajes dicen: "I suppose he used her ill, as soon as they were married? . . . I don't think he ever did that" (*Christmas Books 143*)

1.5 Presupuestos metodológicos.

El estudio se basa en el análisis de las novelas de Charles Dickens, según las técnicas de la crítica literaria, pero es asimismo multidisciplinar, ya que la comprensión de la ficción se enriquece con el apoyo de varias ciencias sociales.

En primer lugar, se ha hecho uso de estudios de psicología acerca de la violencia de género. El principal interés es comprobar si las novelas de Dickens son verosímiles desde el punto de vista del estudio psicológico de maltratadores y de víctimas. La capacidad de observación del autor en este sentido es muy notable, y sus ocasionales desvíos de lo que describen psicólogos y psiquiatras suele tener una clara justificación, ya sea narratológica, o debida a las convenciones sociales de su tiempo. Ello se ve, por ejemplo, en que aunque muestra maltratadores de todas las capas sociales, existe una preferencia por el maltrato físico en las clases bajas y por el psicológico en la clase media. Ello está en línea, como veremos, con las expectativas que existían sobre las clases sociales en la Inglaterra victoriana.

Se da preferencia a las descripciones del comportamiento real de víctimas y agresores adultos, estudios sociológicos, y la psicología conductual. Aquí destacan las investigaciones de Donald Dutton, como *The Abusive Personality* (2003). La psicología conductista describe el comportamiento de los individuos y lo conecta con esquemas de pensamiento, lo que sí es útil si estamos observando personajes literarios. Por otra parte, esta rama de la psicología ha estudiado el maltrato y el síndrome de indefensión aprendida muy ampliamente, y un estudio sobre víctimas de maltrato no estaría completo sin un análisis de este concepto. Los estudios sobre los trastornos que padecen las víctimas parten de los estudios de Lenore Walker, como *The Battered Woman Syndrome* (1984), aún relevantes hoy día y considerados clásicos. Autores más modernos, como el forense Miguel Lorente Acosta en obras como *Mi marido me pega lo normal* (2001), han continuado en una línea similar pero más influida por el feminismo.

El estudio no puede centrarse solo en las víctimas, en cómo llegan a serlo y en qué consecuencias tiene el maltrato para ellas; es también muy importante estudiar la

mente del maltratador. En este sentido, nos enfrentamos a los siguientes aspectos: qué lleva a los hombres a ser maltratadores, y si existen características en la sociedad victoriana que facilitaron o estimularon esta conducta; cómo ocurre ese maltrato; y cómo justifica el maltratador lo que hace. La psicología cognitivo-conductual responde satisfactoriamente a todas estas preguntas, aunque debemos tener en cuenta también las diferencias entre la construcción de la masculinidad actual y la victoriana.

A pesar del interés de la teoría psicoanalítica en la crítica literaria, el psicoanálisis como estudio de la mente tiene aquí un interés menor, dado que los personajes suelen aparecer ya como adultos, y no es deseable establecer hipótesis sobre la supuesta infancia de los villanos de las novelas, o sobre motivaciones subconscientes. Sin embargo, como segundo enfoque de estudio psicológico puede ser de utilidad, no en el sentido de realizar una crítica psicoanalítica de las novelas, como sería el caso, por ejemplo, de *Dickens and the Orphan Condition* (1999) un análisis de personajes huérfanos, de Baruch Hochman and Ilja Wachs, o *Dickens, Family, Authorship* (2008), en el que Lynn Cain analiza la fase central de la obra del autor y su transición a las obras de madurez, es decir, desde *Martin Chuzzlewit* hasta *Bleak House*. En esta tesis no se busca realizar un estudio psicoanalítico de Dickens o de sus personajes, sino observar desde varios puntos de vista cómo las actuaciones de los personajes de las novelas coinciden con lo que defienden expertos modernos en cuanto a las relaciones íntimas en las que hay poder y control. El principal ejemplo es *El acoso moral* (1998) de Marie France Hirigoyen, que analiza el maltrato psicológico dentro y fuera de las relaciones familiares.

El estudio de lo masculino como algo que no podemos dar por supuesto es uno de los aspectos clave en todo lo referido a estudios de género, psicológicos, históricos o de otra clase. Como demuestra Michael Kimmel, los hombres en cuanto tales son invisibles y por eso los estudios de género tienden a serlo de la feminidad. De los hombres se estudian sus logros, de las mujeres sus problemas (5). Esta tesis busca evitarlo, dedicando plena atención tanto a la construcción de la víctima como del victimario desde un enfoque de género. Además de Kimmel, como estudioso del

hombre actual, algunos autores que han analizado la construcción de la masculinidad victoriana son James Eli Adams con *Dandies and Desert Saints. Styles of Victorian Masculinity* (1995) y Martin Wiener, que en *Men of Blood* (2004) se centra en la violencia y la delincuencia.

Las novelas deben situarse en su contexto histórico y sociológico. Comprender cuál era el público original de las novelas ayuda a conocer los objetivos del autor y a qué limitaciones lo sometían las expectativas de los ingleses de su tiempo. No hay que olvidar que Dickens siempre escribió con un interés comercial. Como señala Deborah Epstein Nord,

When Dickens's first sketches were first published... his readers were exclusive male, not the mixed audience of husbands, wives and children who would ultimately read his works by the family hearth... his awareness of an audience that was becoming increasingly female and more distinctly familial, prompted him to bowdlerise his material (51).

Dickens escribe para un público de una clase social muy concreta, el público relativamente limitado de la clase media. Es necesario conocer qué convenciones literarias preferían, y cuáles eran sus valores morales, para conocer mejor de qué condicionantes partía el novelista y si se apartaba, o no, del pensamiento dominante en su tiempo. En este sentido, los principales puntos de interés no son exclusivamente la violencia doméstica, sino también la construcción de roles de género y de clase social.

Asimismo, la crítica literaria feminista y la teoría feminista son los cimientos de este estudio. Hace algunas décadas, era posible leer a Dickens ignorando por completo los conflictos relativos al género que presenta; por ejemplo, en 1965 escribía Stephen Marcus: "Nowhere in *Barnaby Rudge* do we find anything that genuinely suggests reconciliation; nowhere is an understanding arrived at; nowhere are reciprocal concessions brought about" (204). El capítulo que Marcus dedica a esta novela no dice absolutamente nada sobre Mrs Varden, que maltrata a su marido. Al final de la novela, como una fierecilla domada, se transforma en feliz y abnegada esposa. La conclusión es el triunfo de la armonía doméstica en casa de los Varden. Desde el punto de vista

machista que el narrador nos presenta, sí se dan la reconciliación, la comprensión y el compromiso que Marcus no ve. Es decir, se trata de un planteamiento sexista, ya que se construye un final feliz a partir del trauma y la dominación de una mujer. Pero la crítica ha practicado otra forma de sexismo, al ignorar durante décadas las tensiones entre los géneros que tan evidentes son en las novelas dickensianas. La violencia doméstica o de género es una lucha por el poder y el control, y la teoría feminista nos muestra que se trata de una versión más visible y agudizada de los conflictos y opresiones que crea el patriarcado, por lo que tiene que estar en la base de este estudio. La crítica feminista de la época victoriana tiene ya una larga tradición; por ejemplo, *Women and Marriage in Victorian Literature* (1976) de Jenni Calder no es muy posterior a la errónea afirmación de Marcus. Destacan entre otros el fundacional *Dickens, Women and Language* (1996), de Patricia Ingham, con la virtud de abrir camino a una crítica basada en el análisis lingüístico, puramente filológico; *Dissenting Women in Dicken's Novels: The Subversion of Domestic Ideology* (1998) de Brenda Ayres; más recientemente *Bleak Houses: Marital Violence in Victorian Fiction* (2005) de Lisa Surridge; recientes recopilaciones sobre el tema, como la bibliografía crítica *Dickens and Gender: Recent Studies, 1992-2008* (2010) editado por Natalie Cole o la colección de artículos *Dickens, Sexuality and Gender* (2012), editado por Lillian Nayder, muestran la gran actualidad de los estudios de género en relación con este autor.

En el análisis estrictamente literario, tiene un papel clave el estudio funcional o narratológico. Dickens no escribe para documentar históricamente y sus personajes no son estudios psicológicos: son de ficción, y sus acciones tienen las consecuencias propias de la ficción. Cada uno de ellos puede estudiarse como una “función” o un conjunto de ellas: son protagonistas, villanos, o sus respectivos aliados. Un estudio exclusivamente psicológico o histórico no sería satisfactorio, incluso en los casos descritos con mayor verosimilitud. Por ejemplo, Mrs Gargery, la hermana de Pip en *Grandes Esperanzas*, permite el análisis de un personaje femenino de clase obrera y rural y de cómo el resentimiento por haber tenido que cuidar de su hermano, y por verse obligada a casarse para sobrevivir (por excelente que sea su marido) genera el

resentimiento que la vuelve cruel. Pero Mrs Gargery también es, fundamentalmente, la causa de buena parte de los problemas de la infancia de Pip, que es lo que determina su importancia dentro de la novela.

La presente tesis excluye, por otra parte, la crítica biográfica, es decir, la tendencia crítica a interpretar eventos y personajes en la ficción dickensiana como versiones poco disimuladas de acontecimientos y personas en su vida. Por ejemplo, en la simplificación humorística de Humphrey House: “Charles Dickens was the child of Mr. Micawber (with a touch of Dorrit) and Mrs Nickleby. He lodged for a time with Mrs. Pipchin. As a youth he fell in love with Dora, who grew up into Flora” (*World* 11). Esto dice mucho sobre las tendencias en la crítica acerca de Dickens, que comenzaron en vida del autor y no han cesado hasta nuestros días; por ejemplo podemos citar *The Night Side of Dickens* (1994) de Harry Stone³ o el reciente *Dickens and the Despised Mother* (2013) de Shale Preston⁴. Es fácil ver lo manipulables que resultan tales opiniones; por ejemplo, los amigos y admiradores de Dickens, tales como Hans Christian Andersen, creían que Agnes, la heroína de *David Copperfield*, estaba inspirada en la esposa del autor (Slater, *Dickens and Women* 161). Sin embargo, la crítica del siglo XX ha preferido ver a Mrs Dickens en Dora Spenlow, y por extensión, en Clara Copperfield (Slater, *Dickens and Women* 63): del amable ángel doméstico a la insoportable niña mimada, muerta además en el transcurso de la novela, como por venganza del novelista en una fantasía sádica. Lo que estos autores parecen olvidar es que están juzgando a los personajes y a la mujer real según las opiniones vertidas por Dickens a partir de su separación en 1858, nueve años después de que comenzara la publicación *David Copperfield*.

Por otro lado, la crítica biográfica no nos enseña nada sobre las obras. En el mejor de los casos es un intento de biografía del autor. Por ejemplo, si seguimos a David Holbrook tenemos que aceptar que Dickens estaba resentido contra su madre, y al ser Nancy una figura maternal hacia Oliver en *Oliver Twist*, su muerte es la

3 “Mrs Nickleby was based, in part, on Dickens’s own mother” (84)

4 “The depiction of Mrs Joe as ‘capricious’ and violently coercive may be likened to the defiance and force that Elizabeth Dickens displayed in flagrantly going against her husband’s wishes and getting her son reinstated in the blacking warehouse” (152).

venganza del autor contra la madre que lo decepcionó en la vida real (173). De aquí podemos aprender algo, quizá, sobre Dickens y su proceso creativo, pero no gran cosa sobre *Oliver Twist*. Por otra parte, es tan arbitrario como identificar a la madre de Dickens con Mrs Sowerberry, otra mujer que se hace cargo del huérfano, o con Mrs Maylie, amable, noble y generosa.

Por otra parte, una crítica biográfica que sea rigurosa y que tenga sus bases en datos históricos y no en hipótesis psicológicas, sí es útil. Dickens tuvo una carrera muy activa como periodista, editor, y reformador social, y dejó en sus escritos publicados y en sus cartas diversas opiniones que pueden servir para contextualizar o para interpretar sus novelas. Dedicaremos a ello parte del siguiente capítulo; veremos cómo en ocasiones las opiniones personales del autor sobre temas como el divorcio, las condenas a maltratadores o la rehabilitación de las prostitutas influyen en las novelas. En este sentido es imprescindible contar con sus artículos periodísticos, y con obras como el clásico *Dickens and Women* (1983) de Michael Slater o *Dickens and Crime* (1994) de Philip Collins.

Esta metodología permitirá examinar y desarrollar las siguientes hipótesis: En primer lugar, que en la época victoriana se realizó una construcción de roles sociales rígidos, basados en el sexo, la clase social y la raza, lo cual supuso la creación de roles de género opresivos tanto para hombres como para mujeres, particularmente centrados en la clase media. Charles Dickens asumió y ayudó a perpetuar tales roles, y uno de sus principales puntos de interés es la violencia en el entorno familiar. La violencia en relaciones íntimas es uno de los temas más repetidos y una preocupación constante en la obra de Charles Dickens. El escritor parte de un conocimiento excelente de la dinámica de la relación de maltrato, el pensamiento y comportamiento de víctima y agresor, y su descripción de las mismas es por lo general verosímil si se compara con las teorías formuladas por sociólogos y psicólogos modernos. La descripción dickensiana del maltrato está, sin embargo, condicionada por varios factores, entre los que destacan las necesidades del argumento de cada novela, el grado de evolución de Dickens como novelista, las convenciones literarias imperantes, el

formato serial y los ideales victorianos de la construcción de los géneros. Este autor critica el fenómeno, pero no ofrece alternativas. Su posición es de compasión hacia las víctimas, y al mismo tiempo de completo conformismo respecto a la sociedad que lo fomenta. En esto como en otros graves problemas sociales, sólo la buena voluntad individual puede ser solución.

Para demostrar estas hipótesis, el segundo capítulo realiza una introducción histórica a Dickens y a su tiempo, con atención a las actitudes de la época hacia la violencia, la criminalidad y la violencia de género, para observar si las opiniones del novelista estaban en línea con la de sus contemporáneos. Veremos aquí qué defendía Charles Dickens como periodista, para complementar y entender mejor las ideas reflejadas en sus novelas.

El estudio de los maltratadores masculinos se divide entre los capítulos tercero y cuarto. En el tercero, observamos los factores en común entre ellos: su descripción general, y su relación con la idea victoriana de masculinidad. Veremos en qué medida los maltratadores dickensianos son verosímiles, en los casos narrados con con cierto grado de análisis o descripción psicológica. Buena parte de los mismos, por otro lado, están tratados con humor, a menudo grotesco, o inspirados en la pantomima. También estudiaremos la relación entre alcoholismo y violencia, la violencia sexual, y los desenlaces que cada relación violenta tiene para el agresor. El cuarto capítulo se dedica a un factor que determina el tratamiento que les dan las novelas: la clase social. Cada una de las clases sociales actúa de una manera diferente, distinguiendo entre baja (o criminal), media, y aristocrática (como se verá, no hay apenas maltratadores de clase obrera). Dos maltratadores de clase media que se salen de lo descrito para el resto merecen comentario aparte.

El quinto capítulo está dedicado a las víctimas femeninas. Se inicia con el análisis de la situación legal de la mujer casada en la era victoriana y por lo tanto, la indefensión y falta de posibilidades de huir que se les presentan a las víctimas en las novelas. A continuación, la psicología de la víctima y su relación con el concepto victoriano del amor femenino. También estudiaremos el uso que hace el narrador de la

necesidad del dolor para purificar a la heroína cuando no cumple con las expectativas puestas sobre su sexo. Y por último, cómo son los desenlaces de las víctimas: cuáles mueren y cuáles sobreviven, y cómo.

Para Dickens, las mujeres pueden ser maltratadoras de sus parejas, a lo que dedicamos el sexto capítulo. Para empezar se compara lo que presentan las novelas con lo que sabemos sobre la realidad de la mujer maltratadora; se continúa con la descripción de los casos que aparecen y sus diferencias con la violencia perpetrada por hombres, y finalmente se observan los casos que se dan de violencia sexual contra hombres, fundamentalmente acoso. Las conclusiones, por último, volverán sobre los temas principales del conjunto de la tesis y a la demostración de las hipótesis anteriormente señaladas.

2 El contexto histórico.

En este capítulo trataremos cómo el contexto histórico, cultural y social de la era victoriana influyeron en el tratamiento que Dickens dio en sus novelas a la violencia contra las mujeres. Socialmente, la época se caracterizó por un descenso de la criminalidad, que sin embargo vino acompañado por una mayor preocupación por la delincuencia. También se crearon nuevos modelos de masculinidad y feminidad; observaremos cómo afrontaba la sociedad inglesa del siglo XIX la violencia de género, que estaba empezando a ser reconocida como una cuestión social. Finalmente, las opiniones de Charles Dickens en su vida pública y en sus escritos no novelísticos, tales como sus artículos para prensa, serán un punto de partida al análisis de su obras de ficción.

2.1 Actitudes victorianas hacia la violencia y la criminalidad. Evolución del concepto de masculinidad.

En la época victoriana se producen una serie de cambios en la construcción de la masculinidad que serán clave en el retrato que Dickens haga de sus personajes masculinos, y en la recepción de sus novelas. El concepto previo del honor como clave de la definición de la masculinidad da paso a la dignidad y al deber. El concepto ideal de hombre cambia, y no se define por su respuesta violenta a las ofensas, como ocurría en el siglo anterior (McLynn 142 ss), sino por su autocontrol y su cumplimiento de las obligaciones, algo que se atribuye a la clase media. El proceso de

transformación del hombre tenía su paralelo en la mujer, a la que se atribuyó cada vez más el papel de guardiana de la moral doméstica. Esto tuvo algunos precedentes en la ficción, como *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, que resultó novedosa y polémica en su momento al colocar la moral y las virtudes cristianas y domésticas de una mujer trabajadora en el centro de la trama (McMurrin 115). Lo que a mediados del siglo XVIII era controvertido, mediante un cambio gradual es la norma un siglo más tarde: la mujer burguesa como depositaria natural de las virtudes (Gaskell 163), y el hombre disciplinado y contenido como un ideal (Wiener 3).

Una muestra de cómo la masculinidad se vuelve menos violenta es el interés público en castigar más duramente los delitos violentos, que se consideran conductas cada vez más anómalas y antisociales en lugar de expresiones legítimas. De ello se deriva la asociación de la violencia interpersonal a la delincuencia y la distinción de una “clase delincuente”. Las clases sociales más bajas, su hacinamiento, su moralidad, y la delincuencia en general, ya preocupaban en la época georgiana. Patrick Colquhoun, en su *Treatise on the Police of the Metropolis* (1797), incluye entre una supuesta clase delincuentes no sólo a ladrones y falsificadores, sino también a personas como artistas ambulantes, basureros, etc (Hughes 27). En la época georgiana se va creando, por lo tanto, la idea de los delincuentes como un subgrupo social, una clase distinta pero peligrosamente cercana a la clase obrera, y de la que la clase media debe ser protegida. Surge una gran preocupación social con la delincuencia, no sólo por el peligro para los inocentes que supone, sino porque es vista como una inversión de lo que se consideraba el orden social natural y correcto. Una muestra de ello es el endurecimiento de las penas por homicidio, como señala Martin Wiener en *Men of Blood*: “in 1822, the penalty ceiling for [manslaughter] was raised from one to three years’ imprisonment, and in the Offences Against the Person Act of 1828 raised again, all the way to transportation for life.” (26). En cambio, los delitos, especialmente los no violentos, redujeron sus penas hasta que desde la década de 1830, los únicos crímenes castigados obligatoriamente con la pena de muerte no conmutable fueron el asesinato y la traición (Wiener 27). Esto significa que el derecho penal se estaba

revisando, separando diversos bienes jurídicos protegibles en categorías y estableciendo una jerarquía más sofisticada y menos brutal entre los actos ilegítimos a los que se respondía. La criminalidad callejera o pública estaba descendiendo rápidamente desde el siglo XVII: los homicidios en Inglaterra por cada 100.000 habitantes pasaron de 20 a finales de la Edad Media (Wiener 11) y 5 en el siglo XVII a 1,5 en XVIII, 1,7 en el XIX, y 0,8 en la primera mitad del siglo XX (Levitt y Dubner 30) pero los homicidios en el entorno familiar no descendieron (Wiener 3). Ese ligero aumento de un 0.2 por 100,000 en la tasa de criminalidad respecto al siglo anterior es achacable quizá al aumento de la población urbana. Es útil poner esto en perspectiva con respecto a la población, al contar con el censo que se realizaba cada década. Según el censo de 1861, residían 20.066.224 personas en Inglaterra y Gales (1861 Census). 1.7 homicidios por cada 100.000 habitantes querría decir que se cometieron aproximadamente 341 homicidios, casi uno al día.

Se concluye que la sociedad victoriana era violenta, y estaba, además, preocupada por ello. Podemos observar si había en la sociedad inglesa rasgos que expliquen tal violencia. Michael Kimmel señala algunas de las características que los antropólogos asocian a mayor violencia interpersonal e intersocietal:

1. The ideal for manhood is the brave and handsome warrior.
2. Public leadership is associated with male dominance, both of men over other men and of men over women.
3. Women are prohibited from public and political participation.
4. Most public interaction is among men, not between men and women or among women.
5. Boys and girls are systematically separated from an early age.
6. Initiation of boys is focused on lengthy constraint, during which time the boys are separated from women, taught male solidarity, bellicosity, and endurance, and trained to accept the dominance of older men.
7. Emotional displays of male virility, ferocity, and sexuality are highly elaborated.

8. The ritual celebration of fertility focuses on male generative abilities, not female ones.
9. Male economic activities and the products of male labour are prized over female (245)

La sociedad victoriana manifiesta la mayoría de estos rasgos, y Charles Dickens la describe en términos que coinciden con la ideología dominante. El primer requisito se cumple: refiriéndonos a las novelas del autor, no hay una idealización del soldado en las mismas, pero el imperio estaba en plena expansión y la función del ejército en ello fue, naturalmente, clave. La figura masculina idealizada más conocida era el burgués padre de familia, pero el ejército contaba con gran prestigio social. Esto está reflejado en el interés de las familias en casar a sus hijas con militares (y en las propias hijas llevadas por los encantos de las chaquetas rojas) en las novelas de Jane Austen, inmediatamente anteriores al victorianismo, pero se mantiene en novelas posteriores, como las de Thackeray, o en el poema de Tennyson “The Charge of the Light Brigade” (1854). *Kim* (1901) de Rudyard Kipling, y *The Four Feathers* (1902) de A.E.W Mason son otros excelentes ejemplos tardíos.

Los requisitos segundo, tercero, cuarto y noveno también se cumplen plenamente: aunque muchas mujeres trabajaban, la participación de las mujeres en la vida pública, política o económica era muy limitada. Las únicas ocupaciones características de la clase media a las que tenían acceso eran la escritura y la enseñanza, y las casadas no tenían derechos civiles, como veremos en el capítulo 5. La escolarización, según se fue implantando, no era mixta, y el quinto y sexto requisitos se alcanzan de forma completa, socialmente muy visible, con el auge de las *public schools* desde la Public Schools Act de 1868.

La séptima condición se da en cierto modo, ya que el hombre victoriano se hallaba en permanente lucha contra sus instintos y sus sentimientos. Más que una exhibición elaborada de virilidad o sexualidad, hay una sofisticada maniobra para ocultar las emociones. Es decir, la sociedad victoriana cumplía todos los requisitos señalados por Kimmel, y por tanto tenía todo el potencial para ser muy violenta.

Otra forma de predecir o explicar la violencia de la sociedad victoriana es la gran cantidad de hombres jóvenes, el principal predictor biológico de violencia según el psiquiatra James Gilligan (citado en Kimmel 247). Inglaterra pasó de un número casi constante de seis millones de habitantes en la primera mitad del siglo XVIII, a triplicarlo en 1851 (Hughes 28). Según el censo de 1861, la cantidad de hombres y mujeres entre 20 y 40 años de edad había aumentado en un 79% desde 1821. Continuando en la misma línea, Kimmel comenta los predictores para la violencia sexual según la antropóloga Peggy Reeves Sanday. Estos incluirían el militarismo, la violencia interpersonal, la idealización de la dureza masculina, y relaciones padre-hijos distantes. En las sociedades en las que la violación es poco frecuente, se valora la independencia de la mujer (que conserva sus propiedades después de casarse, puede trabajar, etc.) y también a los niños (el padre se implica en la crianza)(Kimmel 255). Gilmore analiza cómo en una sociedad patriarcal, la masculinidad incluye simultáneamente proteger a los dependientes (mujeres e hijos), proveer sus necesidades, y exhibir agresividad sexual. Este conjunto, común a muchas culturas, genera una ansiedad e inseguridad ante la adecuación para el rol, que se transforma en violencia (Carabí y Armengol 33-35). Como se ha señalado antes, el militarismo y la violencia estaban muy presentes en la sociedad victoriana, las mujeres eran dependientes, y lo doméstico estaba ideológicamente separado de lo público, delimitando esferas femenina y masculina respectivamente. Este grado de violencia sexual, como mínimo potencial, no se correspondía con una exhibición pública, debido a la nueva masculinidad más contenida y basada en la autodisciplina. La sexualidad también quedaba limitada por el auge de la burguesía, como señala James Eli Adams:

[During the victorian period] even traditional associations of manhood with sexual prowess were weakened by the pursuit of middle-class standards of living, which led men increasingly to delay marriage in pursuit of adequate income; tributes to economic “abstinence” were thus increasingly associated with, and energized by, a regimen of specifically sexual restraint (*Dandies* 5)

La preocupación por la violencia y el interés en la reforma penal, junto con los avances en medicina, están relacionados con los cambios respecto a la concepción social de la enfermedad mental. Su relevancia para este estudio se halla en que los trastornos mentales han sido utilizados como justificación social o atenuante legal de agresiones sexuales o de otras formas de violencia hacia la mujer, y también para defender la necesidad de castigar a mujeres supuestamente enfermas mentales. Desde principios del siglo XIX, con la obra del médico James Cowles Prichard, se empieza a trazar un concepto de locura como atentado a la moral: “‘moral insanity’ redefined madness, not as a loss of reason, but as a deviance from socially acceptable behaviour” (Showalter 29). Bourke considera que la amplia definición que hace Prichard en 1835 de “moral insanity” como “a morbid perversion of the natural feelings, affections, inclination, temper, habits, moral dispositions, and natural impulses” en un individuo por lo demás bien adaptado, enlaza directamente con la personalidad psicópata, descrita un siglo más tarde (Bourke 278). Es decir, aunque fuera una idea discutida y controvertida entre los médicos del siglo XIX (Bourke 185), se estaba empezando a crear la idea moderna del agresor como psicópata. Otros puntos de vista evolucionaron paralelamente: por ejemplo, en 1877, otro doctor consideró que las causas de la locura eran “worry, want, and wickedness”, y su cura “method, meat, and morality” (Showalter 30). Así, la pobreza se patologiza y se vincula a las faltas morales, al asociar ambas circunstancias a la enfermedad mental. Al final de este capítulo, veremos cómo Dickens participó en el interés propio de su tiempo en conocer las causas y posibles remedios a las enfermedades mentales, y en los siguientes se mostrará como su visión de las mismas evita utilizarlas como explicación simplista de la violencia doméstica.

Otro rasgo característico de la concepción victoriana de la violencia es la asociación entre los impulsos animales, tales como la agresividad, el deseo sexual y el hambre. Esto se conectaba, por un lado, con la diferenciación de los géneros: los hombres eran educados en la represión, mientras que a las mujeres se les suponía la ausencia total de deseo junto con una falta de autocontrol que obligaba a su

supervisión constante. Como explica Pam Morris, una expresión de esto es el uso del término “passion”:

The word ‘passion’, part of that network of ambivalence, revealed the interconnection of these concerns. It was used interchangeably to refer to dangerous political energy, to sexuality, and to expressions of anger, particularly in women; in this way it facilitated a continual blurring of distinctions across forbidden sexual and political boundaries” (45)

Es decir, el control masculino se realizaba en la educación y en el sistema penal. El control femenino estaba en manos de los hombres que se hicieran cargo de cada mujer, ya fueran padres, maridos o patrón en el caso de las obreras.

Ni siquiera la familia, que surge en este siglo como el refugio íntimo del hombre de clase media que sale a trabajar, separando esferas pública y privada, estaba libre de violencia. Novelistas como Charles Dickens, Charlotte Brontë en *Jane Eyre* (1847), o Wilkie Collins en *Armadale* (1866) denunciaron esta cuestión, aunque sin detenerse en su aspecto más extremo, el infanticidio. El asesinato de niños era el delito violento más frecuentemente cometido por mujeres. Según Judith Knelman, “the victims of male murderers (32%) were most commonly their wives, but those of murderesses (91%) were most often babies and children” (7). El estudio de Knelman también afirma que las asesinas lo eran de sus propios hijos, y la principal causa, la incapacidad de mantenerlos (5). Respecto al maltrato infantil, Olafsson describe que era frecuente, algo que sí podemos leer en muchas novelas:

A nineteenth century child, whether girl or boy, whether upper, middle or lower class, could expect more physical abuse of various kinds than a child of our own time. Slaps and switching were common forms of punishment and real beating or caning not unusual . . . And a childish ego in the nineteenth century also had much to bear in the way of battering through verbal abuse or humiliation (12-13).

Debido a la popularidad de *Oliver Twist*, y en menor medida de *Great Expectations* y *David Copperfield*, el estereotipo victoriano más conocido de los descritos

por Dickens es el del niño maltratado, explotado laboralmente o tratado con negligencia. Pero la preocupación victoriana con la violencia también generó otros tipos que Dickens recrea en sus novelas, mostrando agresiones dentro y fuera del entorno familiar. Algunos de esos tipos son el criminal salvaje y deshumanizado, como Sikes, y en la clase media, el polo opuesto: el hombre tan reprimido que se convierte en un monstruo frío y cruel, como Murdstone en *David Copperfield* y Headstone en *Our Mutual Friend*. Pervive, como veremos en el capítulo dedicado a la relación entre clase social y violencia, la figura del siglo anterior del aristócrata ocioso, y por lo tanto vicioso, del que un ejemplo sería Sir John Chester en *Barnaby Rudge*. Pero la nueva masculinidad represiva y el patriotismo generan un estereotipo extranjero terrorífico: el europeo del Sur, sediento de sangre, como Rigaud/Blandois en *Bleak House*. En los capítulos 3 y 4, dedicados a los agresores masculinos, analizaremos detenidamente las influencias que la cultura de su tiempo tuvo en la creación de estos personajes.

2.2 Actitudes hacia la violencia de género. Soluciones legales al uso. La construcción de la feminidad.

La actitud victoriana hacia la violencia de género era tan compleja como la nuestra. De entrada, a las mujeres se las consideraba responsables de mantener la paz familiar. *Sermons to Young Women*, publicado por el pastor presbiteriano James Fordyce en 1766, pero que fue popular como texto moralizante hasta bien entrado el siglo XIX, señala: “I am astonished at the folly of many women, who are still reproaching their husbands . . . for treating them with . . . disregard or indifference; when to speak the truth, they have themselves in a great measure to blame”. Y cita una larga lista de obligaciones de la esposa orientadas a mantener el amor conyugal mediante la sumisión (citado en Calder 22). Un siglo más tarde, Ruskin, en “Of Queen’s Gardens” (1865) establece las obligaciones morales de las mujeres de forma exigente:

She must be enduringly, incorruptibly good; . . . wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side, [with] an infinitely variable, because infinitely applicable, modesty of service ... There is no suffering, no injustice, no misery, in the earth, but the guilt of it lies in you [women]. Men can bear the sight of it, but you should not be able to bear it . . . it is only you who can feel the depths of pain, and conceive the way of its healing.

Es decir, las mujeres tenían un conjunto complejo y extraordinario de obligaciones. El matrimonio era una posición económicamente deseable, debido a la dificultad o imposibilidad de conseguir la independencia económica. En el matrimonio correspondía a la esposa solucionar los problemas que surgieran en la vida doméstica, y si no era posible, sobrellevarlos. Además de estas obligaciones morales, la ciencia atribuía a las mujeres (y a los pueblos considerados primitivos) un cuerpo más inmaduro que el del hombre occidental, y mayor resistencia al dolor (Russett 54-57). La inmadurez justificaba la infantilización y por lo tanto el castigo, mientras que la resistencia al dolor restaba gravedad a la violencia física.

Esto no suponía que la sociedad dejara completamente sin castigo la violencia de género, al menos en lo que respecta a las muertes y a los casos más graves de maltrato físico. Hemos visto que los homicidios se fueron reduciendo lentamente, pero a pesar de ello las penas se endurecieron debido a la nueva construcción de la masculinidad y al temor social a las clases populares, que en el imaginario de la clase media eran brutales y violentas. Simultáneamente, se fue construyendo la feminidad frágil, protegible y hogareña. Esto afectó a la actitud pública hacia la violencia de género. Como explica Martin Wiener, antes del siglo XIX, la violencia doméstica que no resultara en muerte rara vez se perseguía, pero en 1861, 1878, 1886 y 1895 se promulgaron leyes contra la misma con el objetivo declarado no sólo de proteger a las mujeres, sino de reformar a los hombres. Como dijo se dijo en el debate parlamentario de 1856,

it concerned the character of our own sex . . . that we should repress these unmanly assaults; and [Lewis Dillwyn, MP] believed that upon the men who committed them they had a worse and more injurious effect than they had upon the women who endured them (Wiener 158).

Es notable el uso de “repress”, que en nuestros días suele tener un sentido negativo. La definición de la masculinidad parte del miedo a que la agresividad se descontrola. A pesar de ello, había cierto rechazo a la condena de muerte dictada por la ley; para evitarla, se recurría a veredictos de homicidio en lugar de asesinato, o se realizaban peticiones de clemencia, que a veces conseguían miles de firmas, por ejemplo en casos de maridos que habían asesinado a esposas alcohólicas o infieles (Wiener 159-160). Es una muestra de que el legislador partía de un objetivo de protección de las mujeres que chocaba con la realidad social más machista, y con las preconcepciones de jueces, jurados, y el público general. La noción de que la mujer había provocado al marido se utilizaba como atenuante, y se consideraba que las principales formas de provocación eran los insultos, la violencia física por parte de la mujer, el alcoholismo y la infidelidad (Wiener 176).

Al mismo tiempo, la feminidad como bien jurídico protegible era un rasgo de patriotismo que se afirmaría con frecuencia, como característica del civilizado carácter inglés:

the treatment of women, even before the accession of a woman to the throne, was being cited as a measure of civilisation, and the law-abiding, self-disciplined, marriage- and woman-respecting Englishman (and Scotsman) was emerging as a cultural ideal . . . [with] a new mirror image, that of the impulsive and fractious ‘native’ overseas, who also generally mistreated his womenfolk. James Mill in his History of British India [1817] generalised . . . “among rude people, the women are generally degraded, among civilised people they are exalted” (Wiener 31).

Según Russett, se consideraba que el apartamiento de la mujer del trabajo productivo (más un ideal que una realidad, por otra parte) era un síntoma más de la superioridad de la civilización occidental y de la cultura inglesa:

Victorian social theorists . . . [had the] conviction that the improved condition of women through long ages of evolution demonstrated the upward progression of society. It became a commonplace of social theory that the treatment of women in any society was a prime indicator –perhaps *the* prime indicator- of that's society's place in the evolutionary hierarchy. At the apex of the social order stood the societies of contemporary western Europe and America –whose distinguishing sexual characteristic (**extensive evidence to the contrary notwithstanding**) was the exemption of women from productive labor, that they might better devote themselves to the bearing and rearing of children. At the foot stood the primitive cultures of Africa, Asia and the Americas, whose women, slaves to their men in all but name, toiled unceasingly at the most arduous physical tasks (130).

Resulta obvio que tal preocupación era clasista y que las mujeres no dejaron de trabajar, sino que sólo dejaron de hacerlo las de clase media; y también que la protección a la mujer era más teórica que cierta, y desaparecía en cuando la conducta de las mujeres dejaba de ser intachable. La preocupación por la violencia coincide con la consolidación de los valores morales de la clase media, que James Eli Adams resume en “self-discipline, earnest struggle and the hallowing of domestic life” (*History* 2). En cualquier caso, debido a la preocupación pública, por contradictoria que fuese, y al descenso antes señalado de la criminalidad, la violencia contra las mujeres se visibilizó. La nueva consagración del hogar como sede de virtudes, un lugar de descanso del hombre que sale a trabajar a la gran ciudad o a la fábrica, se une a un mayor interés del sistema legal por controlar la violencia que se produce en el entorno íntimo. No es tanto que fueran asesinadas más mujeres, como que el sistema legal estaba más dispuesto a perseguir este delito, como demuestra la promulgación de la Offenses Against de Persons Act de 1828, primera ley que se refiere específicamente a las

agresiones dentro del matrimonio. Lisa Surridge señala que es razonable suponer que gracias a su carrera como reportero a principios de la década de 1830, Dickens estuviera familiarizado tanto con los debates parlamentarios de la ley como con su aplicación en los juzgados y que ello pudo inspirar su manera de narrar la violencia física, desde la relación de Sikes y Nancy en *Oliver Twist* (Surridge 16-17).

El interés social en la cuestión se aprecia en el tratamiento que le dieron los periódicos de prestigio, como el *Times*, que llegó al extremo de llamar a la violencia de género “semi-femicide” en 1846 (Wiener 155). Tanto la prensa seria como la popular mantuvieron un debate reavivado periódicamente, ya fuera por casos especialmente escandalosos como el de *The Times* o en torno a debates parlamentarios sobre la reforma legal. Surridge relaciona una oleada de atención periodística al respecto en la década de 1850, en forma de crónica de sucesos y de artículos proponiendo medidas contra la violencia, con la Act for the better Prevention and Punishment of aggravated Assaults upon Women and Children de 1853, e inserta *Bleak House*, publicada por entregas entre 1852 y 1853, como la aportación dickensiana a ese debate.

Parte de la preocupación por la violencia contra la mujer se relaciona con el interés por la protección de la familia. En este momento se está creando la familia tal y como la entendemos hoy día: una familia que no produce, sólo consume, pasando a las fábricas la producción que antes se hacía en los talleres (sentimentalizados por Dickens en la herrería de Joe en *Grandes Esperanzas*). En un ambiente urbano se daba también menor conexión comunitaria; Charles Dickens no puede describir el mundo cohesionado que nos mostraba Jane Austen. La familia esta simultáneamente en proceso de creación y en estado de shock, y los poderes públicos empiezan a intentar proteger este nuevo mito, presente hasta nuestros días.

Con el cambio del concepto de masculinidad y el de familia, la feminidad no sufrió una transformación tan grande: más bien, algunas de las características atribuidas o deseables anteriormente en la aristocracia y la alta burguesía se extendieron algunas capas más abajo, hasta abarcar a toda la incipiente clase media. La

educación en los nuevos valores domésticos se extendió gracias a manuales como los de Sarah Stickney Ellis, que unían el cuidado de la casa a instrucción ética. Las mujeres de las capas superiores de la clase obrera, o de la clase media-baja, se hallaban en una posición intermedia, y a veces contradictoria. Medios de comunicación que no eran nuevos pero sí más económicos que antes, y por ello disponibles para un público más amplio, contribuyeron a difundir estas ideas. En un análisis de las revistas dirigidas a la clase media baja, las “penny weeklies”, Sally Mitchell observa cómo estas revistas exaltaban la abnegación, la resignación y la paciencia. Como ejemplo, un extracto de un poema de 1848, publicado en el *Family Herald*:

The rights of woman, -what are they?
the right to labour, and to pray . . .

The path of patience under wrong,

The path in which the weak grow strong (Vicinus 39).

Los personajes femeninos de las historias de este tipo de revistas eran pasivos y sólo ascienden socialmente mediante el matrimonio, al contrario que los masculinos, que pueden ser asertivos y competitivos (Vicinus 50-51).

La mujer victoriana ideal tiene su reverso en la prostituta, que como potencial disruptora y contaminadora del hogar es una figura muy presente en el imaginario victoriano. La definición de prostitución era laxa y dependía del punto de vista de quien las juzgase; para Hemyng, “every woman who yields to her passions and loses her virtue is a prostitute” (Mayhew 10). El estudio de Bracebridge Hemyng atribuye a la necesidad económica y no a la falta de moralidad al menos una parte del problema: “Innumerable cases of prostitution through want, solely and absolutely, are constantly occurring” (Mayhew 6). Clive Emsley está entre los numerosos autores que documentan esto, la prostituta como pesadilla antifemenina: “For the Victorians, ‘prostitutes’ were the female equivalent, or female half, of the criminal class. The prostitute was the total negation of the ideal of womanhood in the Victorian period” (153).

Llevado al extremo, esto suponía una deshumanización que les atribuía una biología diferente de la de las mujeres respetables. Lynda Nead señala que los expertos médicos las suponían estériles⁵:

Statistical surveys were carried out and their results called upon to demonstrate that, on the whole, prostitutes did not, and could not, bear children [because] their sexual deviancy rendered her unfeminine and physiologically unable to fulfil the most “natural” and elevated role of woman – motherhood (*Myths* 100).

Hemyng distingue arbitrariamente entre prostitutas, que se mantienen sanas, y jóvenes seducidas que caen enfermas:

One of the peculiarities of this class [of loose women] is their remarkable freedom from disease . . . Syphilis is rarely fatal. It is an entirely different race that suffer from the ravages of the insidious diseases that the licence given to the passions and promiscuous intercourse engender. Young girls, innocent and inexperienced, whose devotion has not yet bereft them of their innate modesty and sense of shame, will allow their systems to be so shocked, and their constitution so impaired, before the aid of the surgeon is sought for, that when he does arrive his assistance is almost useless (Mayhew 7).

Queda claro que para los expertos de la época, la prostituta es una no-mujer. Los victorianos distinguían a la perfección sexo y género, y las mujeres que se apartaban del ideal tenían, por así decirlo, sexo pero no género.

La actitud hacia la pureza sexual que vemos en los escritos de las clases medias y en las novelas de Dickens no eran ni mucho menos universales. Varios autores, entre los que están Walkowitz en el ensayo anteriormente citado y John Lucas, señalan que en el mundo rural y en la clase obrera, el sexo prematrimonial y la convivencia sin matrimonio, incluso con hijos, no eran una rareza (Lucas 58). Se trataba de alrededor del 10% del total de uniones; algunas razones eran el alto precio

5 En realidad, existían diversos métodos anticonceptivos de eficacia variable. John Sutherland, analizando *Fanny Hill*, (John Cleland, 1749), documenta como tales el coitus interruptus, el sexo anal, los primeros preservativos, espermicidas, y esponjas vaginales empapadas en licor o vinagre (Sutherland *Can Jane Eyre* 11-18).

de las ceremonias religiosas, o la imposibilidad del divorcio (Murdoch 84-85). Que la prostitución era una causa de conflicto entre las clases sociales se pone de manifiesto en el rechazo entre la clase obrera a la Contagious Diseases Act de 1864, que pretendía hacer un seguimiento de las prostitutas de algunas ciudades e inscribirlas en un registro para obligarlas a someterse controles sanitarios periódicos. No tuvo el efecto deseado porque las trabajadoras sexuales del momento, al contrario de lo imaginado por la clase media, eran a menudo obreras (costureras, lavanderas, trabajadoras eventuales del campo) que encontraban así una manera de aumentar sus ingresos ocasionalmente. Dentro de su propia clase social, no eran percibidas como un peligro moral ni sanitario (Vicinus 72-93). Por añadidura, las mujeres que faltaban a la moral sexual no eran en absoluto un tabú para el arte. Por ejemplo, en el teatro eran muy populares las obras sobre “mujeres caídas” de todo tipo: adúlteras, jóvenes seducidas, y también prostitutas (Eltis 1). Eso sí, las convenciones artísticas, especialmente las del melodrama, obligaban a que las heroínas fueran sexual y moralmente inmaculadas para conseguir la simpatía del público (Eltis 11). Veremos en el capítulo 5 cómo Dickens utiliza el esquema moral del melodrama para premiar y castigar a los personajes femeninos, según mantengan o no la inocencia.

Una vez establecidos los valores morales que se predicaban para la mujer (la domesticidad y la entrega a los demás), a qué mujeres se aplica (a las clases altas, medias, y a una fracción de la clase obrera) y cuál es el polo opuesto de la mujer ideal (la prostituta), el siguiente problema en la construcción de la feminidad victoriana es la posibilidad de reforma de las mujeres que hayan desobedecido los mandatos que les hace la sociedad. La cuestión de la autodisciplina de la mujer, y su capacidad de que rectifique, aprenda y salga fortalecida después de cometer un error, es relevante respecto a la violencia de género por varios motivos. En primer lugar, permanece en la época victoriana un debate que proviene de épocas anteriores acerca de si las mujeres necesitarían siempre una guía masculina por brutal que fuese, y en segundo, si la debilidad moral forma parte de la definición de la feminidad, se justifica la violencia contra las mujeres como una manera de corregirlas (Ehrenreich e English, 7-9). Desde

el punto de vista de la ficción, si las mujeres están necesitadas de guía y corrección, los males que le ocurran a un personaje femenino que no ha sido del todo irreprochable pueden interpretarse como castigos o medidas educativas y reformadoras. En todo esto, la época victoriana es ambivalente. Eso sí, debía seguir siendo una “verdadera mujer”, sin caer en conductas que le restaban su estatus femenino e incluso humano, a los ojos de parte de la sociedad. Dickens, como se detalla en el capítulo 5.3, tiende a utilizar la violencia doméstica como un elemento que castiga a algunos personajes femeninos y que los educa mediante ese sufrimiento.

A pesar de estas consideraciones, la mujer era responsable de la buena marcha de la vida doméstica, educadora de los niños, y como se ha indicado más arriba, un ser frágil que merecía ser, por primera vez en el caso de las plebeyas, protegida por el Estado de los peores excesos de la violencia en el hogar.

Sobre la virtud femenina, Eltis glosa a Acton, que aceptaba para las mujeres el modelo del melodrama de la “mujer caída”: “Acton's frail women are in need of male restraint and male regulation . . . Virtue in women is not the result of active choice”. (Eltis 23). William Tait, médico como Acton, señala “a man may by industry, perseverance and determination raise himself to a higher rank, whereas the general law in regard to women appears to be, like that of gravitation, always pressing downwards” (Eltis 56). Adams explica este contraste entre hombres y mujeres como la diferencia entre la resistencia a la tentación frente a la ausencia de deseo:

In Victorian tributes to self-discipline, men take over the work of both accumulation and self-regulation, and women are relegated to the netherland that Nancy Cott has called “passionlessness” . . . Although the purported passionlessness of women exempted them from the traditional, degrading stereotype of the sexual temptress, it also excluded them from the ascetic regime that authorised participation in economic life... since that regimen required an energising struggle with wayward desires that women allegedly did not experience (*Dandies* 7)

Este punto de vista sobre el deseo y su control coloca a las mujeres en una posición de infantilización permanente. Los hombres son capaces de aprender a regular sus deseos, y a enfrentarse a una variedad de tentaciones, pero las mujeres no son consideradas capaces de resistirse a tales impulsos. Entre las consecuencias de esto está que en la separación tajante entre vida pública y vida privada, las mujeres quedan fuera de lo público. También yace aquí la idea de que las mujeres son de naturaleza débil y poco capaces de adquirir valores morales o de rehabilitarse tras un error. En sus escritos, Charles Dickens comparte la idea de que la mujer es más débil que el hombre, pero no comparte esta opinión acerca de la naturaleza ética y moral de los sexos, ya que considera a la mujer educable, reformable, y si se sale de lo que la sociedad considera respetable, digna de lástima y rehabilitación.

2.3 Actitud de Dickens como personaje público y de Dickens periodista.

De Dickens conservamos tres tipos de escritos: sus novelas, su periodismo, y las cartas que escribió, conservadas por sus familiares y amigos. Las novelas serán analizadas en otros capítulos; aquí indicaremos solamente cómo fueron recibidas por el público contemporáneo. Dicho público era en realidad bastante reducido: según Sally Mitchell, “the Victorian novel as we know it was written by, for and largely about the 60,000 or so families who could afford a guinea for a year’s library subscription or a shilling a month to buy a new book as it came out in parts or in a magazine” (Vicus 29). Es decir, una sección pequeña de la clase media. Sin embargo, quienes no leían su obra podían acudir a las adaptaciones teatrales, a las lecturas públicas, o incluso participar en reuniones informales en domicilios privados, pensiones y *pubs* en los que se leían las publicaciones seriales (Schlicke 488). Era la figura literaria más famosa y popular de su tiempo (Schlicke 417), por lo que sus escritos literarios y periodísticos contaban con gran influencia social.

En un análisis de las actitudes que se deducen de la producción no novelística del autor, es importante tener en cuenta que no era siempre coherente. Por una parte, no siempre hay coincidencia entre las opiniones manifestadas como periodista y el contenido de las novelas, y además, el conjunto de la obra muestra contradicciones internas. Jay Clayton muestra algunas de ellas:

He did not pause to straighten out how all his positions fit together ... He approved of the increasing disciplinary stratification of culture *and* wanted to be part of a society in which everyone was connected to everyone else by bonds of understanding and good will. He was fascinated by technological progress and angered by the social dislocation caused by the very engineering projects he praised (96-97).

La segunda frase de la cita es reveladora, y aplicable a las reformas sociales. Como veremos, Dickens tenía interés en el funcionamiento del sistema de justicia y en la situación de la mujer. Sin embargo, el único medio de resolución a los conflictos que vemos en sus novelas es la buena voluntad.

Las primeras obras de Dickens fueron consideradas de cierta calidad dentro de un estilo sensacionalista. Una crítica anónima de *Sketches by Boz* reflejaba lo siguiente:

He especially directs our attention to the helpless victims of untoward circumstances, or a vicious system – to the imprisoned debtor – the orphan pauper – the parish apprentice – the juvenile criminal – and to the tyranny which, under the combination of parental neglect, with the mercenary brutality of a pedagogue, may be exercised with impunity in schools (citado en Wall 47-48).

Llama la atención, al tener la perspectiva que dan casi dos siglos de distancia, la ausencia de mujeres en esta lista de crueldades y abusos. Es cierto que Dickens es un gran observador de gran variedad de injusticias sociales, pero sus críticos no siempre han visto todo lo que el autor les mostraba, o no le concedían la misma relevancia. La percepción pública del autor cambió más adelante, en parte porque el autor modificó

su estilo para llegar a un grupo más amplio de lectores. *Sketches by Boz* fue el resultado de un encargo de *The Monthly Magazine*, dirigida a un público masculino, mientras que sus novelas se dirigían a un público familiar y mixto. En una crítica de 1843⁶, Croker alaba a Dickens así: “he manages his most ticklish situations with dexterous decency – his scenes, though low, are not immoral” (citado en Ford 29). Ford también cita una crítica anónima en la revista *Blackwood's* en el mismo tono: la mayor cualidad de la novela inglesa es ser apta para toda la familia (Ford 29). Dickens toma la decisión consciente de escribir en un tono no excesivamente escandaloso, y con tendencia moralizadora. Ford es tajante: “Dickens wrote to be read” (31). La crítica no ha cesado de recordar el carácter marcadamente comercial de las novelas dickensianas.

Desde sus inicios como reportero, fue evolucionando hasta ser considerado lo que en aquel tiempo se llamaba un “reformista”, en un momento histórico tan lleno de ellos que se llamó popularmente “The Age of Reform” (Sanders 49-50). En este sentido, el proyecto más significativo en el que estuvo implicado, y el único al que se dedicó a largo plazo, fue Urania Cottage, un hogar para ex-prostitutas y otras mujeres sin recursos cuya creación comenzó en 1846. En la Inglaterra victoriana había muchas clases de obras de caridad, desde la limosna o intentos de conseguir que los pobres fueran autosuficientes a través de la educación, a programas “morales” y de evangelización, y el dinero que Dickens dedicaba a obras de caridad no era excesivo para la época. En aquel momento, la filantropía de las clases altas y medias se consideraba un deber cívico y sobrepasaba a las ayudas dadas mediante la Poor Law. En cambio, el tiempo e interés que les dedicó sí se salía de lo habitual (Schlicke 82). Dickens dejó de participar en el hogar en 1858 (Bodenheimer 135), lo que supuso el fin de la obra de caridad. Sin pretender buscar una causalidad entre los acontecimientos de la vida del autor y sus obras, 1846 es también el año de publicación del cuento de Navidad “The Battle of Life” y del inicio de la serialización de *Dombey and Son*, una novela de transición entre las de juventud y madurez, que da paso a un estilo menos melodramático, con un repertorio de personajes y capas

6 Ese año comenzaba la publicación de *Martin Chuzzlewit* y Dickens ya había publicado cinco novelas.

sociales más variado y realista, y más centrado en buscar las causas y consecuencias de los problemas. También son novelas en las que la justicia poética no rige tan fuertemente como en las anteriores: hay finales agridulces, villanos que no son castigados por sus actos, y heroínas que no se casan con ningún protagonista. Es decir, hay una coherencia en un Dickens más adulto, más maduro, que sigue escribiendo novelas populares con elementos sentimentales pero que se implica más en la solución de los conflictos de su tiempo.

Urania Cottage no se dedicaba a una misión novedosa, puesto que en la misma época proliferaron instituciones parecidas (Romero Ruiz 128), pero sí lo eran sus métodos. Según Margaret Flanders Darby, pretendía ser un ejemplo para otras organizaciones caritativas similares. Hoy diríamos que se buscaba “motivar” a las internas mediante un trato amable, comida de buena calidad, y la formación en tareas domésticas que también incluían cierta creatividad, como la jardinería, o ideas tan originales como no permitir que aprendieran a coser con una tela lisa y marrón que a Dickens le pareció fea, porque hacerse ropa de ese color sería aburrido y desmotivador (Darby “Women’s Stories One” 75). De hecho, Urania Cottage fue criticada por otras sociedades filantrópicas por dar un trato desacostumbradamente bueno (Darby “Women’s Stories One” 74). En otras instituciones, la rutina diaria y la disciplina eran más estrictas, y al menos parte de las tareas pesadas, como el lavado de ropa, se consideraban parte de una penitencia de tintes religiosos para la reforma de las internas (Romero Ruiz 129-130).

El objetivo de Dickens y de su principal colaboradora, Angela Burdett-Coutts, era preparar a las beneficiarias para emigrar a Australia. El trabajo de Dickens en Urania Cottage se basaba en la idea de que las prostitutas o delincuentes podían mejorar y reformarse. Él lo explicó incansablemente al publicitarla y en sus cartas:

A woman or girl coming to the Asylum, it is explained to her that she has come there for useful repentance and reform, and because her past way of life has been dreadful in its nature and consequences, and full of affliction, misery, and despair to herself. Never mind Society while she is at that pass.

Society has used her ill and turned away from her, and she cannot be expected to take much heed of its rights or wrongs. It is destructive to herself , and there is no hope in it, or in her, as long as she pursues it. (Letters 4:553, citado en Darby “Women's Stories One” 74)

Defendía la necesidad de tratar a las residentes con paciencia y readmitir a las que hubieran abandonado la casa:

There is no doubt that many of them would go on well for some time, and would then be seized with a violent fit of the most extraordinary passion, apparently quite motiveless, and insist on going away . . . I would have some rule to the effect that no request to be allowed to go away would be received for at least four and twenty hours, and that in the interval the person should be kindly reasoned with, if possible, and implored to consider well what she was doing. . . I would pay particular attention to it, and treat it with particular gentleness and anxiety; and I would not make one, or two, or three, or four, or six departures from the Establishment a binding reason against the readmission of that person, being again penitent . . . (Letters 4:555 citado en Darby “Women’s Stories One” 74-75)

En las novelas, en cambio, los personajes no se “reforman”, con la excepción de Little Em’ly, un personaje creado precisamente cuando más implicado en este proyecto estaba el autor. Otra excepción, en este caso un hombre maltratador, es Jerry Cruncher en *A Tale of Two Cities*, que deja de golpear a su pareja y se reconcilia con ella. Pero la mayor parte del tiempo, lo que escribía en sus obras de ficción y lo que defendía como reformista eran opuestos.

Darby y Shatto comentan también una característica de Urania Cottage que pudo servir para documentar *Bleak House*: las internas debían narrar su autobiografía al comité que mantenía la institución, y estaban bajo las órdenes de no desvelar a las demás residentes qué iban a contar (Darby “Women’s Stories Two” 172; Shatto 127). Es decir: Dickens tuvo un conocimiento de primera mano desde aproximadamente 1845 de qué circunstancias exactas podían llevar a Urania Cottage a cualquier mujer; y

también del modo en el que esas mujeres se expresaban. Una de ellas, Rhena Dollard, parece ser la base de la creación del personaje de Tattycoram en *Little Dorrit*: una chica de baja extracción social, recogida por los bienintencionados Meagles para que sea la compañera de su hija Pet. Al igual que Little Em'ly en *David Copperfield*, el personaje sirve para dar una lección, en este caso sobre el agradecimiento, el arrepentimiento y la reforma que se esperaba de las beneficiarias de estas iniciativas. Lo relevante del caso para esta tesis no es hasta qué punto hay una mujer real tras Tattycoram, sino el interés de Dickens de documentar sus novelas mediante casos reales, y su grado de apoyo a la institución caritativa. Su participación en el proyecto fue clave, como lo demuestra el hecho de que Urania Cottage desapareció poco después de que él se desvinculara. Se interesó por todos los aspectos del día a día con una preocupación especial por el bienestar de las internas; y además, tuvo curiosidad por conocer de primera mano las vidas de todas ellas, y no solamente como material sobre el que escribir artículos de prensa y novelas.

La relación de Dickens con la caridad se puede equiparar a la opinión que trasluce en sus novelas sobre la violencia de género. Según Schlicke, “Dickens regarded a lot of charitable activity as misguided, ineffectual, and self-serving. Indeed, he was as shrewd a critic of organised charity as he was a sincere proponent of Cheeryble-style benevolence” (82). No proponía cambios radicales en las obras de caridad de los ingleses, sino más medios más generosidad individual y mejor administración. Del mismo modo, la única reforma estructural profunda beneficiosa para la mujer defendida por el autor fue el divorcio, en su vida y en sus escritos periodísticos, e indirectamente en la ficción. Él veía esta medida legal como la puerta a un segundo matrimonio para los hombres y la posibilidad de libertad económica para las mujeres, no como una solución a la violencia doméstica, que la mujer debía soportar como pudiera. Dickens compartía la noción moderna en su tiempo de la mujer naturalmente bondadosa, y por lo tanto sostén moral del hombre, no mediante la corrección explícita sino mediante el ejemplo, como muestra Michael Slater en su análisis de cartas de Dickens a la filántropa Angela Burdett-Coutts, en las que el

novelista defiende que hay más bien en las mujeres que en los hombres (*Dickens and Women* 306). Extrañamente, en alguna ocasión puntual justificó la violencia doméstica. Por ejemplo, Elizabeth Gaskell escribió *North and South* para *Household Words*, y tuvo numerosos desacuerdos con Dickens acerca de la segunda mitad de la obra. Dickens dijo en una ocasión documentada: “If I were Mr Gaskell, O heaven how should I beat her!” (Schlicke 247). Es curioso que Dickens no se consideraba con el poder, o el derecho, a golpear a su empleada, pero sí daba por hecho que un marido podía golpear su mujer.

Una cuestión en la que Dickens se interesó ampliamente fue el crimen y la reforma penal. En esto compartía un interés común en la época (Schlicke 123-128). Según Schlicke, la mayor parte de los delitos contra la propiedad eran hurtos menores, y los criminales especializados como Sikes o Magwitch eran muy escasos (126). Sin embargo, Dickens, en parte por su interés en la reforma penal y en parte por la influencia que el melodrama tiene en la caracterización en sus novelas, retrata preferentemente criminales profesionales, que son inequívocamente malvados, y en el caso de tener pareja, maltratadores. Como hemos señalado al principio de este capítulo, y como demuestra la experiencia de Urania Cottage, Dickens creía en la posibilidad de rehabilitar a las mujeres, y en otros escritos defendió lo mismo para los niños. En cambio, negaba que los hombres adultos pudieran beneficiarse de ser “reeducados”, como cuenta Carey:

(Dickens) is adamant that murderers like Sikes, who do not give ‘the faintest indication of a better nature’ really do exist. ‘That the fact is so, I am sure’ (source not given). The conformist part of him repudiated his murderers with horror. But the artist delved with fascination into their responses, and particularly into how they feel when hunted down or at bay (18)

Entre las descripciones de criminales en huida, la más conocida es la de Sikes, pero también destacan las apariciones de Barnaby Rudge en la novela homónima, y la muerte de Carker en *Dombey and Son*. Su descrédito a la posibilidad de reinserción social de los criminales masculinos es la causa de que apoyara los trabajos forzados

improductivos como forma de castigo, y no estaba de acuerdo con que a los presos se les diera ninguna formación laboral (Schlicke 321). Veremos en el capítulo 3 cómo la consecuencia de esto para sus novelas es la ausencia casi absoluta de criminales arrepentidos o de maltratadores que se reforman. Estaba convencido, eso sí, de que había una conexión entre la criminalidad y la falta de educación, como por ejemplo defiende en el artículo “Ignorance and Crime” (*Dent* 2 91). En el mismo, critica que la mayoría de las mujeres detenidas, juzgadas o convictas en 1847 no tenían ocupación declarada, y culpa de ello a la falta de un sistema educativo útil, que las preparase para algún oficio. Pero de nuevo, su interés por la educación y la reforma se centra en las mujeres, no en los hombres adultos. En esta actitud, el escritor muestra más empatía y tolerancia hacia las mujeres de lo que era corriente entre sus contemporáneos (Schlicke 5469).

Charles Dickens tenía una opinión muy negativa de las instituciones de justicia, basada en su propia experiencia como pasante o secretario en dos bufetes, y como reportero en las Cortes (Ackroyd 66-67, Sanders 12-13). La fidelidad de Dickens en su descripción del sistema legal en libros como *The Pickwick Papers* y *Bleak House* ha sido descrita no sólo por críticos literarios como los citados, sino también por juristas, como el juez Thomas Alexander Fyfe, que pocos años tras la muerte de Dickens lo calificaba de “pre-eminently the novelist of the law” (Fyfe 8). Entre las principales críticas de Dickens al sistema legal inglés está su lentitud, un tema fundamental en *Bleak House*, y la falta de escrúpulos de los abogados. Un problema que lo ocupó más como periodista que como novelista fue la laxitud del sistema penal, que él hallaba excesivamente permisivo. Respecto a la aplicación de las penas, como hemos visto al principio del capítulo, en los delitos violentos se daba un conflicto entre el legislador, más duro, y los jueces, más permisivos. Dickens denunció que los juzgados rurales anteponían concepciones antiguas de masculinidad, basadas en el recurso fácil a la violencia, en lugar de la ley que castigaba la violencia doméstica (Wiener 158). Del mismo modo, criticó la poca severidad de las penas. Por ejemplo, en el artículo de Household Words “Proposals for amusing Posterity” trata de modo satírico diversos

asuntos políticos y censura la recién creada pena de multa para algunos delitos que el artículo no detalla: “if while we proclaimed the laws to be equal against all offenders, we would only preserve this obsolete punishment by fine—of course no punishment whatever to those who have money” (*Dent 2 125*). Este artículo señala que el motivo de esta pena, novedosa entonces, era puro afán recaudatorio, y lo mismo dice en una carta de 1853 a Angela Burdett-Coutts, acerca de un chantajista que acosaba a su amiga, en la que cita su propia novela, *Bleak House*: “The one great principle of the English Law is to make business for itself” (*Dent 2 175*). Cuando dicho acosador fue internado en un manicomio al acosar a una prima de la reina, Dickens declaró en un artículo que no creía en la supuesta “locura” de ciertos delincuentes: “he believed him only as mad as any other obstinate and persistent scoundrel” (*Dent 2 175*). Este punto de vista se mantiene en sus novelas, donde muy rara vez la causa de una conducta violenta es una enfermedad mental.

El mismo artículo denuncia penas demasiado leves para delitos tales como lesionar de gravedad a un policía, o seis meses de trabajos forzados para las agresiones físicas en caso de violencia doméstica. Dickens defiende en este caso la necesidad de imponer una pena de cárcel de varios años, una actitud muy avanzada para aquel momento y en línea con reivindicaciones feministas de más de un siglo después. Recordemos que los jueces y jurados no estaban dispuestos a aplicar las penas más duras propuestas por el legislador, como se ha indicado en la sección anterior de este capítulo, por lo que Dickens está en la vanguardia de su tiempo. El autor une el deseo de castigar al culpable y el de proteger a las víctimas: “The letter of the law is with the rascal, and not with the rascal’s prey” (*Dent 3 178*). Denunció repetidamente condenas a su parecer demasiado leves; por ejemplo, en “Five New Points of Criminal Law”, en *All the Year Round*, 24 de Septiembre de 1859, a raíz del indulto de un bigamo que había envenenado a su segunda mujer; la pena de muerte había sido conmutada a un año de trabajos forzados. Y defendía la pena de muerte; en “The Demeanour of Murderers”, defiende la pena de muerte aplicada a un cirujano que había envenenado a su mujer, a su hermano y a un conocido (*Dent 3 377*)

Mientras que en sus artículos Dickens proponía realizar cambios legislativos y sociales, sus novelas pretenden reflejar la realidad y al mismo tiempo aplicar la moral propia del melodrama. Esto quiere decir que el pesimismo del autor influye en la conclusión a los casos de violencia de género que vemos en las novelas, donde las víctimas no piden socorro a las instituciones públicas y los maltratadores casi nunca son castigados por la ley. Dickens nunca nos muestra las consecuencias legales de los actos de los maltratadores y acosadores de su obra porque conoce la ley demasiado bien, y no le parece suficiente. Si las víctimas son asesinadas con la mayor violencia, como Nancy, se podría dar una condena a muerte. Pero en cualquier otro caso, el castigo sería demasiado leve para el gusto del autor. Por ello, los castigos a los villanos de sus novelas, cuando se producen, provienen de otras fuentes.

Sobre la conexión entre enfermedad mental y violencia, como se observa en el caso del acosador ya mencionado, Dickens era escéptico respecto al uso de la locura como explicación de las agresiones. Era un buen conocedor del trato que en su tiempo se daba a la enfermedad mental y del funcionamiento de los manicomios, de los que visitó varios en el Reino Unido y Estados Unidos, alabando su buen funcionamiento, y el cuidado “maternal” dado a los internos (Pedlar 30-31). En sus novelas aparecen numerosos personajes con enfermedades mentales, muy rara vez agresivos, como “The Madman” en *Pickwick Papers*. Hay muchos otros personajes que no son agresivos aunque tengan trastornos psicológicos, como Barnaby en *Barnaby Rudge*, y también mujeres que utilizan los ataques de nervios como excusa para manipular a sus familias. Éstas últimas son objeto de una sección del capítulo 6.

Los deseos de cambio social de Dickens no estaban particularmente inspirados por su fe religiosa. El novelista no muestra gran interés por los matices teológicos o sociales de las corrientes religiosas en boga en aquel momento. Por entonces, el Reino Unido era un país cristiano pero no monolítico. El censo de 1851 señalaba que la mitad de la población británica no había ido a la iglesia en un determinado domingo; de los demás, sólo el 51% eran anglicanos, el 44% eran otros protestantes y el 4% católicos (Murdoch 39). Entre los protestantes no anglicanos se

incluyen grupos preexistentes, como los presbiterianos, y muchos que surgen en el siglo XIX o cuya popularidad crece entonces como cuáqueros o metodistas. Dickens, anglicano, participó en una comunidad unitaria durante algún tiempo (Schlicke 500), pero no tomaba partido en sus novelas por una denominación u otra. Su tratamiento de la religión no va más allá de la crítica a la hipocresía, ejemplificada en Mr Stiggins, predicador alcohólico que dirige una asociación de abstemios en *The Pickwick Papers*, y el rechazo a una visión rígida e implacable de la religiosidad, que se muestra como la base de la crueldad de personajes femeninos como Miss Murdstone en *David Copperfield* (cómplice del maltrato al protagonista y a su madre) y Mrs Clennam (madre del protagonista masculino de *Little Dorrit*). Al contrario que en autores como Anthony Trollope o Charlotte Brönte, no hay en sus novelas miembros del clero como personajes principales, y la religión no es un tema relevante en ninguna de ellas, ni siquiera en los cuentos navideños. No le interesaba la teología (Sanders 82), aunque sí la Biblia, que cita ocasionalmente; por ejemplo, en *David Copperfield* hay 7 citas del Nuevo Testamento y dos del Viejo Testamento (Sanders 83). La influencia religiosa en sus obras de ficción se limita a esto: al conocimiento de la Biblia, con una preferencia por el Nuevo Testamento y por una interpretación amplia. El autor, del mismo modo en el que no defendía un sistema teórico de creencias para promover el cambio social, no creía que la religión lo necesitara, como dejó escrito en su testamento en un consejo a sus hijos: “try to guide themselves by the teaching of the New Testament in its broad spirit, and to put no faith in any man's narrow conjunction of its letter here and there” (Sanders 141). Y no conecta directamente la religión ni con el cambio social ni con la bondad.

El análisis de Sanders de la visión dickensiana de la sociedad es certero: “Dickens was not primarily a social reformer or even a particularly sharp analyst of how and why reform was necessary . . . Dickens can seem to be blinkered both by his own predilections and, equally significantly, by certain of the cultural prejudices of his time” (49). Este autor, con una obra plagada de intuiciones magistrales sobre la dinámica de las relaciones abusivas, estaba más preocupado por describir lo que no le

gustaba de su sociedad que en buscar causas o soluciones. Ello puede observarse en su tratamiento de la violencia hacia las mujeres: como se analiza en los siguientes capítulos, la describe de forma brillante y verosímil, y la condena, sin cuestionar nunca su raíz ni proponer cómo cambiar la sociedad para prevenirla.

3 Los maltratadores masculinos en las novelas dickensianas. Factores comunes a los personajes maltratadores masculinos.

3.1 Introducción.

El maltrato doméstico es una de las características más habituales en los villanos en las novelas de Dickens. Es extremadamente raro encontrar algún personaje masculino opuesto a los intereses de los protagonistas que no se trate al mismo tiempo de un maltratador de su esposa, o de alguna otra mujer bajo su control. Esto se debe, en parte, a que por lo general los personajes de Dickens no presentan grandes contradicciones internas; en la distinción de James Smith, son más melodramáticos que trágicos (7). En consecuencia, un personaje cruel, egoísta, o violento hacia los protagonistas lo será también hacia casi cualquier otro personaje, incluidos sus aliados. Por ejemplo, en *Oliver Twist*, Fagin explota a los niños ladrones, y se desentiende del maltrato de Sikes a Nancy; en una obra de madurez como *Great Expectations*, Compeyson no sólo es el principal enemigo de Magwitch, y el causante de la locura de Miss Havisham, sino también el maltratador de su esposa, un personaje que se menciona exclusivamente para indicarnos su estatus de víctima (*Expectations* 348).

Sin embargo, es una limitación excesiva considerar que el maltrato doméstico ocupa un lugar tan central en la construcción de los villanos y antagonistas en Dickens simplemente porque estos personajes son, por utilizar un término común aunque engañoso, “planos”. De ser así, no habría una gama tan variada de agresores, tanto en

su caracterización y comportamiento como en sus posiciones dentro de las novelas: desde menciones breves hasta posiciones tan cercanas a la de protagonista como pueda ser un personaje contrario al héroe de la narración. La enorme relevancia que adquiere que tantos villanos estén casados, y que agredan a sus esposas, subraya la importancia que para el autor tiene la familia, una preocupación característica de su época. La distribución desigual de responsabilidades entre el marido y la mujer, la desprotección de ésta, y los valores masculinos en alza provocan que cuando los personajes masculinos en la ficción tienen rasgos negativos, se muestren también en el entorno familiar. Eso es lo que muestra Dickens en sus novelas, cuando una y otra vez los villanos se convierten en agresores tiránicos de sus parejas. La frecuencia de estos casos de violencia resulta también verosímil, teniendo en cuenta la opinión de Dutton y Golant sobre las causas del maltrato:

Since males in our society are conditioned to be sensitive to the external environment rather than to their emotions or interior states, they may simply pin the blame for their discomforts on someone else. If they were raised in a family that traditionally believes wives are responsible for their husbands' feelings, they may naturally and unselfconsciously blame their partners. (44)

No se trata solamente de que los villanos de las novelas de Dickens responsabilicen a sus esposas de su bienestar, como veremos a continuación, sino de que la actitud es la misma en el conjunto de la sociedad victoriana. El discurso público responsabilizaba a la esposa, y sólo a la esposa, de la armonía doméstica. El énfasis en los pensadores contemporáneos no está en cómo debe ser un esposo o un hombre, sino cómo deben portarse las mujeres. Algunos ejemplos son las recopilaciones de sermones, previctorianas aunque con influencia posterior, como la de Fordyce, *Sermons to Young Women*, de 1766, o los escritos de Thomas Gisborne, que en un sermón de 1816 afirma que “if a husband is morose or capricious, the obligation of the wife to obedience is not diminished” (citados en Griffin 53).

Este pensamiento no era exclusivamente religioso. Se observa también en los debates parlamentarios de las leyes que tenían que ver con el régimen matrimonial y

con las libertades y derechos de las viudas. Las dificultades para aprobar una ley de divorcio y para dar independencia económica a las mujeres casadas se tratan con detalle en el capítulo 5; aquí hay que señalar que la necesidad de mantener una autoridad doméstica masculina era tan intensa que diferentes normas sobre la custodia de menores buscaron garantizar que los hijos de las viudas tuvieran un segundo tutor legal, y no así los hijos de hombres viudos (Griffin 138-147). En el debate parlamentario sobre diversas leyes que ampliarían los derechos de la mujer casada, no solo sobre su propiedad sino también, por ejemplo, sobre los hijos, se insiste una y otra vez en que dar autonomía a la esposa generaría conflicto en el matrimonio (Griffin 43-45). La posición de autoridad del marido era defendida por los tribunales; en un caso por la custodia de un menor, el juez dictaminó en 1859: “however harsh, however cruel the husband may be, it does not justify the wife’s want to that due submission to the husband” (citado en Griffin 59). Incluso los jueces sensibles a los problemas y necesidades de las mujeres maltratadas afirmaban que la esposa debía ser obediente. En un caso de separación de 1869, el juez, que dictaminó la separación que pedía la esposa y critica las exigencias del marido, señala no obstante, “the law, no doubt, recognizes the husband as the ruler, protector, and guide of his wife; makes him master of her pecuniary resources; it gives him, within legal limits, the control of her person” (citado en Olafson 263).

Según Jenni Calder, la actitud se extendía a la narrativa y el periodismo: “The general consensus, in fiction as well as in journalism, was that marriage was the core of social life and social aspiration, and that the onus was on the wife to make marriage a success” (59). Esta responsabilidad de la mujer en todas las cuestiones domésticas, exonerando al hombre de las mismas, aparece repetidamente en las revistas de economía doméstica (Fraser, Green y Johnston 103-105).

Esta insistencia en los deberes de la esposa y en la definición de la mujer ideal como buena administradora del hogar se corresponde con la necesidad de romper cualquier vinculación de lo masculino con lo doméstico. El concepto de masculinidad responde a la definición de Gilmore: “there is a constantly recurring notion that real

manhood is different from simple anatomical maleness, that it is not a natural condition that comes about spontaneously through biological maturation but rather is a precarious or artificial state that boys must win against powerful odds” (11). La posición que se defendía para el hombre era en primer lugar la de proveer económicamente a las necesidades de su familia (Fraser 103, 107). Una vez definida la mujer como ángel doméstico, la posición del hombre debe ser complementaria y al mismo tiempo dominante, como muestra Ingham:

Complementary masculinity then fell into place as “naturally” fit for the marketplace and its struggles: self-interested, aggressive, competitive and with a strong procreative instinct suited to the founding of dynasties . . . by uniting himself in marriage to a satisfactory exponent of femininity, a typical exponent of middle-class masculinity could subsume her identity into his, and become possessed of her high-mindedness and purity (Ingham *Language of Gender* 22).

Autores como Ruskin defendían una actitud asertiva y militarista: “The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest” (*Lillies*). El ideal es la represión de las emociones (Adams *Dandies* 7-9, Surridge 48). Ruskin defiende la ecuanimidad: “in nothing is a gentleman better to be discerned from a vulgar person, so in nothing is a gentle nation (such nations have been) better to be discerned from a mob, than in this,—that their feelings are constant and just, results of due contemplation, and of equal thought” (*Sesame*). Esta actitud se puede ver exagerada hasta el estoicismo; de ello, un buen ejemplo tardío es el poema “If” de Rudyard Kipling: “If neither foes nor loving friends can hurt you,/ If all men count with you, but none too much . . . you’ll be a Man, my son!”. El resumen de Hilary Fraser *et al* de las principales virtudes masculinas, y de su irrelevancia en la práctica a la hora de juzgar a los hombres es muy acertado:

Early in the century there appears to be a general standard for men [of] independence, self-sufficiency, courage, resoluteness and

forthrightneousness . . . the periodicals work far harder to offer correctives to women at every turn, while the English man, because he does not carry the burden of the nation's morality, remains for the most part outside this intensive corrective impulse (134).

En suma, los componentes concretos de la masculinidad victoriana son menos importantes que recordar que se predicaba la subordinación de la mujer al hombre, y la falta de responsabilidad de los hombres en lo doméstico. Acerca de esto, Griffin señala que la posición de la mujer era delicada debido a algunas ideas sobre la posición masculina en el hogar:

The collapse of Victorian domestic ideology was due to the peculiar way in which it sought to present household harmony as compatible with male authority in the home. These seemingly incompatible ends could only be reconciled by making two assumptions . . . The first was that men would always use their domestic authority wisely; the second was that a wife would happily submit to her husband's wishes. (38)

Según Griffin, un término usado frecuentemente era “confidence”: el esposo debía confiar en la esposa para llevar las cuestiones domésticas porque eran ajenas las capacidades de él (43). La única defensa de la mujer era la sumisión y el despliegue de virtudes domésticas, que debían ejercer una influencia benéfica sobre el marido, mientras que este tiene autoridad en el hogar y ninguna responsabilidad doméstica más allá de proveer y de no mostrar sus emociones. Como señalaba el reformador Peter Gaskell en 1833,

The moral influence of woman upon man's character and domestic happiness is mainly attributable to her natural and instinctive habits. Her love, her tenderness... exercise a most ennobling impression upon his nature, and do more towards making him a good husband, a good father, and a useful citizen, than all the dogmas of political economy (165).⁷

⁷ En el capítulo 5, dedicado a las víctimas de la violencia, veremos como Gaskell no extendía esta influencia beneficiosa sobre sus maridos a las mujeres obreras.

Esta actitud se halla en la sentencia judicial de 1869 comentada al principio de este capítulo: no se trata sólo de si el marido había maltratado a su mujer, sino de si ella se había comportado de modo intachable. Por otra parte, los intentos legales de castigar la violencia doméstica no estaban movidos por los derechos de las mujeres sino por un deseo de imponer al conjunto de la sociedad los valores de la masculinidad de la clase media, erigida como protectora de las mujeres y los niños a su cargo (Surridge 50).

Las relaciones familiares violentas en las novelas de Dickens son una consecuencia inevitable de las circunstancias culturales del momento. La subordinación de la mujer al marido, la privación masculina de una educación emocional satisfactoria, y la falta de soluciones sociales y legales a la violencia hacen que el problema sea una forma efectiva y creíble de caracterizar a los villanos. La gran cantidad de agresores en estas obras también sirve para resaltar la posición de fragilidad que tienen las mujeres en la sociedad que retratan las novelas, que se comentará con más detalle en el capítulo 5. Los protagonistas masculinos, por mucho que sufran, tienen un estatus legal y social más ventajoso. Por ejemplo, en *Martin Chuzzlewit*, una novela en la que muchos personajes jóvenes dependen económicamente de los mayores, Martin Chuzzlewit hijo puede emigrar a América, pero Merry Pecksniff no puede independizarse de su padre en primer lugar ni dejar a su marido tras casarse, ni Mary Graham tiene muchas opciones si abandona su empleo por huir del acoso de Pecksniff.

Dickens da dos tratamientos diferentes a los villanos de sus novelas, y por lo tanto, al tipo de maltrato que ejercen. En los términos utilizados por la crítica Juliet John, se dividen en los villanos cercanos a la tradición del melodrama, y los que se hallan más cercanos a la de la pantomima, o tratados en tono de comedia, parodia o sátira (9, 104). Por lo tanto, se puede dividir a los personajes maltratadores en dos tipos. Por una parte, los más parecidos al villano del melodrama, descritos sin humor excepto por algunas pinceladas de ironía, con sensación de verosimilitud, y con cierto grado de análisis o introspección psicológica. Respecto a estos personajes

estableceremos brevemente qué características los hacen melodramáticos, algo tratado no sólo por John de forma exhaustiva sino también por Peter Brooks, para entrar a continuación de lleno en su análisis psicológico. También trataremos separadamente dos factores relacionados con la violencia contra las mujeres y que modifican el tratamiento que el autor da a la misma: el alcoholismo del agresor, y la violencia sexual. A continuación, observaremos aquellos casos de maltrato que el narrador trata con cierto grado de humor, para terminar el capítulo con un análisis de los desenlaces de las relaciones abusivas.

3.2 Los maltratadores dickensianos como maltratadores realistas.

Los maltratadores realistas de las novelas dickensianas tienden, como se ha indicado, a tener influencia del melodrama, atendiendo a dos significados del término. Por una parte, se refiere al estilo teatral popular en el siglo XIX, con personajes claramente bondadosos o malvados, finales sin ambigüedades y conflictos centrados en preservar la virtud de los personajes puros, fundamentalmente las heroínas (Smith, Eltis). Por otra, Peter Brooks, sin negar esto, considera el melodrama un “modo” que se extiende desde el teatro a la novela y que se caracteriza por el exceso y por revelar lo que suele quedar oculto:

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters on stage utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship . . . The world is subsumed by an underlying manichaeism, and the narrative creates the excitement of its drama by putting us in touch with the conflict of good and evil played out under the surface of things (Brooks *Imagination* 4)

La influencia de esta segunda acepción del melodrama influye en la creación dickensiana de villanos sin contradicciones internas, sin ambigüedades ni las fases de calma o amable seducción propias de muchos maltratadores en la realidad. También explica la ausencia de técnicas como el monólogo interior para dar profundidad psicológica a los personajes.

Juliet John, por su parte, define el melodrama como un género anti-intelectual, y argumenta que de ahí deriva el atractivo que tiene para Dickens:

Melodrama values the simple passions of the many above the complex angst of the few . . . both melodrama's formal characteristics and the social and cultural conditions of its birth contributed to its popularity. As melodrama was originally designed for those who could not read, nineteenth century stage melodrama offered Dickens an inclusive, populist, indeed anti-intellectual aesthetics (26-27).

La autora hace coincidir esto con una valoración antiromántica de las emociones compartidas respecto a las individuales: “Dickens’s appropriation of the formulaic expressions of melodrama recognizes their potential usefulness in a communal, anti-intellectual semiotics” (John 32) y concluye: “Dickens’s methods of characterization obviously rely heavily on the melodramatic techniques of the popular theatre” (John 103). La visión que John tiene del melodrama debe ser conectada con el punto de vista de Brooks, puesto que para ambos, el melodrama no es sólo un conjunto de estrategias argumentales o un estilo teatral, sino un método o enfoque sentimental en el que es clave la creación de personajes que muestran sentimientos intensos y explícitos.

Un tercer punto de vista es el de James Eli Adams, para quien lo melodramático en Dickens, especialmente en sus obras de juventud, está íntimamente conectado con la denuncia social:

[Dickens’s] readers seemed to have found in tears (whether of grief or joy) an obscure vindication of their very power to feel, and thus by extension a hope that the world at large might be capable of extending a like sympathy to

others – including themselves. Tears, that is, seemed to confirm the presence of emotional warmth in an increasingly cold and dangerous world. They extended the domestic realm to a larger imagined community (*History* 113)

La crítica de Dickens a la sociedad de su tiempo era popular no sólo por su contenido, apto para público familiar y con finales casi siempre felices, sino también por su técnica, que lograba una conexión emocional con los personajes. El melodrama suaviza momentos de violencia o escenas de denuncia tanto como el humor, y el optimismo da una esperanza a la regeneración que el humor no aporta necesariamente.

La distinción entre el melodrama y lo humorístico en Dickens no es tajante y no separa unas novelas de otras, sino más bien, escenas concretas o el planteamiento general en la construcción de personajes. Algunos de los maltratadores más genuinamente realistas o melodramáticos son Bill Sikes (*Oliver Twist*), Jonah Chuzzlewit (*Martin Chuzzlewit*) y Edward Murdstone (*David Copperfield*). Los analizaremos a continuación, añadiendo también ejemplos de personajes menos importantes o descritos con menor detalle.

Uno de los rasgos más salientes de la caracterización que Dickens realiza de los personajes que maltratan a sus esposas es el grado de verosimilitud desde el punto de vista psicológico que tienen los de naturaleza “realista” o melodramática. Con un grado relativamente pequeño de introspección psicológica, las acciones de estos personajes, los diálogos, y lo que de ellos cuentan otros personajes, muestran una imagen del hombre violento muy parecida a la que han sugerido los expertos en violencia doméstica desde el siglo XX. Destaquemos, en primer lugar, que son en su mayoría personajes perfectamente integrados en la sociedad que se retrata. No son enfermos ni locos, una discusión que la psicología considera superada:

desde los años ochenta, todos los estudios sobre violencia doméstica concluyen de forma rotunda: los agresores son “banalmente normales”. En todo caso, la clínica del maltrato muestra que, a excepción de los sujetos perversos y psicópatas, sólo se puede hablar de algunos rasgos o

características que podríamos considerar “condiciones subjetivas” del agresor común. (Ruiz Castillo 73).

El retrato dickensiano de personajes como Jonah Chuzzlewit, Edward Murdstone, o Jerry Cruncher, por poner tres ejemplos representativos y muy diferentes entre sí, coincide con esto. Ni tienen una percepción alterada de la realidad, ni ninguna otra característica que permita considerarlos enfermos mentales. Hay alguna excepción muy puntual, como el anónimo de un cuento intercalado en *The Pickwick Papers* “The Madman's Manuscript” (analizado en el capítulo siguiente) pero no es el patrón que el autor utiliza. Dickens sí incorpora un amplio repertorio de personajes que Valerie Pedlar califica de “mad or eccentric” (27). Entre los mismos incluye a Mr Dick, de *David Copperfield*, y estudia en profundidad a Barnaby Rudge, de la novela homónima, que tiene algún tipo de retraso mental. Como se ha indicado en el capítulo anterior, Dickens tenía un conocimiento directo del tratamiento que se daba a las enfermedades mentales y cierta desconfianza hacia el uso de la misma como atenuante o justificación de la violencia, así que ésta es una cuestión en la que sus opiniones vertidas como periodista se reflejan directamente en las novelas. Crea personajes con enfermedades mentales verosímiles y variadas, pero no los coloca en el papel de villanos. Los enfermos mentales no se representan en bloque como una amenaza para los demás personajes, ni se permite que la locura actúe de atenuante a actos violentos.

En cambio, dentro de la construcción psicológica, el rasgo menos verosímil de la elaboración dickensiana del maltratador doméstico es la práctica ausencia de la “espiral de violencia” o “ciclo de poder y control”, descrita por primera vez por Lenore Walker. Tal como resume Pilar Ruiz Castillo, este ciclo tiene tres fases: En la fase de tensión, el maltratador se muestra hostil y la mujer procura calmarlo o no molestarlo. En la fase de explosión, o agresión, la violencia se manifiesta abiertamente. Y por último, se produce la fase de reconciliación o “luna de miel”, en la que el maltratador pide perdón, intenta reparar el daño causado, compensa su agresión con actos románticos, etc., y así consigue que su víctima no rompa la relación (134-135).

Con el paso del tiempo, la fase de tensión es cada vez más evidente, y la fase de reconciliación es más breve o menos frecuente; tiende a desaparecer (Walker 97). La violencia también tiende a ser cada vez más frecuente y severa (Walker 148), lo que lo que hace que algunos expertos como Miguel Lorente las califiquen de “ciclo de intensidad creciente” (*Rompecabezas* 28). En las novelas de Dickens en las que alguna relación violenta se narra con detalle, se puede interpretar que la violencia se recrudece paulatinamente, pero rara vez se muestran momentos de los calificados “de luna de miel”. Esa violencia creciente se hace más explícita en el caso de Sikes y Nancy. La primera manifestación se da cuando, ya presentados ambos como pareja, ella muestra lástima por delincuentes en prisión: “‘Poor fellows!’, said Nancy, who still had her face turned towards the quarter in which the bell had sounded. ‘Oh, Bill, such fine young chaps as them!’”. A lo que él contesta: “Yes; that’s all you women think of... Fine young chaps! Well, they’re as good as dead, so it don’t much matter” y el narrador comenta “With this consolation, Mr. Sikes appeared to repress a rising tendency to jealousy” (*Oliver* 119). El narrador utiliza la ironía en la elección de “consolation” para mantener un tono humorístico que relaje la tensión mostrada. Finalmente Sikes le ordena callarse, y el lector puede comprobar que ella está anormalmente tensa a través de la percepción de Oliver, testigo de la escena: “But Oliver felt her hand tremble; and, looking up in her face as they passed a gas-lamp, saw that it had turned into a deadly white” (*Oliver* 120). La violencia pasa a ser física hacia el final del mismo capítulo, cuando Sikes empuja a Nancy contra una pared por interponerse entre él y Oliver (*Oliver* 125).

No es obvio que Sikes agrede físicamente a Nancy hasta varios capítulos más tarde, cuando ella muestra señales de sus hematomas a Oliver: “She pointed, hastily, to some livid bruises on her neck and arms . . . ‘Remember this! And don’t let me suffer more for you, just now . . . They don’t mean to harm you, and whatever they make you do, is no fault of yours. Hush! every word from you is a blow for me’” (159). El siguiente ejemplo se narra directamente, y es una agresión sin provocación alguna: “Illness had not improved Mr. Sikes’s temper; for, as the girl raised him up,

and led him to a chair, he muttered various curses on her awkwardness: and struck her” (307). No se trata sólo de la intensidad de los golpes, sino de la ausencia de una fase de tensión acumulada, o algún desacuerdo en la pareja como en las amenazas y el empujón descritos anteriormente. La violencia ya no es el estallido de una presión, sino que se ha vuelto permanente. Elementos de violencia psicológica acompañan a los golpes: Sikes primero prohíbe a Nancy y a Oliver que hablen entre ellos y más tarde impide a Nancy salir de casa (359).

Un caso relevante, en el que sí se produce una fase de seducción y calma previa a un maltrato psicológico, es en el cortejo de Murdstone a Clara Copperfield. Murdstone se comporta de forma galante con Clara cuando conoce a la joven viuda, bromeando y halagándola: “As my mother stooped down on the threshold to take me in her arms and kiss me, the gentleman said I was a more privileged fellow than a monarch” (*Copperfield* 17). El caballero excusa el comportamiento receloso del niño cuando primero se niega a darle la mano, y luego le da la izquierda: “he shook it heartily, and said I was a brave fellow” (18).

El matrimonio tiene lugar cuando David está ausente, de vacaciones con la familia de Peggotty, la criada. El marido alterna las reprimendas, como en la ocasión en la que Clara protesta por la intervención de Miss Murdstone en los asuntos domésticos (47-49), con disculpar las supuestas faltas de su mujer. El principal ejemplo de ello es el castigo físico a David que precipita que Murdstone se lo lleve a un colegio interno: “we can hardly expect Clara to bear, with perfect firmness, the worry and torment that David has occasioned her today. That would be stoical. Clara is greatly strengthened and improved, but we can hardly expect so much from her” (55). Es decir, Murdstone evita ser violento contra Clara de forma permanente cuando puede aparentar magnanimidad y al mismo tiempo aislarla de David, culpando al niño de lo que a él le desagrada.

Hay un personaje al que se aplica en cierto modo la dinámica cíclica. Se trata del marido de Madame Mantalini, una modista que da empleo a Kate Nickleby, una de las dos heroínas de *Nicholas Nickleby*. Alfred Mantalini despilfarra el dinero que gana su

mujer, e intenta reconciliarse con ella con lenguaje cariñoso y piropos extravagantes: “my life and soul”, “my soul’s delight”, “It knows it is not ashamed of its own popolorum tibby”, “my essential juice of pineapple!” (*Nickleby* 428). A esto, Madame Mantalini reacciona fríamente, sin dejarse seducir, por lo que él pasa a denigrarse y a amenazar con suicidarse de forma poco creíble:

“I am a demd villain!”, cried Mr Mantalini, smiting himself on the head. “I will fill my pockets with change for a sovereign in halfpence and drown myself in the Thames; but I will not be angry at her, even then, for I will put a note in the twopenny post as I go along, to tell her where the body is. She will be a lovely widow. I shall be a body. Some handsome women will cry; she will laugh demnebly” (*Nickleby* 430)

Madame Mantalini sí cede ante el chantaje emocional, que se repite en una segunda ocasión con un intento de suicidio fingido del que se indica que es uno más de al menos seis intentos en dos semanas (578). Al final de la novela, Madame lo ha echado de casa y él repite el mismo tipo de estrategias con otra mujer (*Nickleby* 820). En este caso, no se trata de un agresor cíclico, sino de un personaje manipulador que utiliza el maltrato psicológico en forma de chantaje emocional, pero sí comparte características de la fase de reconciliación, en su intento de usar la adulación y promesas de amor, y de buscar medios más persuasivos que violentos para que la relación continúe como le interesa. Expertos como Dutton (*Abusive Personality* 56-57) o Miguel Lorente (*Mi Marido*, 55-56) han descrito que en casos reales estas estrategias incluyen disculparse, prometer cambiar, hacer exagerados gestos románticos, o amenazar con el suicidio si son abandonados. Mantalini utiliza todas estas técnicas, lo que permite comprobar que Dickens, si bien sabía que existen los maltratadores seductores y cíclicos, y era capaz de describirlos con verosimilitud, prefería no incluirlos en sus novelas.

La ausencia de otros maltratadores que se correspondan con este tipo puede obedecer a varios motivos. En primer lugar, no todas las relaciones de violencia doméstica se narran a lo largo de un período extenso, que sería necesario para apreciar sus cambios. Asimismo, como se verá en el capítulo siguiente, la mayor parte de los

maltratadores son personajes de clase media, por lo que sus agresiones son psicológicas y no físicas. Esto dificulta mostrar una escalada. Finalmente, uno de los ejes centrales de la construcción de los personajes dickensianos es que rara vez son ambiguos, como corresponde a la construcción melodramática notada por tantos autores, como por ejemplo Brooks: “it is the villain who most fully articulates the stark monochrome of his moral character, his polarized position in the scheme of things” (*Imagination* 38). El bien y el mal son puros, al menos en sus obras de juventud, y en el caso de *Oliver Twist*, la palabra “Good” merece la mayúscula inicial en el prefacio del autor a la tercera edición (*Oliver* liii). En las obras de madurez algunos personajes protagonistas o secundarios, nunca los villanos, adquieren rasgos algo más inciertos; por ejemplo, Pip en *Great Expectations* reconoce haber sido egoísta y desagradecido (479); en *Our Mutual Friend*, Bella Wilfer pasa de ser caprichosa y frívola a ser una buena ama de casa. Estos cambios tienen lugar en personajes protagonistas que corrigen algún defecto tras alguna clase de experiencia traumática o epifanía, comenzando con el ejemplo famosísimo de Scrooge en *A Christmas Carol*. En cambio, el modelo de los villanos tiende a ser el del melodrama, excepto en el caso de algunos personajes hipócritas, como el ya descrito Mantalini, o Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*, que suelen recibir un tratamiento cómico. Un maltratador cíclico, con fases de reconciliación mostradas de manera creíble para la víctima, sin exageraciones humorísticas, podría resultar ambiguo, atrayente o al menos empático para los lectores, algo que Dickens evita deliberadamente, pues esa complejidad lo apartaría del estilo doméstico, para todos los públicos, que deseaba (Schlicke 460-461). Por añadidura, los personajes de este tipo tampoco le gustaban como lector. Es significativo que tenía mala opinión de las hermanas Brontë y así lo manifestó en privado:

Charlotte Brontë and his sisters failed to impress him: a memoir . . . records him as saying that “he had not read *Jane Eyre*⁸ and he never would as he

8 Lisa Jadwin sostiene, por el contrario, que *Jane Eyre* afectó profundamente al autor y que *Bleak House* es una reinterpretación de la novela de Charlotte Brontë. Observa conexiones también con el “fragmento autobiográfico” (c. 1848) que está en la base de *David Copperfield*. En cualquier caso, mantiene el consenso crítico sobre el rechazo de Charles Dickens hacia las hermanas Brontë y su estilo literario (Jadwin, 11-33).

disapproved of the whole school. He had not read *Wuthering Heights*” . . .

His notion of the more ‘passionate’ branches of Victorian fiction is brutal in its reductiveness (“they met she shrieked and married him”) (Schlicke 419).

Las novelas tardorrománticas de las Brontë presentan protagonistas masculinos brutales pero atractivos, llenos de contradicciones internas, capaces de amar a una mujer pero pero también de engañarla y mantener a otra encerrada, como Rochester, o de amar a una mujer y maltratarla a ella y a cuantos la rodean, como Heathcliff. Sean cuales fueren los motivos, Dickens no tenía interés en este tipo de personajes. Por último, mostrar fases de reconciliación aparentemente sinceras podría entenderse como un arrepentimiento que el autor no consideraba posible. El escaso desarrollo de la moral y de las contradicciones internas de los villanos se corresponde con la creencia del autor de que los hombres adultos no son capaces de reforma en la vida real, como se ha detallado en el capítulo 2.3.

Los maltratadores cíclicos no son el único tipo descrito por los psicólogos. Dutton describe tres clases:

There are different types of batterers: Overcontrolled, generally violent, and borderline/cyclical. They can also be classified as over- vs. undercontrolled, impulsive vs. instrumental. Overcontrolled men deny their anger and suffer from chronic frustration and resentment. Undercontrolled men act out frequently. Impulsive men burst out in response to inner tension, while instrumental men use violence to obtain specific objectives (it does not have to be something material: for example, they can use violence to intimidate).

Only the impulsive ones go through cycles (6-7).

Según otro estudio del mismo autor y Gollant, los maltratadores cuya violencia coincide con las fases descritas por Lenore Walker son aproximadamente el 30% del total, y su violencia tiende más que en otros casos a caer solamente sobre su pareja sin afectar a nadie más de su entorno (Dutton y Golant 24). Los maltratadores psicópatas, por otro lado, son violentos hacia otras personas además de hacia su pareja (Dutton y Gollant 26-27). Se trata de los que la cita anterior llama “undercontrolled”: personas

que tienen estallidos incontrolables de ira, alrededor del 30% de los estudiados. “Their anger –usually a build-up of frustration to external events- can suddenly erupt in violence after long periods of seething but unexpressed rage” (Dutton y Gollant 29). Se parecen a este tipo algunos personajes dickensianos de clase baja u obrera, como por ejemplo el “brickmaker”, el anónimo marido de Jenny en *Bleak House*. Su descripción centra el capítulo 4.2. Alrededor del 40% de los maltratadores cometen otros delitos además de violencia doméstica o de género (Dutton y Gollant 26). A este modelo se parecen los maltratadores que pertenecen al submundo criminal en las novelas de Dickens, analizados también en el capítulo siguiente.

Más allá de la presencia o ausencia de fases, los maltratadores dickensianos se ajustan en muchos casos a las principales características que los estudios psicológicos atribuyen a maltratadores y psicópatas. Las características principales de la personalidad psicopática son la ausencia de empatía, o identificación con los sentimientos ajenos, y la incapacidad de sentir remordimientos o culpa por violar las normas interiorizadas de conducta (Dutton y Gollant, 26-27). Los psicópatas desarrollan mecanismos de defensa ante conductas que provocarían culpa en otras personas. En *The Abusive Personality*, Donald Dutton señala hasta siete de estos mecanismos (50), algunos de los cuales forman parte de la caracterización de los villanos que nos ocupan.

1. Culpar a la víctima de la agresión.
2. Deshumanizarla.
3. Atribuir la agresión a factores externos, como el consumo de alcohol.
4. Reducir la gravedad de lo ocurrido, por ejemplo con eufemismos, o simplemente negándolo.
5. Reducir su importancia generalizando, por ejemplo indicando que ocurre muy a menudo en otras relaciones.
6. Reducir mediante la comparación, por ejemplo defendiendo que no es un caso grave porque no ha sido violencia física.
7. Justificación moral: lo autoriza la religión, o la educación recibida.

El interés del análisis de la presencia de estos mecanismos de defensa en los maltratadores de las novelas no es encontrarlos todos, como si pretendiésemos hacer un estudio forense, sino observar cómo el autor da suficientes pinceladas de verosimilitud para crear personajes que nos resultan cercanos, creíbles. Por otra parte, incluso si fuera deseable no es posible trazar un retrato completo de los personajes con rasgos equiparables a la psicopatía, porque Dickens no tiende a la introspección psicológica como método de caracterización. Hay excepciones muy puntuales. Principalmente, los tres narradores en primera persona de la producción novelística dickensiana, David Copperfield, Esther Summerson y Pip, nos transmiten en ocasiones un reflejo muy vívido de sus sentimientos, especialmente sus recuerdos de infancia. Otra ocasión en la que una narradora en primera persona describe cómo se siente es “History of a self-tormentor”, el capítulo de *Little Dorrit* que transcribe una carta de Miss Wade a Arthur Clennam. Pero por lo general, a los personajes los conocemos por sus actos, que expresan de manera directa sus emociones, sin recurso a monólogos interiores ni estrategias semejantes. En ello vemos, de nuevo, influencia del melodrama, como insiste Juliet John: “Though Dickens avoids the direct representation of innerness in his works, it is important to his ideals that surfaces are assumed to have meaning beyond themselves” (112).

Mostrar los actos de los personajes que cometen agresiones nos facilita suficientes ejemplos de las técnicas de evitación de la culpa mencionadas, fundamentalmente de las tres primeras. La culpabilización de la víctima podemos observarla en a menudo en Sikes, que insulta a Nancy y la responsabiliza de las agresiones: “she’s out of her senses, you know, or she daren’t talk to me in that way” (*Oliver* 360). Describe sus actos como una “doma”: “I thought I had tamed her, but she’s as bad as ever” (*Oliver* 361). Fagin, parcialmente responsable del maltrato a Nancy, culpa al carácter femenino en general. Cuando Nancy sufre un ataque de ansiedad o histeria (“a transport of frenzy”, *Oliver* 128), Fagin señala, “It’s the worst of having to do with women” (128). “Obstinacy, woman’s obstinacy” (361) es la razón a la que atribuye el deseo de Nancy de salir a la calle. Al final, esperando a ser

ejecutado, culpa de todo lo ocurrido a Claypole (que él ha conocido como Bolter), por iniciar los planes para privar a Oliver de su herencia o por creer que lo ha denunciado: “He has been the—the—somehow the cause of all this” (434). Es decir, Fagin no acepta ninguna responsabilidad por la muerte de Nancy, a pesar de haberse puesto siempre de parte de Sikes y haber colocado a la chica en una posición vulnerable.

También se aprecia en la relación entre Jonas Chuzzlewit y Mercy Pecksniff. Antes de casarse, ella lo despreciaba, y él considera su violencia una venganza: “you made me bear your pretty humours once, and ecod I'll make you bear mine now” (*Chuzzlewit* 418). No niega la violencia, sino que la justifica. En *David Copperfield*, Murdstone trata fríamente a Clara diciendo que es desagradecida, responsabilizándola de su trato frío y sus reproches:

“When Jane Murdstone is kind enough to come to my assistance in this endeavour, and to assume, for my sake, a condition something like a housekeeper’s, and when she meets with a base return . . . that feeling of mine [“satisfaction in the thought of marrying an inexperienced and artless person, and forming her character”] is chilled and altered” (*Copperfield* 48).

Más adelante, culpa a David del sufrimiento de su madre:

“There is an antipathy between us——”

“An old one, I believe?” said I, interrupting him.

He smiled, and shot as evil a glance at me as could come from his dark eyes.

“It rankled in your baby breast,” he said. “It embittered the life of your poor mother. You are right. I hope you may do better, yet; I hope you may correct yourself.” (*Copperfield* 452)

Murdstone es probablemente el personaje en el que estas técnicas son más claras. A través de David niño, testigo de la relación, las técnicas de maltrato psicológico se muestran mediante largos diálogos. Durante la relación, la culpa de lo que no funciona tal como Murdstone quiere es de Clara, y él insiste en que su mujer debe ser re-educada y moldeada a su gusto. Años más tarde, Murdstone transfiere a David la

culpa del declive emocional y físico de su madre, y lo convierte en responsable único de la enemistad entre ambos.

En cuanto al uso de la deshumanización como técnica de evitación de la culpa, hay un dramático ejemplo en un cuento insertado al principio de *The Pickwick Papers*, “The Stroller’s Tale”. La historia es sencilla, pues se trata únicamente de los últimos momentos de un hombre en su lecho de muerte. Admite abiertamente haber maltratado a su mujer (*Pickwick* 37), y declara a un visitante: “Jem, she must be an evil spirit—a devil! Hush! I know she is. If she had been a woman she would have died long ago. No woman could have borne what she has” (38). También es deshumanizador el trato que la familia Evremonde da a la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*. La joven ha sido secuestrada para violarla, y cuando enloquece y cae enferma, al doctor Manette se le ordena que la mantenga sedada hasta que muera (*Cities* 398-401). El marqués Evremonde reacciona con la misma indiferencia cuando su carruaje atropella a un niño (*Cities* 131). También es deshumanización la imposibilidad de Sikes de reconocer la humanidad de Nancy después de matarla, no refiriéndose a ella como “Nancy” o “the girl” como en ocasiones anteriores, sino como “the body” y “the corpse”. Se le aplica el posesivo neutro “its”: “and there was the body... turned his back upon the corpse... (384), “the body was in its place... those eyes... its eyes... the eyes” (389), “is-it-the body-is it buried?... Wot do they keep such ugly things above the ground for?” (408).

En ocasiones, los personajes también reducen la gravedad de sus actos, ya sea con eufemismos, distorsionando lo ocurrido, o recordando selectivamente. Sikes reduce el valor de los actos de Nancy y omite que el maltrato está afectando a la salud de la joven. Así cuenta a Fagin que Nancy ha cuidado de él: “She was hanging about me all day, and night too, when I was stretched on my back . . . we was very poor all the time, and I think, one way or the other, it’s worried and fretted her; and being shut up here so long has made her restless” (*Oliver* 361). Lo que no menciona es que él ha pasado su enfermedad insultándola y golpeándola. Mr Mantalini, por su parte, califica de “trifling” una deuda de 75 libras (*Nickleby* 427). Es difícil establecer una

equivalencia moderna; podría ser equiparable a 7.500 libras actuales, aproximadamente (Schlicke 382).

Murdstone recurre a esta estrategia para presentar una versión de su relación con Clara Copperfield que lo convierte en su benefactor: “I had a satisfaction in the thought of marrying an inexperienced and artless person, and forming her character, and infusing into it some of that firmness and decision of which it stood in need” (48). Lo que hace en realidad es conseguir que dependa de él una mujer que necesita cariño y aprobación y anular su carácter buscando su sumisión. Basten estos ejemplos para comprobar que, efectivamente, estos personajes muestran algunos rasgos que la personalidad psicopática despliega para evitar sentir culpabilidad. No son retratos completos, pero sí son lo bastante acertados y realistas como para apreciar que encajan en la tipología descrita por los expertos modernos.

Volviendo a Donald Dutton, también describe una característica de muchos maltratadores, que permanentemente dudan del amor de sus seres queridos y sienten resentimiento por ello:

There is a notable fear of separation and loss with considerable dependency reassurance required to maintain psychic equilibrium. Strong ambivalent feelings, such as love, anger, and guilt are often felt toward those upon whom there is dependence . . . Consequently, they are exceedingly fearful that others will depreciate them and cast them off (Dutton 63-64).

Las teorías psicoanalíticas también han estudiado la contradicción que supone agredir a quien se ama. Piedad Ruiz Castillo, siguiendo a Freud, señala cómo la violencia surge del trauma que supone depender emocionalmente del otro. En esto coincide con lo descrito por Dutton, aunque el punto de partida metodológico sea diferente. Ambos muestran cómo la inseguridad que crea la dependencia emocional genera violencia:

el encuentro con el otro [es] traumático, pues el otro tiene el poder de dar la vida y eso lo hace temible . . . si la pulsión no está regida como experiencia del límite, es decir, por la aceptación del desamparo, de la incertidumbre y de la alteridad del otro, el sujeto queda en manos de la pulsión de muerte en su

manifestación más destructiva . . . la dependencia del otro para vivir convierte [las] relaciones en relaciones de poder (Ruiz Castillo 62-63).

Este poder puede provenir, aunque no siempre lo haga, de una dependencia emocional total, absorbente:

El sujeto... pretende librarse del conflicto que produce el encuentro con el otro sexo, y no encuentra otra forma mejor que proyectar en un espejo lo que quiere ver, es decir, una relación sin fisuras y sin conflicto, una relación necesitada de una absoluta reciprocidad y complementariedad donde el otro no cuenta porque es una continuación de sí mismo (Ruiz Castillo 71-72)

La necesidad de que la pareja refleje de una manera absoluta las necesidades del maltratador podemos observarla, por ejemplo, en Murdstone, que no admite de Clara el menor desacuerdo, o en Sikes, que agrede a Nancy hasta que finalmente la mata, por desobediencias o traiciones imaginarias. También podemos observarlo en Mr Dombey, que desea que su mujer sea un reflejo del estatus social que se otorga:

Towards his first wife, Mr Dombey . . . had asserted his greatness during their whole married life, and she had meekly recognised it. He had kept his distant seat of state on the top of his throne, and she her humble station on its lowest step; . . . he had imagined that the proud character of his second wife would have been added to his own—would have merged into it, and exalted his greatness. He had pictured himself haughtier than ever, with Edith's haughtiness subservient to his. He had never entertained the possibility of its arraying itself against him . . . There must be no will but his . . . He determined to bend her to his magnificent and stately will. (*Dombey* 493-495).

Al mismo tiempo, Mr Dombey está resentido contra su hija Florence, celoso por su buena relación con su segunda esposa. Como se verá en el capítulo siguiente, la percepción del protagonista de que existe un “complot femenino” doméstico contra él (*Dombey* 493-494) provocará que Florence sufra la violencia física que no recibe Edith Dombey.

Es necesario tener en cuenta que, como se ha indicado en la introducción a este capítulo, la identificación del marido con el matrimonio y la supremacía de sus intereses frente a los de la esposa, defendidos por la moral victoriana, fomentarían relaciones como las descritas. Es decir, hay una fortísima exigencia a las mujeres para satisfacer a sus maridos. Dickens no critica esta jerarquización, ya que no propone relaciones entre iguales, o heroínas que se defiendan de las agresiones, sino que únicamente expone las consecuencias negativas que pueden darse cuando los maridos se extralimitan.

Una explicación más de la naturaleza de la violencia, esta vez desde el psicoanálisis, es el miedo a “ser invadido”, absorbido por la otra persona. Marie France Hirigoyen lo explica de este modo:

Una proximidad excesiva puede dar miedo. Por esta razón, lo más íntimo se va a convertir en el objeto de la mayor violencia. Un individuo narcisista impone su dominio para retener al otro ... No quiere que su pareja lo invada, pero le hace padecer lo que él mismo no quiere padecer, ahogándola y manteniéndola “a su disposición” (20)

Los personajes maltratadores de Dickens no suelen explicitar esta ansiedad ante la separación en los diálogos, pero sí observamos en ellos, por ejemplo, la exigencia de controlar sus movimientos, en Sikes respecto a Nancy, o en el contrasentido que supone que Jonas Chuzzlewit quiera casarse con Mercy Pecksniff, una mujer que no lo ama, algo que le da una canalización para su rabia, transformando sus impulsos violentos, que antes no podía desahogar, en una venganza por las humillaciones sufridas cuando estaban solteros. Puede interpretarse del mismo modo el deseo de control de Mr Dombey, ya citado.

En la primera parte de este capítulo se han señalado algunas posibles causas de la abundancia de relaciones de maltrato en las novelas dickensianas. Veremos a continuación qué motivaciones para la violencia operan en los personajes descritos. En las novelas, son raros los casos en los que no se insinúa ninguna motivación por parte del agresor. En ocasiones, simplemente es necesario contar con un villano que se

interponga en los objetivos del protagonista; es lo que ocurre con Bentley Drummle en *Great Expectations*, cuyo maltrato a Estella parece únicamente la consecuencia lógica de su constante oposición a Pip y sus intereses, además de la tesis mantenida por la crítica acerca de la función de Drummle como el vehículo del sufrimiento que Estella necesita para purificarse, como se ve con más detalle en el capítulo 5, sobre las víctimas.

La principal motivación de la violencia de género es, según los expertos, la necesidad de controlar a la víctima, para lo cual el daño es sólo un instrumento. En palabras de Miguel Lorente,

El objetivo que pretende conseguir con esa agresión no es ocasionar unas determinadas lesiones . . . sino que lo que realmente busca es aleccionar a la mujer para dejar de manifiesto quién mantiene la autoridad en la relación y cuál debe ser el papel que debe jugar cada uno en ella, quedando claro que el de la mujer es estar sometida a los criterios, voluntad y deseos del hombre y el estar controlada por él, que en cualquier momento puede pedirle cuentas de sus actividades (*Mi Marido* 50).

Uno de los principales baremos para determinar si una relación es de maltrato se refiere al poder y el control: la “rueda de poder y control” de Ellen Pence y Michael Paymar, conocida como “modelo Duluth” (Dutton 166-167). Esta rueda es una representación visual de un conjunto de características sintomáticas del grado de control del agresor a su víctima. No es necesario que se den todas a la vez para considerar que una relación es abusiva, pero la cantidad de factores es tan importante como la intensidad.

Sus ocho aspectos pueden resumirse así:

1. El control económico, que en la época victoriana se presuponía. No significa que todos los maridos victorianos controlasen a sus esposas, sino que al ser la norma legal, las hacía más vulnerables.
2. Ejercer una dominación basada en privilegios masculinos. De nuevo, la ideología victoriana exigía una completa subordinación de la mujer al hombre.

3. El maltrato psicológico mediante insultos, amenazas, coacciones o intimidación.
4. La negación o evitación de la culpa. Minimizar lo ocurrido.
5. Aislar a la víctima, controlar su vida social.
6. Utilizar a los hijos como medio de control.



Gráfico 1. Rueda de poder y control, modelo Duluth.

Tratamos la violencia emocional con detalle en el capítulo siguiente. El conflicto en las novelas surge cuando el personaje masculino desea una dominación total que aniquile la personalidad de su pareja, o cuando no se siente plenamente

respaldado por ella, como en el caso de Sikes y su sensación, errónea, de que Nancy lo ha traicionado. Sobre esto, señala Michael Kimmel que la violencia se ejerce con más saña ante esa inseguridad: “Domestic violence is another way in which men exert power and control over women. And yet, like rape, domestic violence is most likely to occur not when the man feels most powerful, but when he feels relatively powerless. Violence is restorative, a means to reclaim the power that he believes is rightfully his” (262). La vinculación entre la inseguridad masculina, el miedo al rechazo femenino, y la violencia contra las mujeres también ha sido detectada en análisis antropológicos que comparan varias culturas, como los de Gilmore (Carabí y Armengol, 37-38) En este sentido, se reconoce que es un factor de riesgo para las víctimas el separarse de sus agresores, o comunicarles que piensan hacerlo (Informe CGPJ 2007). La muerte de Nancy no es sólo una necesidad narratológica e ideológica: está plenamente en coincidencia con lo que sabemos acerca de las relaciones abusivas reales.

Por último, algunos personajes están movidos por la envidia o el resentimiento. Un caso sería Henry Gowan en *Little Dorrit*. Es ambiguo si esta relación es realmente de maltrato; Alexander Welsh lo asume sin la menor necesidad de justificarlo (135). Juliet John lo enlaza con un estereotipo de héroe byroniano: “His performances of indifference about his society are in reality driven by class envy and insecurity. His ‘Byronic’ inability to commit himself to the work ethic results not from a rational or political objection to it but from personal resentment that he is not accepted as a member of the aristocracy” (183). Henry Gowan desea ser pintor y proviene de una familia de clase media-alta; otros personajes dudan de su aplicación a las artes (Dorrit 205). Debido a su falta de ingresos como artista, y a que su esposa es hija de un banquero, puede sospecharse que una de las razones de la unión es económica. La madre de Henry insiste en lo desigual de la unión, desventajosa para su hijo desde el punto de vista de la clase social:

“This flame of Henry’s. This unfortunat fancy. There! If it is a point of honour that I should originate the name—Miss Mickles—Miggles.”

“Miss Meagles,” said Clennam, “is very beautiful.”

“Men are so often mistaken on those points,” returned Mrs Gowan, shaking her head. “Now (this is entirely between ourselves), is she very plebeian?”
(*Dorrit* 315)

Más adelante, Henry confiesa a Clennam sus insatisfacciones, mencionando a su mujer como el primer (o el único) elemento positivo de su vida:

“Why,” returned Gowan, “I belong to a clan, or a clique, or a family, or a connection, or whatever you like to call it, that might have provided for me in any one of fifty ways, and that took it into its head not to do it at all. So here I am, a poor devil of an artist.”

Clennam was beginning, “But on the other hand—” when Gowan took him up.

“Yes, yes, I know. I have the good fortune of being beloved by a beautiful and charming girl whom I love with all my heart.” (“Is there much of it?”

Clennam thought. And as he thought it, felt ashamed of himself.) (*Dorrit* 401)

La clave de la interpretación de este fragmento es el “yes, yes, I know” de la desdenosa respuesta de Gowan. En un caso que, como veremos con detalle en el capítulo siguiente, permanece velado y ambiguo, la causa del posible maltrato de Gowan a Minnie se muestra claramente pero con la misma sutileza: el resentimiento. Si Gowan maltrata a Minnie es porque se siente frustrado, y su matrimonio es el único aspecto de su vida que puede controlar a su antojo.

El deseo de control o el sadismo de algunos de estos personajes ha sido observado por la crítica incluso cuando su interés no era el análisis psicológico o feminista. Por ejemplo, Steven Marcus lo advierte en Seth Pecksniff, uno de los villanos de *Martin Chuzzlewit*. Pecksniff explota laboralmente a su empleado, Tom Pinch; no tiene el menor escrúpulo en casar a una de sus dos hijas con un hombre completamente inadecuado; acosa sexualmente a Mary Graham; y primero acoge y luego echa de su casa a Martin Chuzzlewit junior, en un intento de adular a Mr Chuzzlewit senior, de quien espera heredar una fortuna. Dado que el principal acto de

violencia contra la mujer que realiza el personaje es acosar a Mary Graham, se trata en la sección 3.4, sobre violencia sexual. Del mismo, Marcus señala:

the finest examples . . . of the self attempting to establish unconditional and absolute authority are Mr Pecksniff and Mrs Gamp. The great quality they have in common is an inner conviction that whatever they do or think or say is right — automatically right, without a possibility of doubt . . . Mr Pecksniff is . . . a totalitarian of the moral life (235-236).

La comparación con Mrs Gamp es relevante; un personaje femenino con el mismo autoritarismo que Mr Pecksniff ejerce su tiranía en un ámbito estrecho y privado, el de sus clientes como “a female functionary, a nurse, and watcher, and performer of nameless offices about the persons of the dead” (Chuzzlewit 284). Pecksniff, al ser un hombre de clase media en lugar de mujer obrera como Mrs Gamp, une al prestigio social una capacidad de hacer daño mucho mayor.

Un personaje del que la crítica ha observado tendencias psicopáticas desde hace décadas es Jonah Chuzzlewit. Por ejemplo, Hillis Miller advertía con gran acierto ya en 1968:

No character in Dickens except perhaps Quilp is more purely and undilutely a sadist than Jonah Chuzzlewit. Jonas marries Mercy Pecksniff entirely for revenge. He wishes to escape from the image of himself which Mercy has freely formed by destroying that freedom itself . . . The only human relationship Jonas can imagine is the relationship of master and slave (Dyson 144)

En otras palabras, Jonah quiere vengarse de Mercy por despreciarlo. Como sólo es capaz de concebir relaciones despóticas, y teme situarse en la posición de víctima, busca una mujer que lo desprecia para así buscar motivos por los que maltratarla, obteniendo un objeto perfecto para su crueldad porque queda social y legalmente impune. La interpretación de Kucich es complementaria y coincidente:

The presence of a general fascination with obstacles is signalled even more strongly by Jonah's marriage. Rather than marrying Charity, who openly

courts him, Jonas flabbergasts everybody by marrying Merry, who has resisted him and coyly displayed her contempt ... Even Jonas seems surprised at his own impulsiveness; at one point, he wonders why he has tied himself “like a log” in marriage so soon after gaining freedom from his father. For Jonas, neither money nor freedom is the issue; Jonas seeks violent contact with an arbitrarily chosen obstacle . . . when obstacles to his freedom do not exist, Jonas will invent them as a pretext for violence. (*Excess* 70-71).

Jonah Chuzzlewit es un ejemplo muy representativo de la construcción que realiza Dickens de los personajes masculinos maltratadores. Crea un villano inspirado en el melodrama, es decir, sin ambigüedades, dado a los extremos, apasionado; su capacidad para mantener relaciones armoniosas es nula, al igual que su posibilidad de reconciliación con los protagonistas. Al situarlo en una sociedad que da por sentado que las mujeres estarán subordinadas a su marido, y que (sobre todo si son burguesas) la felicidad conyugal depende de la virtud de la esposa, es una necesidad de la narración que la maltrate.

3.3 El alcoholismo como factor diferenciador de algunos maltratadores.

El consumo de alcohol se ha asociado tradicionalmente, con o sin pruebas, con la violencia contra las mujeres. Los estudios sobre el alcoholismo de los maltratadores tienen a hallar cierta relación, sin determinar que el alcohol sea causa de violencia. Algunos de los datos hallados por la OMS son:

- El consumo de alcohol afecta directamente a las funciones cognitivas y físicas y reduce el autocontrol.
- El consumo excesivo de alcohol por uno de los miembros de la pareja puede agravar las dificultades económicas, los problemas del cuidado de los hijos, la infidelidad y otros estresores familiares.

- La creencia individual y social de que el alcohol genera agresividad puede alentar a comportarse violentamente después de haberlo consumido, y también a consumirlo como disculpa por este tipo de comportamientos (*Alcohol 2*).

La OMS observa unos porcentajes muy variables de consumo de alcohol inmediatamente antes de una agresión o durante una relación de maltrato (*Alcohol 3*). Dutton y Golant 1995 se refieren a un estudio que muestra correlación entre abuso y alcoholismo, pero concluyen que ambos son consecuencia de un tercer factor, como un determinado perfil psicológico (53-4). Respecto a la situación española, Miguel Lorente afirma de forma clara que el alcohol no desencadena la violencia (*Mi marido 64*), pero al mismo tiempo, observa que está presente con frecuencia en los casos denunciados: alrededor de la tercera parte de los mismos (*Mi marido 75*). En conclusión, la relación existe, pero no es de causalidad.

En la época victoriana, la asociación entre alcohol y violencia era múltiple. En primer lugar, el alcoholismo o embriaguez de los agresores se vinculaba a sus actos; consta que en al menos 262 casos de 701 de uxoricidio en el período 1841-1900 (el 37% de los casos), el marido estaba bajo los efectos del alcohol en el momento del crimen (Wiener 241). Por otra parte, el alcoholismo de las mujeres asesinadas podía considerarse una “provocación” y por lo tanto un atenuante (Wiener 175, 241). Dickens informaba en *Household Words* acerca de cómo los jurados tendían a considerar la embriaguez un atenuante en casos de asesinato de mujeres, lo que él denunciaba con ironía: “A jury, out of tender consideration of his irresponsible condition (the poor man being drunk, and all drunk men, howsoever amiable when sober, being necessarily impelled to murder their wives when in liquor) design this manslaughter” (*Household Words*, 10 mayo 1851, citado en Wiener 257-8). Esta actitud cambió hacia una mayor repulsa del alcoholismo hacia finales del siglo, después de la muerte de Dickens.

El movimiento por la “templanza”, o movimiento abstemio, de la época victoriana, también consideraba al alcohol una herramienta de la violencia sexual y un peligro si lo consumían las mujeres, según señala Joanna Bourke:

One of the main planks of the temperance movement was the link between alcohol and sexual violence. Used to “seduce” young women, alcohol and other drugs were said to be responsible for the corruption of innumerable innocent girls . . . The temperance movement connected alcohol with sexual violence, and the idea that women who drank alcohol lost all self-control (54).

Dickens atacó el movimiento por la templanza, tanto en sus novelas como en sus escritos periodísticos, al igual que el consumo excesivo de alcohol. En sus obras de ficción, el principal ejemplo de sátira de la templanza se halla en *The Pickwick Papers*, donde la esposa de Tony Weller se une al grupo por la templanza del hipócrita Reverendo Stiggins. En su periodismo, destaca una crítica a Cruikshank, un popular ilustrador que había colaborado con el novelista en *Sketches by Boz*, *The Mudfog Papers* y *Oliver Twist*. Cruikshank publicó en 1847 dos series de grabados contra el alcohol, *The Bottle* y *The Drunkard's Children*. Dickens criticó en una carta a Forster la falta de una referencia adecuada a lo que él consideraba las causas de los males de la bebida: “the philosophy of the thing, as a great lesson’ was ‘all wrong’: ‘the drinking should have begun in sorrow, or poverty, or ignorance” (*Dent 2* 103). Y en un artículo de 1848, al criticar el movimiento abstemio señaló lo que en su opinión eran algunas causas del alcoholismo:

Drunkness, as a national horror, is the effect of many causes. Foul smells, disgusting habitations, bad workshops and workshop customs, want of light, air, and water, and absence of all easy means of decency and health, are commonest among its common, everyday, physical causes. The mental weariness and languor so induced, the want of wholesome relaxation, the craving or *some* stimulus and excitement, which is as much a part of such lives as the sun is; and last and inclusive of all the rest, ignorance... are its most obvious moral causes. (*Dent 2*, 104)

A pesar de lo aquí indicado, Dickens como novelista no conecta el alcoholismo exclusivamente con la pobreza. Sí lo asocia a características negativas: apenas hay personajes alcohólicos en todo el canon dickensiano que no sean maltratadores, y entre ellos, una es víctima de maltrato infantil, “the infant phenomenon”, una joven actriz de edad indeterminada a la que su familia mantiene como niña prodigio, impidiendo su crecimiento con ginebra entre otras medidas (*Nickleby* 289-290). Otros tres personajes son en cierto modo villanos, personajes malvados o simplemente egoístas que entorpecen a los héroes: Edward Leeford o Monks, el hermanastro de Oliver Twist que pretende quedarse con la herencia de ambos; Sairey Gamp en *Martin Chuzzlewit*, y el Reverendo Stiggins de *The Pickwick Papers*. Por tanto, aunque no se pueda deducir que el alcoholismo sea causa de maltrato, sí se puede establecer que las adicciones están directamente relacionadas con una caracterización negativa.

Respecto a las clases sociales, hay maltratadores alcohólicos o bebedores de clase marginal, como Bill Sikes en *Oliver Twist* y Roger “Rogue” Riderhood, en *Our Mutual Friend*; obreros como Hugh en *Barnaby Rudge* y el marido de Jenny en *Bleak House*; de clase media, como Walter Bray de *Nicholas Nickleby* y Arthur Havisham de *Great Expectations*, y podríamos incluir al opiómano John Jasper de *The Mystery of Edwin Drood*. También hay algunos maltratadores que no son alcohólicos, fundamentalmente en la clase media (Paul Dombey, Edward Murdstone), pero también en la obrera (Jerry Cruncher). Es claro que no son factores que concurren necesariamente.

Se ha señalado anteriormente que en sus escritos privados y periodísticos, Dickens consideraba el alcoholismo una consecuencia de la falta de educación y de la desesperación que produce la miseria, algo que no coincide con su retrato novelístico del alcoholismo en la clase media. Esto es un indicio más de que para Dickens el maltrato no es consecuencia directa del alcoholismo, sino que violencia y alcoholismo son ambos rasgos indeseables que se atribuyen juntos (pero sin relación entre sí) a los villanos. Esto tiene algunas consecuencias para la narración, pues encaja con la concepción victoriana de la construcción de la personalidad, sobre todo la masculina;

el hombre que no puede resistir sus impulsos animales para la satisfacción de sus apetitos y caprichos tales como la bebida tampoco resistirá impulsos violentos. Además, hacer que los maltratadores sean alcohólicos es muy útil para el autor desde el punto de vista narrativo, porque un alcohólico necesita dinero para mantenerse y en ocasiones está demasiado enfermo para trabajar, por lo que es plausible que haya una víctima obligada a sustentarlo. Así, se une la explotación económica al maltrato. Esto ocurre en algunos de los *Sketches*, de los cuales el más representativo es “The Drunkard’s Death”. El protagonista tiene una hija y varios hijos, y cuando los hijos varones le abandonan, su hija permanece a su lado, coaccionada por todos los medios (“words or blows could always procure something for the tavern”, *Sketches* 470). Otro caso es el de Walter Bray, el padre de Madeline Bray en *Nicholas Nickleby*, que primero gastó todos los recursos de su mujer, y cuando ella muere explota laboralmente a su hija. Finalmente, Arthur Havisham, el hermano de Miss Havisham en *Great Expectations*, que gasta su parte de la herencia en vicios innombrables (“what with debts and what with new madness”, 180) y cuando se queda sin dinero, organiza el engaño a su hermana que culmina en la locura de ella.

En conclusión, el alcoholismo de los personajes maltratadores es un dato más en su caracterización negativa. Permite incorporar un elemento socialmente indeseable, y carga a sus víctimas con la obligación de cuidar de ellos y a veces de mantenerlos económicamente. Está repartido entre todas las clases sociales, por lo que no se limita a un estereotipo de las clases pobres; en lo que sí afecta, como veremos al final de este capítulo, es al tipo de que se da a los agresores en esta circunstancia.

3.4 Los agresores sexuales. El acoso sexual.

La violencia sexual es un elemento frecuentemente repetido en el retrato que Dickens realiza de las relaciones violentas. Su tratamiento está fuertemente limitado

por las convenciones sociales que afectan a las novelas de la época, al tipo de actos que se narran y a quiénes forman parte de los mismos.

Para comprender el significado que la violencia sexual tenía para el público victoriano, hay que conocer cómo se trataba la violencia sexual en la sociedad. El siglo XIX es una fase de tránsito lento desde una consideración de la violación como el allanamiento de la propiedad de un hombre por otro, a nuestra visión actual de un delito contra la libertad sexual de la víctima. Al principio del siglo XIX, los casos tomados en serio eran los de abusos a niñas, o aquellos en los que la víctima era de una clase social muy superior a la de su agresor, preferentemente un desconocido. Otro concepto que cambió fue el de la violación como sexo con violencia hacia el de sexo sin consentimiento, también en el lenguaje legal que sustituyó “against her will” con “without her consent”. Por último, se insistió menos en el pasado sexual de la víctima, en parte por el nuevo concepto de una feminidad más delicada y frágil. Un factor más a tener en cuenta es que se suavizaron las penas, por lo que jueces reacios a condenar a muerte sí estuvieron más dispuestos a imponer penas de cárcel o deportación, por lo que el número de condenas fue creciendo progresivamente durante todo el siglo (Wiener 79-93).

Es decir, desde un concepto de violencia sexual restringido a casos extremos se pasa muy despacio a una consideración parecida a la actual. También hubo una subida progresiva de la edad del consentimiento sexual, desde los doce años hasta los actuales dieciséis, establecidos en 1885 (Bourke 79). El público de Dickens empezaba a valorar con criterios semejantes a los actuales no sólo la inocencia de las niñas y el honor del marido o padre de la mujer violada, sino también la dignidad y la integridad física de la mujer por sí misma. Parte del respeto a la integridad sexual de la mujer proviene de la moral sexual basada en la ideología doméstica, en la división social en clases, y en los valores de la clase media que se pretendía extender a las demás. La pretendida brutalidad y falta de valores familiares de la clase obrera se veía como una amenaza para el conjunto de la sociedad, y se consideraba que las niñas de hogares obreros estaban necesitadas de protección externa (Bourke 124).

Dickens y los autores ingleses de su época se caracterizan por mostrar una imagen dulcificada y disimulada de la sexualidad y de los peores conflictos de su tiempo (Brooks *Vision* 11-12) en contraste con, por ejemplo, la novela francesa o rusa, en las que el adulterio es tema central de alguna de las novelas más populares y prestigiosas, como en *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, o *Anna Karenina* (1877) de Leo Tolstoi. Victor Hugo en *Los Miserables* (1862) muestra sin eufemismos cómo Fantine llega a la prostitución (“Allons! dit-elle, vendons le reste’. L’infortunée se fit fille publique”, 313). *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas (1844) es explícita en las relaciones sexuales, con engaño primero y consentidas después, entre D’Artagnan y Milady de Winter, entre otros. En la novela victoriana, en cambio, todo lo referente al sexo está ausente, o tratado con enorme discreción. Un ejemplo llamativo de esa reserva lo encontramos en *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins, en el que intervienen diez narradores diferentes para contar el matrimonio abusivo de Laura Fairlie y Sir Percival Glyde. Nueve de ellos suplen lo que su segundo marido, Walter Hartright, no puede contar de primera mano, pero Laura es la narradora de su propia historia. Sutherland cita a Grylls para señalar que una posible causa de esta omisión es el pudor, el deseo de ocultar la vida sexual del primer matrimonio de Laura (*Betrays* 162).

En las novelas que nos ocupan, la violencia sexual tiende a limitarse a casos de acoso, narrados en ocasiones de forma humorística, haciendo uso de una ironía basada en el punto de vista del acosador. Estos casos no suelen consumarse en actos físicamente violentos, sino que se limitan a la persecución de una víctima indefensa. Se dan algunos casos de violación o de seducción, pero no se describen de forma explícita, suelen ocurrir fuera de la acción principal o antes de que la misma empiece, y nunca se utiliza el punto de vista de la víctima. Estas limitaciones pueden atribuirse a dos clases de razones morales: una es que el público de las novelas de Dickens era familiar, y el autor pretendía dirigirse a todos los públicos, por lo que el contenido de naturaleza sexual no podía ser explícito. Se buscaba que fuera lo bastante velado para que los adultos lo adivinasen, sin que a los lectores que no entendieran alusiones

sutiles se les pasaran por alto elementos importantes de la trama. En segundo lugar, otras limitaciones quizá más importantes son las características que tienden a presentar los personajes femeninos, relacionadas con la moralidad que se desea presentar. En los términos más simples, una mujer no puede sobrevivir a una seducción, pues la pérdida de la inocencia sexual es, por tópico que parezca, un destino peor que la muerte. Tan inadmisibles es que un personaje masculino controle indefinidamente a un personaje femenino cuya inocencia sexual ha destruido, como que una mujer que ya no es inocente, tenga o no culpa alguna, siga perteneciendo a la sociedad. Por ello las violaciones consumadas tienen que tener lugar, necesariamente, en los márgenes de la acción.

No sólo no aparecen violaciones narradas de forma explícita, ni con personajes principales como víctima, sino que tampoco se muestra o se insinúa violencia sexual por parte de maridos a sus mujeres. Ello se debe a que al menos en la narrativa, sólo la mujer virgen puede ser considerada objeto de acoso o violencia sexual, porque se equiparaban la inocencia y la ignorancia, y no se podría haber mostrado de forma sostenida un caso de violencia sexual contra una mujer no virgen. Por añadidura, la obediencia debida de la mujer al marido descarta la posibilidad de violación dentro del matrimonio, salvo excepciones especialmente brutales (Bourke 308). Cuál era el grado máximo en el que podía exigirse esta obediencia era aún materia de debate a finales de siglo, veinte años tras la muerte de Dickens; por ejemplo, tras una decisión judicial a favor de una mujer secuestrada por su marido, *The Times* la condenó diciendo “one fine morning last month, marriage in England was suddenly abolished” (Eltis 121).

En cuanto al acoso o violación de un tercero a una mujer casada, Dickens sigue la convención melodramática señalada por Sos Eltis: “however many errant maidens pre-empted the ceremony of marriage and suffered for their hastiness, once married the melodramatic law of female sexual continence was sacrosanct. Adultery was a rare occurrence on the melodramatic stage. Wives were faithful” (47). Observamos alguna excepción, como la fuga de Edith Granger, la segunda Mrs

Dombey, con Carker, empleado de su marido. Sin embargo, lo único que conocemos de su relación es que se fugan juntos, y ningún otro detalle. Carker la llama “my love” (*Dombey* 665) pero ni se aman ni se desean; ella deja claro que lo desprecia (*Dombey* 666) y que ha participado en el plan de Carker para humillarlo tanto a él como a su marido (*Dombey* 667-669).

Habría que preguntarse la causa de que, a pesar de las restricciones impuestas por las convenciones literarias que seguía y que ayudó a mantener, Dickens incluya varios casos de agresión sexual de diversa naturaleza en sus obras. Una posible razón está en la importancia en la cultura victoriana del proceso de transformación de la sexualidad masculina, y su problemática, como se explicó en el capítulo 2: se abandona progresivamente la glorificación de la violencia interpersonal, y se crea la ideología doméstica y la idealización de la familia para contener a sus miembros, pero sin sustituir del todo una concepción de sexualidad masculina depredadora e insaciable. Esta sexualidad masculina se percibía como algo no del todo deseable, pero inevitable: “Broadly speaking, for a man unchastity was defined as the indulgence of natural urges and sexual lapses were regarded as regrettable but unavoidable” (Nead *Myths* 50). Lynda Nead, en *Victorian Babylon*, estudia detalladamente a través de una anécdota sobre piropos callejeros cómo la sociedad victoriana responsabilizaba a las mujeres del deseo masculino y de sus manifestaciones en forma de acoso (64-67). Ingham también lo documenta: “There was a tacit but universal acceptance of men’s fairly ungovernable sexual appetites which were natural enough” (Ingham *Language of Gender* 23). La vida doméstica y el autocontrol se defendían como los antídotos contra esa ansia depredadora (Bourke 309-312), lo cual, como veremos más adelante y en el capítulo siguiente, excluía a los varones de clase obrera. Se presenta la actitud analizada por Michael Kimmel, en la que el deseo se convierte en violencia porque en un sistema de desigualdad, el hombre se otorga el derecho al acceso al cuerpo femenino:

Women’s beauty is experienced by men as an act of aggression: it invades men’s thoughts, elicits unwelcome feelings of desire and longing, makes men feel helpless, powerless, vulnerable. Then, having committed this act of aggression,

women reject men, say no to sex, turn them down. Rape is a way to get even, to exact revenge for rejection, to retaliate. These feelings of powerlessness, coupled with the sense of entitlement to women's bodies . . . combine in a potent mix (Kimmel 257).

Dickens utiliza en ocasiones este tipo de lenguaje para referirse a la belleza o a la coquetería de sus personajes femeninos, con algo de ironía que puede volverse contra las retratadas. Encontramos un ejemplo en el tratamiento que se da en *Barnaby Rudge* a Dolly Varden, la joven hija del protagonista, Gabriel Varden:

As to Dolly, [she was in] the wickedest and most provoking head-dress that ever malicious milliner devised . . . she wore such a cruel little muff, and such a heart-rending pair of shoes, and was so surrounded and hemmed in, as it were, by aggravations of all kinds, that when Mr Tappertit, holding the horse's head, saw her come out of the house alone, such impulses came over him to decoy her into the chaise and drive off like mad, that he would unquestionably have done it (*Barnaby* 160).

Considerar que los diversos complementos favorecedores que lleva Dolly Varden son "aggravations" está a medio camino entre la intervención jocosa del narrador y el estilo indirecto libre mostrando los pensamientos de Tappertit, el empleado de Mr Varden. El humor desaparecerá cuando Tappertit participe en el secuestro de Dolly y considere que esa vestimenta era una provocación destinada a atraerlo.

En ocasiones, las distintas formas de pérdida del control de los impulsos atribuidos a la masculinidad se manifiestan junto a víctimas que se controlan hasta el extremo. En su análisis de *The Old Curiosity Shop*, Houston señala: "Nell's feminine self-starvation only has meaning in conjunction with masculine grotesque appetite" (*Consuming* 67). Nell es una niña que se sacrifica y se consume hasta que muere, y su acosador es Quilp, un enano alcohólico, violento, y fumador de puros. Este es un detalle que en *Sketches by Boz*, el autor había asociado repetidamente a borracheras, bromas pesadas, comidas copiosas, fiestas descontroladas e incluso violencia (*Sketches* 12, 42, 57, 76, 258-261). Es significativo que el hombre más importante en la vida de Nell, su abuelo, también está poseído por un apetito insaciable, aunque más dirigido y

enfocado que la desmesura grotesca de Quilp: es ludópata. Hay un paralelismo en una obra de madurez, *David Copperfield*. Agnes Wickfield es una de las heroínas; es amiga de infancia del protagonista, y sufre el acoso de Uriah Heep, un hombre físicamente repulsivo al que se compara frecuentemente con animales repugnantes como anguilas y serpientes, y simboliza las peores características del ser humano (Plung 219). Si bien Uriah sabe reprimirse en público, en privado deja claro a David que le resulta fácil mentir y que sus intenciones hacia Agnes son siniestras. La escena culmina cuando compara a Agnes con una pera aún no madura y hace gestos de morderla o saborearla (*Copperfield* 551). Es decir, ya sea porque quiere heredar el negocio familiar o porque desea a Agnes, el deseo sexual y la avaricia se confunden con el hambre. El hombre que debería protegerla, su padre en lugar de su abuelo como en el caso de Nell, también es adicto, esta vez alcohólico.

En otras novelas se repite el patrón con familias ausentes o negligentes. El acoso sexual ocurre no sólo porque hay un depredador sexual, sino porque las jóvenes no reciben la vigilancia adecuada. Deborah Gorham señala dos grandes marcos para obras de ficción victorianas con jóvenes indefensas: las huérfanas, y las que tienen malas madres (48). Comprobaremos si esta distinción es acertada, comenzando por las jóvenes con familias negligentes. Helena Michie analiza *Nicholas Nickleby*, pero sus reflexiones se pueden extender a otras heroínas víctimas de acoso sexual. Michie observa que Mrs Nickleby está desconectada de la realidad en la que vive su hija (Shad 86) y que los Nickleby se colocan bajo el poder cuasi paternal de Ralph Nickleby, tío del protagonista y de su hermana Kate; ello permite respetar la figura del padre biológico, sustituido aquí por el tío. Su interpretación del papel de Ralph Nickleby en el acoso a Kate es muy dura:

The most horrifying abuse in the novel . . . is of course incest. Much critical work on *Nickleby* has treated incest as the novel's empty centre, the unspoken and probably unconsummated act which nonetheless shapes all others . . . Ralph's procuring of Kate for Mulberry Hawk and Lord Verisopht is, of course, a sexual act in itself: Ralph's status vis-à-vis the marriage plot is

consistently figured as that of a procurer and a voyeur. There is more than a hint, however, of a slippage between his pandering to other men's desires and his own (Shad 87).

El personaje procura quitar importancia a sus actos, facilitando que sus clientes acosen a su sobrina, con técnicas de evitación de la culpa como las descritas en el capítulo 3.2: "Matchmaking mothers do the same every day . . . If she is as true to herself as she should be from what I have seen, what harm ensues?" (*Nickleby* 341). Además de poner a Kate en peligro, reduce la importancia del riesgo y responsabiliza a la joven de mantener su integridad física y moral. Entre otros casos con madres que no ejercen su función de protectoras de sus hijas, está Dolly Varden, ya descrita, y las dos mujeres explotadas por sus madres en *Dombey and Son*, Alice Brown como prostituta y Edith Granger en el mercado matrimonial.

Entre las huérfanas de madre, un grupo más numeroso, están Arabella Allen en *The Pickwick Papers*, secuestrada por su hermano Benjamin para obligarla a casarse con su amigo Bob Sawyer; Madeline Bray, de *Nicholas Nickleby*, que va a casarse con Arthur Gride para poder mantener a su padre; la ya mencionada Nell, de *The Old Curiosity Shop*; Miss Haredale, confidente de Dolly Varden, secuestrada por esbirros de Gashford, quien quiere abusar de ella para vengarse de su padre; Mary Graham, acosada por Seth Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*; y por último, Emily en *David Copperfield*. Según Gorham, incluso el recuerdo de una buena madre puede ser una influencia positiva en la niña huérfana; en el caso de las madres negligentes o caprichosas, la virtud de la joven suele triunfar. Esto marca la superioridad de la pureza e inocencia de la muchacha (Gorham 48). Gorham, al establecer este patrón comentado aquí, no da ejemplos y su descripción no se ajusta exactamente a lo que ocurre en Dickens, ya que en el autor no está tan clara la relación entre las relaciones familiares de las víctimas, y el desenlace de las agresiones. Lo que sí es evidente es que la ausencia de figuras familiares, su desinterés en la protección, y en ocasiones su complicidad, son a menudo necesarias para que se produzca el acoso.

También hay algunos agresores con madres que no ejercen responsablemente su educación; el principal ejemplo está en *David Copperfield*. Tanto Steerforth como Uriah Heep y el protagonista tienen en común madres excesivamente permisivas, además de vanidosas. Esto formaba parte de los planes del autor desde el planteamiento inicial de la novela: “Shew the faults of mothers, and their consequences” (*Working Notes* 171). La madre de David fue víctima de su propia vanidad, y él fue testigo del efecto del egoísmo de otros en su madre. Por ello, y también porque él cuenta con Betsey Trotwood y con Pegotty como figuras maternas positivas, no actúa de la misma manera que su amigo y su rival. Steerforth, por el contrario, ha sido educado en que se lo merece todo; Uriah ha sido educado en que si espera suficiente tiempo y es lo bastante astuto, cualquier cosa puede llegar a ser suya con esfuerzo. Cada uno de ellos trata a las mujeres en consecuencia. Steerforth es de clase media-alta, con inclinaciones parecidas a las que otras novelas atribuyen a la aristocracia. Su problema es que una vida demasiado fácil, y la ausencia de retos o problemas ha provocado en él un insalvable hastío y la ausencia del autocontrol tanpreciado por la clase media. La falta de autocontrol podría haberlo llevado por la ruta de los vicios propios de las clases acomodadas de la época: fiestas, alcoholismo, prostitutas o amantes, y ludopatía⁹. En cambio, toma el camino, mucho más interesante para la sucesión de eventos, de seducir a Little Em'ly, amiga del protagonista y prometida de su amigo Ham. Esto provoca en última instancia la muerte de Ham y Steerforth, el encarcelamiento del criado de este último por su complicidad en los hechos, y que toda la familia de Emily emigre a Australia, donde recuperan la felicidad. Uriah Heep, por su parte, es víctima del trato paternalista, condescendiente y represor dado por las clases medias a la clase baja o media-baja en ascenso. Ha podido mejorar la posición que ocuparon sus padres, pero sólo a costa de una constante exhibición de “humildad”, en realidad hipocresía y servilismo. Es

9 En sus novelas, Dickens no hace especial hincapié en este tipo de malos hábitos caros, aunque los cuatro parecen formar parte del “imaginario colectivo” de los novelistas del XIX, como por ejemplo ocurre en *The Tenant of Wildfell Hall* de Anne Brontë, en la sucesión de amantes que reconoce haber tenido Mr Rochester en *Jane Eyre* o en la sociedad de *Vanity Fair* de Thackeray. Dickens sólo los muestra claramente en *Nicholas Nickleby*.

inevitable que esto haya producido en él un enorme resentimiento, y su acoso a Agnes Wickfield es tanto un intento de asegurar su posición socioeconómica como su venganza contra toda una vida de humillación. Allan Grant observa cómo la clase social de David está cuidadosamente seleccionada para estar entre ambos: “Steerforth and Heep then become fantasy projections of David’s own self, embracing those aspects of the self that David would consciously repudiate” (Grant 111). Así, el protagonista no cae en ninguno de sus defectos, ni por abusar de su clase ni por excesiva ambición.

Juliet John hace un análisis de la maternidad defectuosa de Mrs. Steerforth centrado en cuestiones de clase, pero también literarias: se trata de un personaje romántico que no encaja bien con los valores melodramáticos del protagonista:

Steerforth and his Byronism are his mother's creations . . . Her emphasis on her son's “high spirit”, “superiority”, rebelliousness and individualism – all qualities admired by the Romantics Byron and Shelley, particularly – demonstrates the role she has moulded for her son in life, that of Romantic hero. It is a model of heroism which takes little account of conventional morality . . . He is unable to become “genuinely” emotionally involved with other human beings, or to feel connections with them (John 176).

John, en línea con el resto de la crítica y con lo que Dickens pauta en su planificación de la obra, coincide en que la madre es culpable de la falta de moral y la insatisfacción permanente de Steerforth, pero añade una interesante capa más de complejidad al retrato.

El tipo de acoso de Uriah Heep (que quiere obligar a Agnes a casarse con él, pero deja pasar el tiempo prudentemente) está influido por su clase social. Como se ha señalado, se presuponía que el deseo sexual del hombre era insaciable, pero podía ser controlado, mediante los valores de la clase media y su ideología doméstica. A las mujeres de clase media se las defiende como depositarias de las virtudes domésticas, mientras que el deseo sexual en la mujer se consideraba una desviación de la norma y se identificaba con la prostitución (Ingham *Language of Gender* 21-24).

Dickens muestra casos de acoso o violencia sexual en todas las clases sociales, aunque no todos los ejemplos son iguales. Los personajes de clase alta desean seducir o violar: Sir Mulberry Hawk en *Nicholas Nickleby*, Sir John Chester en *Barnaby Rudge*, y el Marquis St Evremonde en *A Tale of Two Cities*; los dos últimos consiguen su propósito. La mayoría de los casos, un total de diez, proviene de la clase media, y todos pretenden casarse con una mujer contra su voluntad: desde modestos trabajadores asalariados como Bradley Headstone (*Our Mutual Friend*) hasta miembros de clases mucho más acomodadas como Seth Pecksniff (*Martin Chuzzlewit*)¹⁰. Hay algunos casos de acoso a una mujer de clase media por parte de hombres de una clase ligeramente inferior, para mejorar su posición. Ayres estudia a Miggs y Tappertit en *Barnaby Rudge*. Miggs, la criada de la casa de los Varden, quiere casarse con Tappertit, el aprendiz de Mr Varden, mientras que el joven desea casarse con la hija de la casa y presumiblemente heredar el negocio: “Miggs and Tappertit have much in common... Like Miggs, Tappertit wants someone (Dolly) he cannot have and class status he also cannot have, by simply stealing it from the Vardens” (Ayres 47-48). Lo mismo podría decirse de Uriah Heep y James Carker. Dos personajes masculinos se unen en *Our Mutual Friend* para acosar sexualmente a Lizzie Hexam: Bradley Headstone, y como cómplice, el hermano de ella. El maltrato de Charley Hexam, un personaje inicialmente de la clase más baja, es psíquico. Esto es lo más apropiado para la situación, puesto que Charley quiere ascender de clase social y para él, la fuerza bruta o las amenazas a la integridad física de su víctima supondrían caer de nuevo en su origen inferior. Por ello, cuando intenta convencer a su hermana de que se case con Bradley Headstone para favorecer sus propios intereses, lo hace apelando al deber de ella y al “sentido común”; “I am very anxious for Mr. Headstone to succeed in all he undertakes. As I hope –and, as, indeed, I don’t doubt – you must be...” “be a rational girl and a good sister” (*Mutual* 387) El chantaje emocional y la reprobación son sus

10 La lista completa es Bob Sawyer en *The Pickwick Papers*, Arthur Gride en *Nicholas Nickleby*, Daniel Quilp, Mr Gashford en *Barnaby Rudge*, Seth Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*, James Carker en *Dombey and Son*, Steerforth, Uriah Heep, Bradley Headstone en *Our Mutual Friend*, y finalmente Jasper en *Edwin Drood*.

herramientas. Cuando esto no funciona, pasa a los insultos y el sarcasmo: “he is worth fifty of you . . . you are a nice picture of disinterestedness!” (*Mutual* 393). Finalmente, cuando comprueba que es imposible hacerla cambiar de opinión acerca de Mr. Headstone, sólo le queda repudiarla, y los dos hermanos siguen vidas separadas hasta el final del libro. Headstone, por su parte, reprime sus deseos hacia Lizzie hasta tal punto que cuando ella le confiesa que otro hombre, Eugene Wrayburn, es la causa de que él no le interese, pasa a perseguir a éste, aunque parece incapaz de actuar y se limita a seguirlo. Headstone es de orígenes obreros, y está en el límite inferior de la clase media, de la que ha absorbido los valores morales. No busca a una esposa de clase más alta que él, pero sí la respetabilidad de clase media que le daría tener una esposa a su gusto.

Los únicos agresores sexuales de clase obrera son Hugh y Simon Tappertit, ambos de *Barnaby Rudge*, obsesionados con Dolly Varden. Hugh es el único de todos los personajes sexualmente agresivos cuyo contacto forzado con la víctima se narra directamente: Sir John y Gashford han violado o seducido anteriormente, pero sus actos sólo son transmitidos a posteriori por otros personajes en lugar de ser mostrados explícitamente, y Miggs y Tappertit, de función principalmente cómica, no consiguen lo que se proponen. Por tanto, aunque el contenido en violencia sexual por alusión que tiene la novela es de los más altos en Dickens, la imagen de la clase media se mantiene a salvo puesto que los dos personajes más detestables están en los extremos de la escala social: Hugh, de clase marginal, que abraza a Dolly contra su voluntad (*Barnaby* 170, 465-66), y Sir John, que sedujo a una mujer gitana y la abandonó cuando estaba embarazada de Hugh (*Barnaby* 592-594).

En el conjunto de las novelas, la conclusión es que si tantos acosadores son de clase media puede ser porque se presupone que si un hombre de clase inferior acosa, debido a su brutalidad lo más probable es que consiga violar a su víctima. El método que muestra Dickens, de aislar y lentamente reducir a la víctima, es más adecuado a su retrato de la clase media, y también funciona como un eufemismo que protege la respetabilidad de este grupo social y de la mujer que sufre el acoso. Es

revelador también que buena parte de las mujeres que sí son violadas o seducidas no sean de clase media. Estos casos de violación o de seducción consumados no se describen de forma explícita, suelen ocurrir antes de que la acción de la novela empiece, y nunca se utiliza el punto de vista de la víctima. El narrador se encarga de hacer desaparecer a las víctimas de violación y a las mujeres seducidas, ya sea con la muerte o en el caso puntual de Little Em'ly, con la emigración. Este caso excepcional se debe a que en aquel momento (finales de la década de los 40), Dickens participaba en la gestión del refugio de Angela Burdett-Coutts para ex-prostitutas y otras mujeres en riesgo de exclusión social, cuyo fin era educarlas con vistas a la emigración a Australia. Funcionalmente, Steerforth es la herramienta que el autor necesita para que Emily sea una “mujer caída” y defender la emigración para jóvenes en una situación parecida.

Numerosos casos se dan antes del comienzo de la acción principal, y se narran después de que las mujeres, y en ocasiones también los hombres, hayan muerto. Entre estos casos tenemos, por ejemplo, a la madre de *Oliver Twist*, que no es víctima de violencia pero sí tiene una relación ilícita; la relación entre Ralph Nickleby y la madre de Smike; los mencionados casos de Sir John y de Gashford en *Barnaby Rudge*; y la violación de la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*¹¹.

Es decir, con muy pocas excepciones, Dickens nos muestra dos patrones principales de violencia sexual. De un lado, hombres de clase media o que aspiran a serlo, que quieren casarse con una mujer de clase media contra la voluntad de ella, que resiste la agresión y se casa con el héroe; y por otro, hombres que sedujeron a una mujer de clase social inferior a la suya antes de que comience la acción principal. Esta mujer ya ha muerto y alguna de las tramas de la novela son las consecuencias de esa agresión, incluidos los hijos ilegítimos resultantes. Además de este esquema repetido, tenemos variaciones en *Barnaby Rudge*, donde la violencia sexual parece una

¹¹ Hay un caso de matrimonio forzado celebrado antes de que la acción comience. En *Little Dorrit*, Jeremiah Flintwinch, asistente y más tarde socio de Mrs Clennam, se casa con la criada de la casa, Affery, con el único propósito aparente de dar respetabilidad a la convivencia de los tres personajes en casa de Mrs Clennam (Dorrit 38-39).

consecuencia de la temática de descontrol social y desgobierno central al libro, y la peculiaridad de Little Emily, salvada para recomendar la emigración como solución a la exclusión social de las mujeres que no encajaban en la moral sexual de la clase media.

3.5 Maltratadores grotescos y narradores humorísticos.

Además de los personajes analizados anteriormente, con un retrato y motivaciones verosímiles, hay otros en las novelas dickensianas que no encajan en una descripción psicológica o realista. Hay humor en la caracterización de estos personajes, y en sus acciones; son caricaturescos, grotescos incluso. En una división melodrama/pantomima, como la que establece Juliet John en *Dickens's Villains* (7), se trata de los malvados inspirados en la pantomima, un género musical típicamente inglés que introduce temas modernos de interés para el público insertados en el argumento de un cuento de hadas. Quilp, en *The Old Curiosity Shop*, es el mejor ejemplo, aunque otros son Mantalini en *Nicholas Nickleby*, Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*, Rigaud y Flintwich de *Little Dorrit* y Cruncher de *A Tale of Two Cities*.

Los maltratadores no son los únicos personajes grotescos. La crítica suele exponer a Mrs Gamp como la principal representante de lo grotesco en el autor (Malone 376, 367; Houston *Consuming* 81; Paroissien 355). Encontramos interés en clasificar los personajes de Dickens según sean o no humorísticos desde muy pronto; coincidiendo con la publicación seriada de *Little Dorrit*, una reseña francesa señalaba acertadamente lo siguiente: “Take away the grotesque characters, who are only introduced to fill up and to excite laughter, and you will find that all Dickens's characters belong to two classes –people who have feelings and emotions, and people who have none. He contrasts the souls which nature creates with those which society deforms” (Taine, citado en Wall 102). Los contemporáneos de Dickens calificaban de “grotescas” algunas características centrales de su estilo, algo con lo que el propio

autor estaba de acuerdo (Schlicke 251). Una de las fuentes de este interés del autor es el teatro; Dickens era un gran aficionado, acudía a ver representaciones de todos los géneros con frecuencia, y para caracterizar a algunos personajes, se inspiró en las técnicas de interpretación de sus actores favoritos (Schlicke 2). Para la sociedad de su tiempo, el teatro era una de las formas de entretenimiento más populares e influía en la recepción de otras expresiones artísticas y medios de comunicación, como señala Deborah Vlock: “the tropes of the theatre gave voice to other forms of artistic and popular expression; people read novels, newspapers, social criticism – indeed, just about everything worth reading – through the lens of popular performance” (Vlock 3). Algunas novelas tienen a personajes que son actores o desean serlo: en *Nicholas Nickleby*, el protagonista se une a una compañía; en *Great Expectations*, Pip va a al teatro a ver a un amigo de la familia, Wopsle, en una desafortunada representación de Hamlet. Dickens también fue autor de obras de teatro para representaciones amateur, actuó en las mismas, y finalmente dedicó los años finales de su carrera profesional a las lecturas públicas de su obra, unas actuaciones entonces novedosas que estaban influidas por sus conocimientos de técnica teatral (Ferguson 729).

Entre los personajes que pertenecen al tipo grotesco destaca Daniel Quilp, un prestamista que provoca la huida de Nell y su abuelo en *The Old Curiosity Shop*, porque no pueden pagar sus deudas y porque Quilp está acosando a la niña. Quilp es un enano, aunque lo monstruoso de este personaje no es simplemente el enanismo, sino la acumulación de rasgos desagradables: cabeza, manos y pies enormes, casi calvo, sucio, con manos como garras de uñas largas y amarillas, y con un rictus que se califica específicamente de “grotesque”: “what added most to the grotesque expression of his face was a ghastly smile” (Curiosity 27). Es decir, el personaje representa más bien un conjunto de deformidades y de miedos infantiles, como la sonrisa convertida en mueca y las manos que parecen zarpas. Daldry señala que es una figura complementaria de la angelical Nell:

Quilp (is) a part of the curiosity shop which represents consciousness in its fragmented, inconsequential form. [Unlike other Dickensian villains whose

evil comes out of greed or class], Quilp's kind of villainy has no such source, for he belongs to Nell's world, the world of dreams. As one of the 'wild and grotesque' figures surrounding Nell, his energies compliment and indicate hers, as hers do his" (Daldry 56).

Que *The Old Curiosity Shop* es una novela con mucho de onírico está presente desde su comienzo: "Night is generally my time for walking . . . night is kinder . . . than day, which too often destroys an air-built castle at the moment of its completion" (*Curiosity* 7-8). La protagonista, Nell, se va a mover en una serie de ambientes y personajes al borde de lo irreal: la tienda de su abuelo, el almacén semiabandonado donde trabaja Quilp, un cementerio en el que un titiritero repara sus marionetas, "The Jolly Sandboys", la posada que se llena de artistas circenses, y las figuras de cera de Mrs Jarley. Quilp formaría parte de tales figuras; si Nell es un ángel, Quilp es, más que un demonio, una gárgola. La conclusión de Daldry es que Quilp debe morir, no por ser un villano, sino porque la realidad triunfa frente a la fantasía (64).

Humphrey House, por el contrario, no analiza la relación de Quilp con la heroína sino con su víctima principal, Mrs Quilp, y por eso llega a la conclusión opuesta:

Quilp's cruelty towards his wife . . . seems a fantastic travesty of human action if one overlooks Mrs Quilp's one phrase: "Quilp has such a way with him when he likes, that the best-looking woman here couldn't refuse him if I was dead". That one sentence goes to the core of Quilp: for all his grotesque exterior he has in him a secret and serious human *power*: he is no figure of fun (*Due Time* 353)

La crueldad de Quilp hacia su mujer es constante. La primera vez que aparecen juntos, él echa de la casa con expresiones irónicas a las amigas de ella que han ido de visita, manda a la cama a su suegra, y tan pronto como se queda a solas con su mujer, ella rompe a llorar y a temblar (*Curiosity* 39-41). Él, tras hacer una serie de muecas, la amenaza: "if ever you listen to these beldames again, I'll bite you" (42) y a continuación la obliga a pasar toda la noche despierta y pasando frío. La agrade

físicamente de forma repetitiva, con pellizcos o pisotones (54, 107, 183), y la insulta (57, 372-373, 379). No son agresiones tan graves o brutales como las de Sikes a Nancy en *Oliver Twist*, pero son suficientes para que Mrs Quilp viva en un estado de terror constante. El personaje de Quilp no es realista, pero sus técnicas de maltrato y sus consecuencias sí lo son. Es notable la intuición de House, un autor muy anterior a las corrientes de la crítica literaria feminista, al hacer un análisis de Quilp que no lo reduzca a una simple fantasía. Quilp es ambas cosas: un monstruo de cuento con Nell, y un maltratador terroríficamente verosímil con Mrs Quilp.

En *Little Dorrit*, una novela muy posterior, otra pareja se asocia con lo onírico, aunque no con el juego de oposiciones de *The Old Curiosity Shop*. Se trata de los Flintwinch; ambos sirven a Mrs Clennam, propietaria de un negocio, y conviven con ella para cuidarla. Mrs Flintwinch tiene pesadillas en las que ve a su marido acompañado de su doble. Cuando él la ve, la zarandea, la estrangula, finge que ella acaba de despertarse, y la amenaza (*Dorrit*, 41-44). La expresión que usa para ello, “if you ever have a dream of this sort again, it’ll be a sign of your being in want of physic. And I’ll give you such a dose, old woman—such a dose!” (*Dorrit* 44) se repite posteriormente una y otra vez (186, 354, 766). Las amenazas y la confusión tienen un profundo efecto en la mujer: “I am frightened out of one half of my life, and dreamed out of the other” (186). Al final, se revela que todo ha sido una maniobra de “luz de gas” para ocultar que Jeremiah Flintwinch tenía un hermano gemelo, su cómplice en un intento de engañar a Mrs Clennam. Resulta característico del autor que el uso de una estrategia que era ante todo cómica en la primera mitad de su carrera se utilice con un efecto más sutil y sofisticado en sus obras de madurez.

Un maltratador que recibe un tratamiento más humorístico es Alfred Mantalini, el marido de Madame Mantalini en *Nicholas Nickleby*. Madame Mantalini es una modista en cuyo taller trabaja una de las dos heroínas de la novela, Kate Nickleby, cuando ella y el protagonista se quedan huérfanos. Mientras está a su servicio, Kate es testigo de cómo Mr. Mantalini derrocha el dinero que gana su mujer, y cuando ésta lo

recrimina, entre otros aspavientos amenaza con suicidarse. El humor procede de lo exagerado de sus gestos hipócritas:

Madame Mantalini, quite unmoved by some most pathetic lamentations on the part of her husband, that the apothecary had not mixed the prussic acid strong enough, and that he must take another bottle or two to finish the job he had in hand . . . [gave] in proof of the altered state of her affections, the circumstance of his having poisoned himself no less than six times within the last fortnight. (*Nickleby* 578).

Como se indicó en la sección 3.2 de este capítulo, Mantalini destaca porque no hay otros maltratadores dickensianos que presenten ciclos en su comportamiento. Al tratarse de un personaje cómico, sus intentos de reconciliación con Madame Mantalini no le dan ambigüedad moral ni facilitan la empatía del lector, algo que habría sido indeseable en el caso de un personaje más serio.

El siguiente caso con rasgos humorísticos es el de Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*, que puede añadirse a los maltratadores grotescos porque se narra invariablemente con sentido del humor, aunque su acoso a Mary Graham tenga también rasgos realistas. Mr Pecksniff es uno de los familiares que desea heredar la fortuna del patriarca Mr Chuzzlewit, y Mary Graham trabaja como secretaria o acompañante del anciano. Por atracción sexual o interés económico (sospechando que Chuzzlewit favorecerá a quien se case con Mary), Pecksniff acosa a la joven, y este acoso se narra en ocasiones de forma cómica, haciendo uso de una ironía basada en la adopción del punto de vista del acosador. Por ejemplo, en *Martin Chuzzlewit* se recurre al estilo indirecto libre para dar voz a Mr Pecksniff cuando Mary Graham lo rechaza: “His touch! What? That chaste patriarchal touch which Mrs Todgers – surely a discreet lady- had endured, not only without complaint, but with apparent satisfaction! This was positively wrong. Mr. Pecksniff was sorry to hear her say it” (*Chuzzlewit* 439). Este tipo de comentario, similar al citado anteriormente sobre la vestimenta de Dolly Varden en *Barnaby Rudge*, está a medio camino entre la intervención directa del personaje y el comentario del narrador. No puede saberse si se trata de un

pensamiento del personaje, un comentario dirigido a Mary Graham, o una intervención narratorial irónica. El efecto es más intenso que el de poner las mismas palabras en boca del personaje, ya que toman la autoridad y la aparente imparcialidad de la tercera persona, pero se vuelven en contra de Mr Pecksniff ya que tienen una intención evidentemente irónica. La comparación entre Mary Graham y Mrs Todgers también lo es, ya que Mrs Todgers se halla en una posición social y de poder similar a la de Mr. Pecksniff: ella es viuda, así que no depende de ningún hombre, y es económicamente independiente gracias a su negocio. Mary, en cambio, depende de su posición como empleada de Mr Chuzzlewit y del propio Mr. Pecksniff al estar alojada en su casa.

Este tipo de intervenciones irónicas dicen mucho sobre el retrato de este acosador. A continuación se da a entender que Mary está fingiendo su rechazo: “A fantastic thing, that maiden affectation! She made believe to shudder” (*Chuzzlewit* 440). El diálogo termina cuando, tras haber dejado Mary definitivamente claro que odia a su pretendiente, él la amenaza con la posibilidad de causar algún daño a Martin Chuzzlewit junior, y concluye diciendo que ella acabará por consentir en casarse con él. Stone considera la escena siniestra: “When Pecksniff blessed Mary Graham in the horrible seduction scene, Mr Pecksniff’s outrageous blessing has little to do with Mary’s welfare; on the contrary, in context it takes on the unmistakable resonances of grace before meals” (230). Los principales rasgos de este personaje son la arrogancia, la astucia, el engaño, y su capacidad de mantener una fachada de perfecta respetabilidad; el narrador señala poco después de la escena de acoso que su aspecto en ese momento es “hot, and pale, and mean, and shy, and slinking, and consequently not at all Pecksniffian” (*Chuzzlewit* 443). Pero durante la escena de acoso en sí, es capaz no sólo de dar una imagen respetable, sino de mantener ante su víctima la ilusión de que se trata de una relación de cortejo normal, y que la actitud de ella no es rechazo sino hipocresía.

El humor a veces puede llegar a lo grotesco desde lo ridículo; un ejemplo es Simon Tappertit, de *Barnaby Rudge*, ya descrito en la sección anterior. Su descripción

comienza por su nombre: “Sim, as he was called in the locksmith’s family, or Mr Simon Tappertit, as he called himself, and required all men to style him out of doors” (*Barnaby* 42). Este juego de nombres da a entender la disonancia entre la opinión que el joven tiene de sí mismo y la que tienen los demás. A continuación, se realiza una elaborada descripción de su aspecto físico. Es muy delgado, de muy baja estatura, y extremadamente vanidoso. La ironía del caso proviene de su convencimiento de que es capaz de seducir a cualquier mujer, incluida Dolly Varden, que no tiene el menor interés en él. Al mismo tiempo, la criada de la casa, Miss Miggs, da por hecho que es el objeto de la atracción del aprendiz, y ambos protagonizan una escena cómica de aire teatral en la que él llega muy tarde a la casa, le pide a ella que le abra, y ella se resiste porque teme que la bese. Por supuesto, él jura que no lo hará, entre hiperbólicas adulaciones (*Barnaby* 81-83). Toda esta comedia de equívocos, como se señaló anteriormente, tiene su fin cuando Tappertit secuestra a Dolly durante los disturbios anticatólicos. Cuando ella lo ve, inicialmente piensa que viene a rescatarla, y él confunde su alivio con amor (*Barnaby* 468), lo que se añade a la sensación de comedia de enredo. Finalmente, el humor se mezcla con el horror de la situación desesperada en la que se halla Dolly cuando ella rechaza violentamente su declaración de amor y él dice “She’s in an excited state tonight . . . and don’t know when she’s well off. Let her be by herself till tomorrow, and that’ll bring her down a little” (*Barnaby* 469). La escena pasa de lo irónico y cómico a lo grotesco, mostrando una insinuación realista del pensamiento del acosador que no puede concebir que el objeto de su deseo no le corresponda. Desde este momento, el humor desaparece de la caracterización de este personaje hasta el desenlace, en el que se nos cuenta que en los disturbios perdió las piernas y vive casado “in great domestic happiness” con una mujer a la que maltrata y que en venganza le esconde las patas de palo (*Barnaby* 645). En conjunto, la ironía en el tratamiento de Tappertit es eficaz, como en el caso de Pecksniff, para mostrar y privilegiar el punto de vista del acosador, y simultáneamente, rechazarlo.

Por último, a pesar de la simpatía del narrador hacia los personajes débiles, la función cómica del matrimonio Cruncher en *A Tale of Two Cities* equilibra la gravedad

de los hechos históricos que se tratan. Jerry Cruncher y su mujer no ocupan un lugar muy relevante en el conjunto de la trama; él es mensajero en el banco que sirve para conectar a los personajes franceses e ingleses de la obra. Además, se dedica al saqueo de tumbas para redondear sus ingresos. Mrs Cruncher es muy religiosa y por ello se opone a la segunda ocupación de su marido. Esta oposición se limita a rezar para pedir que deje de hacerlo, o quizá que Dios le perdone por el pecado de profanar tumbas; en cualquier caso, esos rezos son el motivo que él da para maltratarla (“praying agin me”, *Cities* 63). Cruncher se refiere a la espiritualidad de su mujer como “flopping down” (*Cities* 63), una imagen grotesca para dar a entender que reza de rodillas. La expresión recuerda a una muñeca o marioneta dejada caer, remitiendo a los títeres de Punch y Judy; esto se subraya cuando el narrador lo compara a él explícitamente con “a Harlequin at home” (*Cities* 62). Este tratamiento es una consecuencia de la clase social de los personajes, puesto que crear humor a partir de la devoción religiosa sincera de personajes de una clase social superior podría haberse entendido como algo irrespetuoso.

Los toques humorísticos están a menudo presentes en el tratamiento que Dickens hace de muchos casos que trata con realismo, dramatismo o con las técnicas del melodrama analizadas anteriormente. Puede haber toques de ironía en los casos más trágicos de las novelas más sutiles, como *David Copperfield*, y momentos de profundidad psicológica en novelas con más influencia de lo grotesco y humorístico. No se trata de una división tajante entre personajes “realistas”, “melodramáticos” y “cómicos” sino de la predominancia de unas técnicas sobre otras, aun dentro de la tendencia creciente a la sobriedad en el paso de las obras de juventud a las de madurez.

3.6 El desenlace del maltrato y las muertes de los agresores.

La resolución de los casos de maltrato en las novelas de Charles Dickens abarca una gran cantidad de posibilidades: reconciliación, separación, y la muerte de alguna de las partes, o de ambas. En algunos casos, no se da una conclusión, y los personajes quedan en su relación de maltrato. Rara vez se omite explicitar algún tipo de desenlace. La situación de los 41 maltratadores masculinos en las novelas se resume en las gráficas 2 y 3.

| Causa de fallecimiento | Número | Porcentaje. |
|---------------------------------|--------|-------------|
| Accidentes | 8 | 20% |
| Alcoholismo | 5 | 12,5% |
| Ejecuciones | 3 | 7,5% |
| Suicidios | 3 | 7,5% |
| Asesinatos | 2 | 5% |
| Duelos | 1 | 2,5% |
| Causa desconocida ¹² | 3 | 7,5% |
| Total | 25 | 61% |

| Agresores que sobreviven | Número | Porcentaje |
|--------------------------|--------|------------|
| Sin variación | 6 | 15% |
| Reincidencia | 3 | 7,5% |
| Arrepentimiento | 2 | 5% |
| Otros ¹³ | 5 | 12,5% |
| Total | 16 | 39% |

12 Sir Mulberry Hawk en *Nicholas Nickleby* muere en la cárcel; el padre de Nell en *The Old Curiosity Shop* muere sin que se diga la causa; y no puede saberse si el menor de los Saint Evremonde en *A Tale of Two Cities* es asesinado o condenado a muerte.

13 El "loco" de *The Picknick Papers* está en un manicomio; Uriah Heep va a la cárcel; Pecksniff se arruina y depende de la caridad de su antiguo empleado; Flintwinch desaparece; Charlie Hexam era el cómplice de Bradley Headstone y éste muere, por lo que cesa el acoso de Charlie a su hermana.

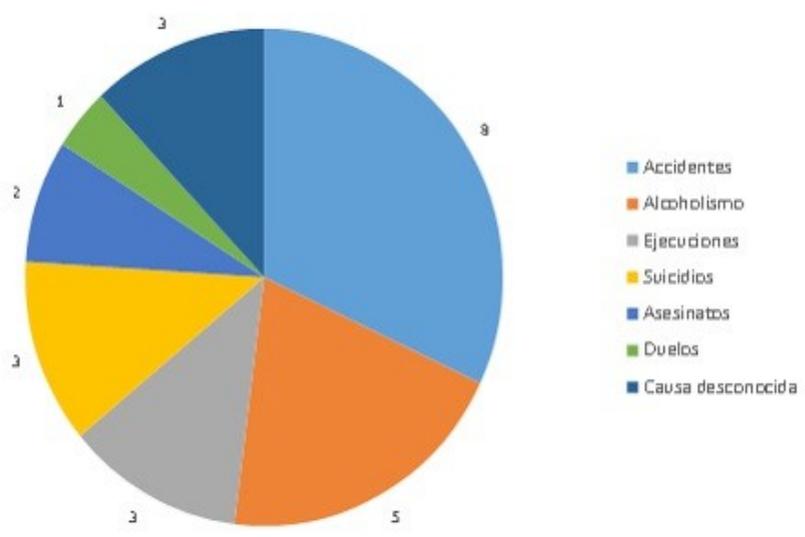


Gráfico 2. Causa de fallecimiento de los agresores en el transcurso de las novelas.

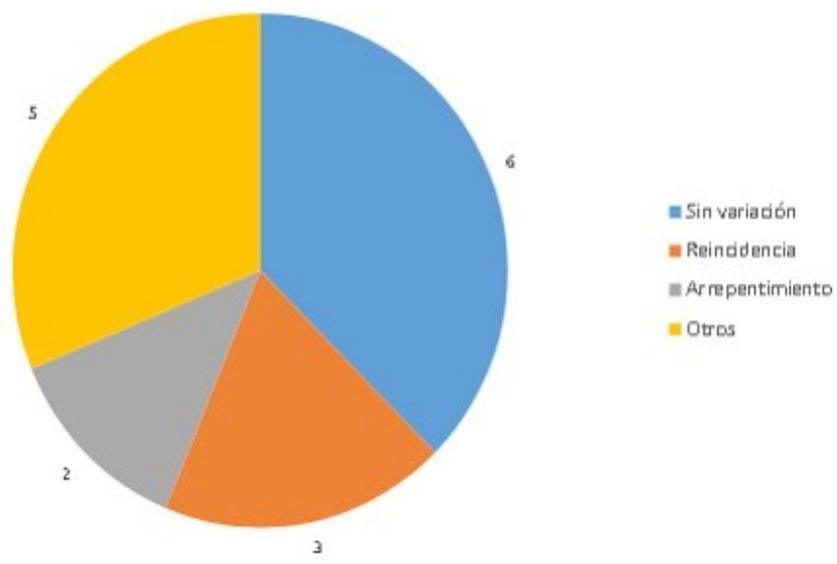


Gráfico 3. Desenlace de los agresores supervivientes.

Destaca en primer lugar la preferencia por dar una conclusión clara a las relaciones: los casos en los que la relación continúa y sigue siendo violenta más allá del final de la novela, incluso si presuponemos este desenlace donde el dato se desconoce, son un porcentaje pequeño del total, el 15%, y sólo un tercio de aquellos casos en los que el agresor sobrevive. En segundo lugar, una amplia mayoría de maltratadores muere, en un ejercicio de justicia poética propio del sistema moral del melodrama. Buena parte de estas muertes son violentas. Además, todas las muertes por enfermedad se relacionan con las complicaciones del alcoholismo. La causa más frecuente de muerte del agresor es un accidente.

Esto sirve múltiples propósitos: fundamentalmente, evita que sean los protagonistas los que ataquen a los villanos, ya sea por venganza o en defensa propia. Los personajes con características positivas, tanto protagonistas como secundarios, no son violentos, y sólo en muy contados casos contraatacan al ser atacados. La violencia nunca es aplicada legítimamente. Kucich observa esto y lo asocia a la influencia del melodrama:

In melodrama, the heroes are kept completely free of the final violence. Heroes never overcome a villain themselves, thus remaining clear of any attaching guilt . . . Purity from violence among the good characters in these deaths is as necessary as blackness in the villains for the reader to participate in the ritualised violence with clean hands. (*Excess* 50-51).

Estas muertes accidentales son las de Sikes, que se ahorca al intentar utilizar una cuerda para saltar los tejados en su huida tras matar a Nancy (*Oliver*, 412); también Quilp, que cae al río por accidente aunque quienes lo encuentran asumen erróneamente que se ha suicidado (*The Old Curiosity Shop*, 510, 548). A Rigaud se le desploma encima la casa de Mrs Clennam (*Little Dorrit* 793-794). James Steerforth muere cuando su barco naufraga en una tormenta (*Copperfield* 759). En *Great Expectations*, Compeyson muere ahogado (448) y Bentley Drummle tiene un accidente de equitación, provocado por maltratar a su caballo (482). Finalmente, Bradley Headstone y Roger Riderhood en *Our Mutual Friend* se ahogan mientras pelean (781).

El recurso, por lo tanto, se extiende a toda la obra del autor sin limitarse a las obras de juventud, más melodramáticas.

Las muertes accidentales, a veces autoprovocadas por imprudencia, permiten castigar a los personajes y evitan mostrar una conducta eficaz por parte del sistema legal inglés, satirizado por el autor en otras obras, como la misma *The Pickwick Papers*, en la que el protagonista es acusado de romper una promesa de matrimonio que en realidad no hizo; *Bleak House*, en la que los casos se paralizan y dan vueltas sobre sí mismos durante décadas; *Great Expectations*, en la que todo parece depender del misterioso abogado Jaggers; *Little Dorrit*, que denuncia los males de la prisión por deudas; o *David Copperfield*, que muestra el fracaso del sistema penal a la hora de castigar o reformar a Uriah Heep y a Littimer. John Reed manifiesta acerca de este aspecto de la obra dickensiana: “Justice was not problematic for Dickens, but institutions of justice were. Real justice involves both punishment and forgiveness (or pardon, or mercy). But human institutions have a way of failing to met the ideal patterns of justice upon which they are supposedly based” (“Authorised” 114).

En una obra de ficción, mostrar la muerte de los villanos a manos de la justicia puede provocar el indeseado efecto de causar compasión en los lectores. En su vida pública, Dickens estaba en contra de las ejecuciones públicas, pero no de la pena en sí cuando se aplicaba a crímenes violentos (P. Collins 231, 249). Acerca de una de estas muertes accidentales, Phillip Collins mantiene esta interpretación, en cuanto que está dirigida a evitar el complejo dilema moral que supondría la conmiseración por el condenado a muerte: “With Sikes, Dickens uses the effective method of giving him an accidental death so convenient it feels like an “Act of God” . . . without the delay and tedium of a trial, and without risking the emotional conflict that a judicial hanging may excite” (251).

Se puede considerar como caso límite, a medio camino entre el accidente y el homicidio, la muerte en duelo de Sir John Chester en *Barnaby Rudge* a manos de Geoffrey Haredale, en venganza por secuestrar a su sobrina Emma. Significativamente, hay otro duelo en una novela anterior, también entre nobles y

también a causa de una heroína; se trata del enfrentamiento de Lord Verisopht contra Sir Mulberry Hawk para defender a Kate Nickleby. En esta ocasión, el defensor de la víctima muere, y Hawk sobrevive y huye. Estos dos casos identifican el duelo como un método de defensa o justicia anticuado y característico de la nobleza; los personajes principales, de clase media, no se tomarán la justicia por su mano.

Entre todas estas muertes, es llamativa la poca incidencia de asesinatos de maltratadores. Como se ha señalado anteriormente, esto sigue las convenciones del melodrama según las cuales la bondad de los protagonistas debe ser incuestionable. Un maltratador es asesinado por un *deus ex machina*: Arthur Gride, tras acosar a Madeline Bray, es juzgado por obstaculizar la legítima herencia de ella. Consigue no ser declarado culpable, pero lo asesinan ladrones que entran en su casa (*Nickleby* 830). Esta conclusión sumárisima para el personaje, apenas un párrafo de siete líneas en una novela de ochocientas páginas, es característica de las obras de juventud del autor. Hay que llegar a *Dombey and Son*, la séptima novela, para tener la primera que no dedica su último capítulo a cerrar todas las líneas argumentales apresuradamente. Habría sido sencillo que el juicio mencionado en *Nicholas Nickleby* declarase culpable a Arthur Gride, pero los sistemas legal y penal sólo parecen actuar con eficacia, aunque dudosamente con justicia, en *Oliver Twist*, donde es discutible que la condena a muerte sea el castigo correcto para Fagin.¹⁴ Es revelador que no hay ni un solo caso más de justicia bien aplicada en tiempo de paz en toda la obra del autor. Existen otras condenas, pero se hallan todas en las novelas históricas, *Barnaby Rudge* y *A Tale of Two Cities*, situadas en épocas de colapso social. En esta última novela se presenta el segundo asesinato, que sí es una venganza, aunque no por violencia contra una mujer: el Marqués de Saint Evremonde atropella con su carruaje a un niño, y muere a manos del padre de éste (*Cities* 154).

De todas las intervenciones legales efectivas en las novelas, sólo la muerte de Fagin tiene que ver con la violencia contra las mujeres. Los maltratadores de las

14 En *Can Jane Eyre Be Happy?* (1997), John Sutherland argumenta que la ejecución de Fagin no tiene una base firme y es sólo el chivo expiatorio del asesinato de Nancy, mientras que en *Who Betrays Elizabeth Bennett?* (1999), cambia su interpretación y considera que es la condena correcta en aquel momento histórico por inducción al asesinato.

novelas suelen cometer otros crímenes, que son los que reciben castigo. Por ejemplo, la muerte de Hugh, que no tiene nada que ver con su acoso a Dolly sino con su participación en las protestas anticatólicas, no se presenta tanto como un acto de justicia como de brutalidad:

Those who suffered as rioters were, for the most part, the weakest, meanest, and most miserable among them. It was a most exquisite satire upon the false religious cry which had led to so much misery, that some of these people owned themselves to be Catholics, and begged to be attended by their own priests (*Barnaby* 610).

La muerte de Hugh, por otra parte, es útil para mostrar la maldad de su padre, John Chester, que no hace nada para evitarla cuando lo avisa Gabriel Varden. En la misma novela, también se ejecuta a Barnaby Rudge senior, desaparecido durante años, por el asesinato de Reuben Haredale (*Barnaby* 443). Finalmente, uno de los hermanos Evremonde es asesinado por el padre de un niño a que atropelló; el segundo hermano muere durante la Revolución Francesa, aunque no es posible saber si ha sido asesinado o ejecutado. El resultado es el mismo que en la novela histórica anterior: la anulación de toda posibilidad de justicia real ante el ataque de la masa.

Cabe preguntarse si habría sido creíble que un maltratador fuese condenado duramente en alguna novela. Dickens opinaba que las penas por lesiones, de multa o de pocas semanas de cárcel, eran demasiado leves (*Dent* 3 125). Wiener señala que a lo largo del siglo hubo un proceso de endurecimiento de las penas por feminicidio, particularmente si la mujer había sido violada. Estos casos, y otros en los que algunas mujeres fueron asesinadas por exigir mantenimiento económico a los padres de sus hijos, solían recibir condenas a muerte (134). Por lo tanto, aunque la situación no fuese ideal, habría hecho verosímil que más agresores, tras Fagin, fueran condenados por los jueces. No se trataba de que no fuese posible, sino de que Dickens prefiriera realizar un retrato coherente y global de un sistema que a su parecer no funciona.

Hay un caso además del de Fagin en el que un maltratador es condenado a muerte, pero no por el asesinato de su esposa, sino por el de un testigo. En *The Lazy*

Tour of Two Idle Apprentices, una novela breve escrita en colaboración con Wilkie Collins, Dickens inserta un relato de carácter sobrenatural. Se trata de una excepción en su obra puesto que, aunque escribió otros cuentos con elementos de fantasía, como los cuentos de Navidad, este es el único caso en el que lo mágico interviene en una relación de violencia doméstica. En esta historia, una mujer con dos pretendientes se casa con uno de ellos, tiene una hija, y se queda viuda. El segundo pretendiente vuelve a cortejarla, y cuando ella muere sin razón aparente, este pretendiente decide que conseguirá la fortuna de la fallecida, heredada por su hija, una niña de diez años. Se convierte en el tutor legal de la misma, la mantiene encerrada y atemorizada, y se casa con ella cuando llega a la mayoría de edad. La hace firmar un testamento, y a continuación, simplemente, le ordena morir: “He took her by the arm, and looked her, yet more closely and steadily, in the face. ‘Now, die! I have done with you.’ She shrunk, and uttered a low, suppressed cry. ‘I am not going to kill you. I will not endanger my life for yours. Die!’ ” (*Dent 3* 455) Y así ocurre: ella muere, al cabo de varios días de esta tortura psicológica. “Her large eyes strained themselves with wonder and fear; wonder and fear changed to reproach; reproach to blank nothing. It was done. He was not at first so sure it was done” (*Dent 3* 456). Sin embargo, el marido estropea su crimen perfecto cuando asesina a un testigo. Cuando se descubre el cadáver del mismo, el asesino es condenado a muerte, y en una vuelta de tuerca final, el anciano que está contando el cuento a los protagonistas revela que él es el fantasma del asesino, ejecutado cien años antes. En este peculiarísimo caso, Dickens sigue algunas de sus propias tendencias, como la preferencia de los agresores de clase media por el maltrato psicológico, y rompe otras, como la función de la justicia, o que el agresor sí está dispuesto a emplear la violencia física contra un tercero. Dado que se trata de una colaboración, escrita con ocasión de unas vacaciones en compañía de su amigo Wilkie Collins, y publicada en la cumbre de su carrera (inmediatamente después de *Little Dorrit*), cuando sólo publicaba cuentos ocasionalmente, es posible que el autor utilizase esta ocasión para experimentar con técnicas y elementos que prefería dejar fuera de las novelas.

Algunos de los maltratadores alcohólicos mueren a consecuencia de enfermedades que no se describen con claridad; no hay muertes por enfermedad entre este grupo de personajes que no estén ligadas al alcoholismo, ni maltratadores alcohólicos que sobrevivan al final de la novela. Estas circunstancias sirven claramente para atribuir más características negativas a la adicción, ya asociada a los maltratadores, como se ha indicado en una sección anterior. La larga dedicación a cuidarlos cuando están enfermos, que se produce en los casos de “The Stroller’s Tale” en *The Pickwick Papers*, el padre de Madeline Bray, y el marido de Betsey Trotwood, sirve para insistir en la entrega y el sacrificio de sus víctimas.

El último final posible para los maltratadores de las novelas es el suicidio. En la vida real, el suicidio o el intento suicida es a menudo la conducta de los agresores tras matar a sus parejas: según el Informe Anual del Observatorio Estatal de Violencia sobre la Mujer de 2007, suicidio, intento suicida y entrega voluntaria suponen el 48,1% de los comportamientos de los agresores tras el homicidio. De ellos el más frecuente es el suicidio, que alcanza una media del 20,8%, seguido de la entrega voluntaria (17,1%), y en tercer lugar el intento suicida, con una media del 10,2% (80). Los tres casos de suicidios de maltratadores presentes en las novelas de Dickens no tienen nada que ver con esta reacción: Ralph Nickleby en *Nicholas Nickleby* se suicida cuando se entera de que es el padre de Smike, joven con discapacidad intelectual que ha pasado su vida en Dotheboys Hall, un internado donde se maltrata a los residentes. Smike muere de una enfermedad inespecífica, contraída en el colegio, y Ralph no supo nada de él hasta después de su muerte porque abandonó a la madre del muchacho (*Nickleby* 807). Gashford, en *Barnaby Rudge*, tras los disturbios, trabaja como espía y se suicida envenenándose 10 años después, sin motivo aparente y en la miseria (*Barnaby* 644). Finalmente, Jonah Chuzzlewit se envenena tras ser detenido por matar a su padre (*Chuzzlewit* 723-4). Los suicidios de Ralph Nickleby y Jonah Chuzzlewit, ambas tras la muerte de un familiar, son paralelos pero poco comparables, ya que el primero sí parece capaz de sentir culpa, mientras que el segundo no, como veremos al analizarlo con detalle en el capítulo siguiente. Podría darse a entender que Nickleby se

suicida llevado por el sentimiento de culpa, y Chuzzlewit para evitar ser condenado. En cualquier caso, el efecto conjunto de los tres casos es el mismo: hay villanos llevados al suicidio por la culpa o la vergüenza, pero esa sensación no proviene de haber maltratado a una mujer.

Hay una minoría (casi un 40%) de personajes maltratadores que no mueren al final de la novela. Algunos de ellos son personajes menores, o en tramas secundarias, de los que no se narra ninguna conclusión: Mr Snellicci, miembro de la compañía teatral a la que se une brevemente Nicholas Nickleby; o los dos anónimos maltratadores de Liz y Jenny en *Bleak House*. En otros casos, se hace explícito que la relación continúa; son los casos de Noah Claypole y Charlotte en *Oliver Twist*, Henry Gowan y Minnie Meagles en *Little Dorrit*, Alfred and Sophronia Lamble en *Our Mutual Friend*. Entre estos personajes sin conclusión clara podemos incluir a Flintwinch, de *Little Dorrit*, que desaparece. Ha cometido un delito, por lo que una interpretación posible es que ha huido. Casi todos estos casos se dan en las novelas de madurez, una consecuencia más de las diferencias en el planteamiento de las obras a lo largo de la carrera del autor. El Dickens maduro se siente más cómodo con finales ambiguos o abiertos para los protagonistas, como en *Little Dorrit* y *Great Expectations*, y también dejando a personajes sin recompensas o castigos. Las novelas de juventud ofrecen en su final la resolución de una suma de aventuras individuales discretas, mientras que las de madurez muestran una viñeta de la sociedad donde no todos los conflictos se resuelven.

Los casos más llamativos entre los conflictos no resueltos son los agresores reincidentes. Son sólo tres: en *Nicholas Nickleby*, Alfred Mantalini, abandonado por su mujer, busca a otra a la que explotar económicamente (821). En *Barnaby Rudge*, como ya se apuntó antes, Simon Tappertit pierde las piernas durante los disturbios y se casa con una viuda; el maltrato es recíproco (645). Y en *David Copperfield*, Edward Murdstone se casa de nuevo tras la muerte de Clara Copperfield, con otra heredera joven y bella. Otros personajes confirman a David Copperfield que la trata igual que a su madre (795). Los dos primeros casos tienen en común el tratarse de personajes

cómicos de las obras de juventud; incapaces de cambiar, y sin castigar con la muerte, se limitan a repetir un esquema de conducta. Murdstone es, quizá, el villano que sale mejor parado de todo el canon dickensiano. Para John Reed, no castigarlo cumple una función importante: “the fact that they remain part of the narrative also suggests that all such injustice ... tyranny and cruelty, are part of life and cannot be shut out of our knowledge and our memory ... far better, in fact, to remember that cruelty so that we do not repeat it ourselves” (Dickens and Thackeray 190). David y Betsey Trotwood aplican esta lección cuando él se casa con Dora, y Betsey decide no interferir en su vida doméstica, para evitar que la joven esposa se sienta desplazada e inútil como le ocurrió a Clara cuando Miss Murdstone, su cuñada, ocupó su lugar como ama de casa (Copperfield 607). En cualquier caso, esta novela es la historia de David, el único personaje cuyo triunfo es imprescindible. Muchos personajes positivos o inocentes sufren más de lo que merecen, y varios mueren sin un final feliz: Ham, Dora, y dos bebés: el único hijo de Dora y el segundo de Clara. Aunque la reincidencia impune de Murdstone sea anómala entre las novelas de Dickens, no lo es tanto en el contexto de esta novela.

Entre los agresores masculinos, sólo hay dos casos en los que un agresor deja de serlo voluntariamente: Mr Dombey en *Dombey and Son*, y Jerry Cruncher en *A Tale of Two Cities*. Esto está en línea con lo que hoy día sabemos sobre relaciones de maltrato, y con las ideas del propio Dickens sobre la personalidad: los personajes no cambian en el transcurso de las novelas porque el autor opinaba que una vez formada, la personalidad se mantiene constante (P. Collins 82). Respecto al maltrato, los estudios sobre violencia de género apuntan a la escasa probabilidad de reconciliación, debido a que no es posible rehabilitar a los agresores, algo para lo que los expertos han dado distintos razonamientos. Ana María Pérez del Campo tiene un enfoque psicológico conductista y toma partido por la teoría feminista según la cual la violencia de género tiene una fuerte carga ideológica: “No se puede recuperar a un agresor porque no tiene sentimiento de culpa . . . no les es posible renunciar a las gratificaciones que les da el ejercicio de la violencia. El hombre violento es un agresor

ideológico, por ello no tienen prácticamente ninguna posibilidad de cambio” (Varela 109). Lorente Acosta incide también sobre los beneficios que el maltratador obtiene de su poder: “El maltratador no busca el abandono ni el final, simplemente la continuidad con la mujer bajo la sumisión y el control en una relación aún más beneficiosa y ventajosa para él” (*Mi Marido* 87). Piedad Ruiz Castillo, por último, desde el psicoanálisis y en coincidencia con Ana María Pérez, insiste en la imposibilidad de rehabilitar a quien no siente culpa: “La posibilidad de ‘rehabilitación’ . . . [es] bastante escasa o nula, puesto que este cambio requiere primero todo un largo recorrido que suponga una modificación de esa organización yoica tan precaria” (72); “sólo la culpa puede ser indicio de un tratamiento posible” (150).

Jerry Cruncher, tras ser testigo del Terror jacobino en la Revolución Francesa, se arrepiente de su trabajo como ladrón de cadáveres, y en primer lugar decide dejar esa ocupación (*Cities* 380) para más adelante decir explícitamente que ya no está en contra de que su esposa rece por él, al contrario, desea que lo haga (*Cities* 449-450). Es revelador que se trate de un personaje cómico: uno con un tratamiento más serio quizá no habría cambiado de este modo. También es significativo que la reforma la produzca un acontecimiento traumático: “A man don't see all this here goin' on dreadful round him, in the way of Subjects without heads, dear me . . . without havin' his serious thoughts of things” (*Cities* 380). Como veremos en el capítulo dedicado a las víctimas, Dickens usa experiencias desagradables como motores de la transformación de sus personajes positivos; aquí la novedad es que el personaje mejorado es un maltratador, pero hay lugar para la duda. Esta reforma del personaje se da sin una escena de reconciliación con Mrs Cruncher, y fuera de un ambiente hogareño. Esto le quita fuerza y sentimentalismo a la conversión y permite desconfiar de la fuerza de voluntad para cambiar de Cruncher.

En el caso de Mr Dombey, su relación de maltrato primaria es con su mujer, de la que la hija es sustituta. Dombey fracasa en su intento de relación de pareja, que termina con una separación, pero aprende a amar a su hija. El reencuentro familiar no proviene de él, sino de Florence, que regresa al hogar familiar pidiendo perdón, lo que

según Surridge obedece a la visión victoriana acerca de los deberes de la feminidad: Florence, con su huida, pone al descubierto la violencia y los secretos que deberían haber quedado en la intimidad, y restaura esa privacidad doméstica con su vuelta (Surridge 67-69). Pero el retorno de Florence no significaría nada sin la aceptación y el cambio en la conducta de su padre. Dickens defiende en el Prefacio a la edición de 1867 que esta transformación no es radical: “Mr Dombey undergoes no violent internal change . . . A sense of his injustice is within him all along” (*Dombey* 3). Puede resultar poco verosímil, pero se trata de una novela construida en torno a los errores de Mr Dombey, las pérdidas y el sufrimiento que ello le suponen, y su posterior arrepentimiento y expiación, por lo que la reconciliación con al menos una de las dos víctimas es necesaria. Que la nueva unión feliz y armónica sea con Florence y no con Edith Dombey forma parte de la tendencia del autor a mostrar hijas jóvenes obedientes y bondadosas preferiblemente a mujeres adultas y maduras.

3.7 Conclusión.

Es fácil advertir que para Dickens, la armonía doméstica es la conclusión fundamental y necesaria de un final feliz. El personaje malvado que es además maltratador o agresor sexual es el reverso a este deseo de paz hogareña, lo que subraya lo difícil y frágil de la felicidad a la que aspiran los protagonistas. Por eso Dickens convierte en maltratadores a casi todos los villanos, en una galería de inusitada variedad en la que es fácil detectar una serie de patrones que equilibran la influencia del melodrama con la verosimilitud psicológica, añadiendo ocasionales toques de humor. El retrato de la violencia sexual cede a la moral victoriana de obras para todos los públicos, con dos tipos de actos: violaciones y seducciones que terminan con la muerte de la víctima, fuera de la acción principal, y acoso prolongado del que la víctima escapa indemne.

Dickens no ofrece soluciones a los problemas planteados, más allá de eliminar a los agresores mediante actos fortuitos. Hay una amplia variedad de resoluciones de los casos de violencia doméstica y contra las mujeres y una fuerte tendencia a los finales felices, pero la constante es que los finales nunca son verdaderamente justos y no se propone ninguna medida de protección a víctimas futuras, ni medios de prevención de casos futuros.

En este capítulo sólo se han distinguido a los agresores según su tratamiento sea melodramático o cómico. La clasificación más decisiva, sin embargo, está en función de la clase social, y la trataremos en el capítulo siguiente.

4 Relaciones entre la clase social del agresor y el tipo de violencia ejercida.

4.1. El origen social de los agresores. Criterios para su clasificación.

Una muestra del retrato global que hace Charles Dickens de la violencia de género es la presencia de casos de la misma en todas las clases sociales. No se trata de un fenómeno aislado, ni provocado por la pobreza o la falta de educación. Tanto víctimas como agresores van desde la aristocracia de *A Tale of Two Cities* al submundo criminal de *Oliver Twist*. Sin embargo, no todas las relaciones violentas son iguales, puesto que varios factores, entre ellos la clase social, las afectan. El origen social de los personajes influye de dos formas diferentes: por una parte, en la clase de violencia que practican, y por otra, en la forma en la que se describe.

Sin embargo, al existir múltiples criterios para establecer divisiones entre las clases sociales, en una discusión sobre las mismas las cifras obtenidas acerca de la adscripción de personajes concretos siempre serán sólo aproximadas. La clase social depende en distinta medida de varios factores, heredados y adquiridos. Patricia Ingham documenta que el uso de adjetivos como “industrious, laborious, operative, and (un)productive” para referirse a las clases sociales, sobre todo a la obrera, revela que desde finales del siglo XVIII, la pertenencia a un grupo o clase no es ya tanto por herencia sino por ocupación (Ingham *Language of Gender* 7), a lo que se añade el nivel adquisitivo. Por ejemplo, Gabriel Varden, uno de los protagonistas principales de *Barnaby Rudge*, es un hombre respetado y de vida acomodada en su comunidad. Pero

dependiendo de la importancia que demos a su oficio de cerrajero, o a su posición como propietario de un negocio con un empleado, lo podríamos considerar obrero o de clase media. Además, hay miembros de la clase media, como oficinistas y maestros entre otros, con ingresos inferiores a los de obreros de alta cualificación como carpinteros o mecánicos (Murdoch xxi). Por lo tanto, cuanto se diga sobre el conjunto de la obra sólo puede tener un carácter aproximado por lo arbitrario de las divisiones en clases sociales, una cuestión que resultaba problemática y extremadamente llena de matices (Pool 21-22). Keating señala que las definiciones de clase social y de conflicto de clase, de gran importancia en el siglo XIX, son creaciones que surgen en aquel momento histórico y se difunden rápidamente:

In the eighteenth century the words used to describe social divisions were “rank”, “order”, “state”, “station”, or “degree”, and when referring to specific economic groups, “interests”. The lower classes in this sense did not constitute an interest, but existed as separate, occupational groups, largely isolated from each other . . . their interests were not identical and there was no theory to persuade them they were. The term “working class” (as distinct from “lower class” which had existed earlier) seems to have appeared around 1815, and by 1824 the word “class” was firmly established. (10)

La sociedad del siglo XIX era al mismo tiempo más dinámica que la de épocas anteriores, y más dada a establecer categorías humanas amplias a las que se atribuían características concretas. Los estudios varían sobre cuáles son estas categorías. Keating hace una clasificación detallada, y distingue seis tipos de personajes de clase obrera en la novela victoriana: “respectable, intellectual, poor (meant to cause pity in the reader), debased, eccentric, and criminal” (26-28). La clasificación que se ha realizado aquí es la distribución social de Pool (32-36), más sencilla que la de Keating y atiende como principal criterio al poder adquisitivo y a la ocupación, o falta de ella, de los personajes. Así se establecen pocas divisiones, sólo las imprescindibles para observar los patrones que Dickens crea en su caracterización de las clases sociales. Son solo cuatro: marginal, obrera o trabajadora, media, y clase alta o aristocrática.

La clase social marginal está compuesta por mendigos, quienes viven de la beneficencia, y criminales. A la misma pertenecen el ladrón Sikes y el perista Fagin de *Oliver Twist*, pero también personajes que tienen o aparentan un nivel económico superior, como el asesino y cazafortunas Rigaud de *Little Dorrit*. Esta clase se separa de las demás porque los criminales tienen suficientes características en común desde el punto de vista social, que los separan del resto, y está en línea con las teorías de finales del siglo XVIII y el XIX acerca de la naturaleza de la delincuencia. Como se indica en el segundo capítulo, desde el reinado de Jorge III (1738-1820) se pensó que los delincuentes formaban una clase social aparte.

La clase que se puede definir como obrera o trabajadora está compuesta por quienes están en los límites de la pobreza, por los trabajadores manuales o del campo, y por los sirvientes, es decir, por aquellos personajes que ni son delincuentes, ni pertenecen a la burguesía, ya sea por su nivel de ingresos, o por la naturaleza de sus ocupaciones. Por ejemplo, criados como Sam Weller en *The Pickwick Papers*, el ya mencionado Gabriel Varden, y el herrero Joe Gargery de *Great Expectations*.

La clase media la componen quienes necesitan trabajar para vivir, pero no realizan trabajo manual ni se hallan cerca de la pobreza. El rango de niveles económicos que presentan es muy amplio; el rasgo fundamental que los caracteriza no es el nivel económico sino su ocupación. Hay oficinistas como John y James Carker en *Dombey and Son*, y maestros como Dr Strong, responsable de la educación del protagonista en *David Copperfield*. También es la clase social de todos los religiosos, desde Stiggins de *The Pickwick Papers* a otros de posición elevada, como el hipócrita Reverend Chadband de *Bleak House* o Canon Crisparkle de *The Mystery of Edwin Drood*.

A esta misma clase pertenecen también quienes viven acomodadamente de sus rentas y aparentemente no necesitan trabajar, como Jarndyce, el benefactor de los protagonistas en *Bleak House*. Otros personajes están claramente por encima del resto de los de clase media, económica y socialmente, a pesar de que trabajen. Son personajes con más poder, normalmente por ser empresarios (como Mr Dombey), o industriales (Thomas Gradgrind de *Hard Times*). La conducta de los maltratadores que

pertenecen a este subgrupo, la clase media-alta, no se diferencia del retrato del conjunto de la clase media, por lo que a pesar de la separación social y económica que hay entre ellos y el resto, no es necesario realizar una división.

La clase media es tan amplia porque su naturaleza no es solo económica. El deseo de este grupo de ser identificado como un todo coherente ha sido explicado por Lynda Nead en términos de ideología doméstica: “this class coherence was established through the formation of shared notions of morality and respectability – domestic ideology and the production of clearly demarcated gender roles were central features in this process of class definition” (*Myths* 5). Este concepto de autodefinición de la clase media a través de principios morales no es nuevo, sino que se viene desarrollando desde Foucault, que señaló que “desde mediados del siglo XVIII, la burguesía estuvo empeñada en construirse una sexualidad que le sirviera para señalar y mantener su distinción de casta” (citado en Ruiz Castillo 51). Se ha prestado mucha atención a cómo esa creación de la sexualidad y los roles de género burgueses afectó a la feminidad burguesa y más adelante se entendió como universal para la mujer occidental, pero como veremos en este capítulo, la creación de una masculinidad específicamente de clase media afectó profundamente también al retrato de hombres en la ficción.

Los aristócratas son los personajes con títulos nobiliarios, y conforman la clase alta. Su nivel económico varía desde caballeros que mantienen un estilo de vida por encima de sus posibilidades gracias a préstamos, como Sir Mulberry Hawk en *Nicholas Nickleby*, a nobleza enriquecida con amplias posesiones rurales sobre las que ejercen poder absoluto, como los hermanos Evremonde de *A Tale of Two Cities*.

Algunos personajes quedan fuera de la clasificación por desconocerse su clase social o cambiar ésta en el transcurso de la narración. Por ejemplo, Mr Gashford, en *Barnaby Rudge*, pasa de mendigo y ladrón a secretario de Lord Gordon. La familia Dorrit pasa de la pobreza, y en el caso de Amy Dorrit de la clase obrera debido a su trabajo como costurera, a la clase media cuando Mr Dorrit recibe la herencia que esperaba.

Existe también otra distinción importante, además de la basada en las clases sociales, que es en función del sexo. Los personajes femeninos maltratadores tienen una serie de características comunes que las diferencian de los masculinos, y un origen social más homogéneo que éstos, como veremos en el capítulo siguiente, dedicado a mujeres maltratadoras, por lo que las distinciones en función de la clase social son aplicables de una forma más clara a los personajes masculinos. Por otra parte, sería posible hacer una distinción menor entre personajes masculinos ingleses y franceses, ya que hay una pequeña proporción de personajes de origen francés cuyas características pueden explicarse en parte según las mismas premisas que definen las diferencias de clase.

La cantidad de violencia que se muestra en cada clase social influye en el retrato que se hace de las mismas en las novelas dickensianas. Hay una gran desproporción, como puede observarse en la tabla siguiente, referida sólo a las novelas. Dickens se centra ante todo en la clase media, a la que pertenecen más de la mitad de los personajes masculinos. Este reparto desigual refleja los intereses y gustos del autor y de su público más que la distribución social real de la época, en la que había muchos más trabajadores de lo que las novelas sugieren. Por otra parte, a pesar de que Dickens incluye relaciones violentas en todas las clases sociales, las que están en los extremos, alta y marginal, son desproporcionadamente violentas en comparación con las demás. Más de la tercera parte de los personajes criminales y marginales son además maltratadores. Esto tiene algo de realista; según Dutton y Golant, alrededor del 40% de los maltratadores son lo que ellos llaman “antisociales” y cometen también otros delitos (Dutton & Golant 26). Es decir, hay alguna justificación, sea por causación o por correlación, para que los hombres violentos en general sean delincuentes y al mismo tiempo agresores de sus parejas. La mayor parte de los casos de violencia en términos absolutos ocurren en la clase media, la de protagonistas como David Copperfield y Mr Pickwick, pero esto ocurre debido a la sobrerrepresentación antes mencionada. La proporción de maltratadores de clase media (12,35%) es muy parecida al porcentaje de maltratadores respecto al total de

personajes (13,53%). La situación de los aristócratas es llamativa y no tiene explicación fácil, puesto que un tercio de los que figuran en las novelas son agresores. En el apartado correspondiente se darán algunas justificaciones, relacionadas con el retrato de la aristocracia heredado del siglo anterior, y con los prejuicios ingleses contra lo francés dado que varios de estos aristócratas son franceses.

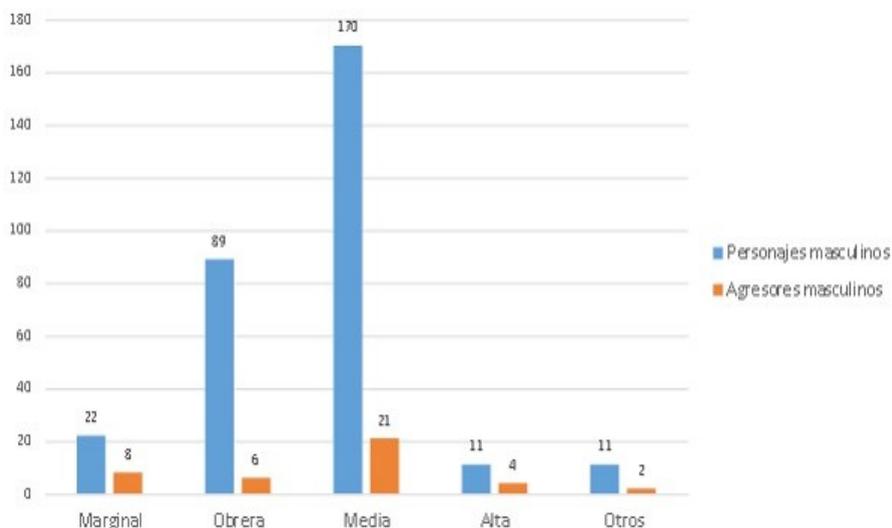


Gráfico 4. Distribución de los personajes y los agresores masculinos según su clase social.

| Clase | Personajes masculinos | | Agresores masculinos | | |
|-----------------|-----------------------|------------|----------------------|--------------------|---------------|
| | Número | Porcentaje | Número | % de los agresores | % de su grupo |
| Marginal | 22 | 7,26% | 8 | 20% | 36,36% |
| Obrera | 89 | 29,37% | 6 | 15% | 6,74% |
| Media | 170 | 56,10% | 21 | 52,25% | 12,35% |
| Alta | 11 | 3,63% | 4 | 10% | 40% |
| Otros | 11 | 3,63% | 2 | 5% | |
| Total | 303 | 100% | 41 | 100% | 13,53% |

La clase obrera es, en proporción, la menos violenta de todas, seguida de la media, pero esto no significa que el retrato general de los maltratadores de clase trabajadora esté próximo a los de la clase media en otras características. Los rasgos de la violencia en la clase obrera son más similares a los que se dan en el grupo marginal, debido a la ideología victoriana acerca de la naturaleza de la división en clases, que atribuía una forma de ser más dada a la violencia física a las clases inferiores. El retrato positivo, con personajes menos violentos incluso que entre la clase media, tiene como efecto una mayor sensación de cohesión entre la clase obrera, la menos individualista. También deberse esta ausencia a que hay pocos villanos y protagonistas de este origen social en las novelas de Dickens, sino personajes más secundarios, y una relación de maltrato entre personajes de clase obrera descrita con cierta complejidad les habría dado una importancia no deseada en una novela centrada en los intereses de la burguesía. Por último, los maltratadores de Dickens suelen ser personajes indeseables en todos los aspectos. A consecuencia de ello, un maltratador de baja extracción social tendería, por su propia naturaleza maligna a ser un criminal. Esto no les ocurre a los maltratadores de clase media por la gran distinción que el autor hace entre esta clase y las demás, como veremos a continuación.

4.2 Los maltratadores de las clases marginal y obrera.

El retrato de los personajes de clase social más baja en Dickens está condicionado por algunas ideas vigentes en su tiempo sobre la naturaleza de los instintos y la influencia de la educación, junto con la clase social, en los mismos. Se consideraba que la socialización y la formación ejercían una función de control de los impulsos animales, por lo que las clases más bajas serían más violentas, y más difíciles de controlar. Puede observarse esto en un artículo de la publicación médica *The Lancet*, de 1869, atacando la anticoncepción, recogido por Lynda Nead:

[The article] advised single people to avoid temptation and to observe strict principles in relation to hygiene and diet; and as far as married couples were concerned, it recommended self-denial. But this advice was class specific; the working classes could not be expected to exercise restraint, and *The Lancet* admitted: 'With the utterly poor, and especially with the artisan or labourer suddenly reduced to penury by loss of work, the case is different and is very hard. The natural predominance of the animal life in the illiterate renders the control of the animal lusts difficult or impossible (*Myths* 21).

Una prestigiosa publicación científica defiende que la pobreza y el analfabetismo son causa de la incapacidad de practicar la abstinencia sexual. Por razones que el articulista no explica, los impulsos "animales" son más difíciles de controlar si la falta de recursos es repentina y sobrevenida, quizá porque dichos impulsos hallaban salida en el agotador trabajo manual y se encuentran momentáneamente sin ese desahogo.

La clase media había encontrado en la masa indiferenciada de la supuesta "clase delincuente" y en la clase obrera la responsabilidad de los males sociales, a veces sin analizar más a fondo cómo poner remedio a las causas de la violencia. Como señala Ingham, "The practice of turning the working classes into a scapegoat by making them the ultimate sources of crime and vice was by the mid-nineteenth century virtually automatic" (*Women and Language* 48). Pam Morris observa la conexión con una religiosidad determinista:

The *Christian Observer* warned against forgetting the 'immutable connection between vice and misery' (1852, p. 254). The Victorian poor, therefore, were trapped . . . On the one hand, they were exhorted to read their proper place as a pre-ordained link within the vast eternally settled design of Divine Providence. On the other hand, they were interpellated into a system of meaning which read their particular individual lives in terms of guilt and divine disapprobation (84).

Al mismo tiempo que se mantenía que Dios había creado el mundo tal y como es y que por tanto nadie debe intentar salirse de su lugar, se trazaba una conexión entre las clases bajas y todos los males espirituales, sin aparente posibilidad de escape ni redención. El pensamiento feminista inicial podía caer también en este clasismo. Por ejemplo, ocho años después de la muerte de Dickens, en 1878, la reformista Frances Power Cobbe publicaba en *The Contemporary Review* el artículo “Wife-Torture in England”, en el que atribuía la violencia de género a los obreros y urgía a los hombres de clase media y alta a actuar como protectores de la mujer obrera mediante la reforma legal (Murdoch 11-13).

En lo que se refiere a las clases sociales más bajas y su forma de ejercer violencia, Dickens es por completo un hombre de su tiempo, y da a los personajes masculinos de clases marginales una caracterización más violenta que a los demás, expresada generalmente, además, en forma de agresiones físicas. En las novelas, practican maltrato físico diez de los quince personajes masculinos maltratadores de la zona más baja de la escala social, mientras que los demás recurren al acoso sexual o a las amenazas. Además de comentar algunos precedentes, esta sección se centra en Sikes de *Oliver Twist*, Hugh de *Barnaby Rudge*, los obreros anónimos de *Bleak House* y varios secundarios de *Great Expectations* como ejemplos paradigmáticos.

El primer caso en el que hace explícita la clase social del agresor se da muy pronto en la obra de Dickens, antes de su carrera como novelista, en el artículo de *Sketches by Boz* “Seven Dials”, una descripción de un barrio londinense de clase obrera. El último párrafo de dicho artículo está dedicado a los problemas de convivencia de una comunidad, y los dos primeros ejemplos son de violencia de género:

The man in the shop ill-treats his family; the carpet-beater extends his professional pursuits to his wife; the one-pair front has an undying feud with the two-pair front . . . the two-pair back will interfere with the front kitchen's children; the Irishman comes home drunk every other night and attacks everybody; and the one-pair back screams at everything. Animosities spring up between floor and floor (*Sketches* 72).

El primer ejemplo parece abrir camino al segundo, ya que “ill-treat” puede referirse a maltrato físico o psicológico y es por tanto más difuso, al igual que “family”, que implica a todos los que conviven con él. El segundo recurre a la ironía de un lenguaje innecesariamente formal como único medio de suavizar un mensaje violento, creando una conexión directa entre la ocupación del hombre, y por lo tanto su clase social, y el tipo de maltrato que practica. Por otra parte, estos dos ejemplos abren camino a todos los demás, que muestran a una comunidad incapaz de convivir pacíficamente, y el efecto es que la violencia contra las mujeres no es tal, sino violencia indiscriminada de todos los vecinos entre sí. Un ambiente de violencia general puede ser más peligroso para los más débiles, pero en este caso las agresiones no se describen como ataques específicos a la mujer por el hecho de serlo.

Esta recopilación de los primeros artículos periodísticos de Dickens presenta varios ejemplos más de maltratadores físicos, siempre de clase obrera, tales como un grupo de emigrantes irlandeses en “The Gin Shops”. Tras ser expulsados de una taberna por pelearse, vuelven a sus casas y golpean a sus mujeres e hijos (*Sketches* 180). Otro personaje alcohólico, descrito como un “unshaven, dirty, sottish-looking fellow” (*Sketches* 185), practica una combinación de maltrato físico y psicológico, transmitida por el narrador (“kicking his wife up the court”) y por los vecinos, que añaden detalles y comentarios: “we hears him a-beaten’ on her sometimes when he comes home drunk, the whole night through”; “beaten’ his own child too, to make her more miserable” (*Sketches* 185-186). Esta última intervención es una característica relativamente habitual en el conjunto de la obra dickensiana, en la que en las apariciones de violencia física explícita se alternan las intervenciones del narrador, generalmente llenas de patetismo, con diálogos que ilustran el sadismo y la crueldad de un personaje recurriendo a otros, a veces muy secundarios, que narran brevemente actos de violencia de los que han sido testigos. Esto, además de permitir alternar tonos y estilos para dar variedad (humorístico, melodramático, sentimental, tenso), refuerza la sensación de condena social y también la dificultad de solucionar el problema. Los personajes que actúan como testigos reprueban la violencia, aunque no puedan hacer

nada para impedirlo. Algunos ejemplos son el maltrato de Walter Bray a su mujer y a su hija en *Nicholas Nickleby*, las agresiones de Jonah Chuzzlewit a Mercy Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*, y las esposas de obreros a las que socorre Esther Summerson en *Bleak House*.

El uso del maltrato infantil para manipular a víctimas adultas que vemos aplicado de forma tentativa en estos artículos periodísticos iniciales aparecerá en novelas posteriores, como *David Copperfield*, donde la educación de David es utilizada por Edward Murdstone, de clase media, para hacer sufrir a Clara, o en *A Tale of Two Cities*, donde de forma cómica, Jerry Cruncher intenta poner a su hijo de su parte en sus agresivos intentos por impedir que su mujer rece.

La primera novela de Dickens, *The Pickwick Papers*, incluye una gran cantidad de violencia en sus relatos intercalados, dos de los cuales muestran a hombres de clase marginal maltratando a sus parejas. El interés del primero de ellos, “The Stroller’s Tale”, yace en ser la primera muestra de un carácter más melodramático, no solamente humorístico. Apenas narra más que la muerte del maltratador a consecuencia del alcoholismo, uniendo así la falta de control de la agresividad a la falta de control del deseo de beber. El maltrato relacionado con los hijos, ya mencionado, aparece en el segundo cuento, “The Convict’s Return”. El convicto es el hijo de una pareja de granjeros, él alcohólico y maltratador, ella paciente víctima y amorosa madre. El relato se centra en la relación de la madre con el hijo, especialmente cuando él se une a una banda de delincuentes. Así se responsabiliza al padre de la violencia ejercida por el hijo, que aunque no agrede a su madre la hace sufrir con su comportamiento, como el padre hizo antes: “he, with a reckless disregard of her breaking heart, and a sullen wilful forgetfulness of all she had done and borne for him . . . was madly pursuing a headlong career” (*Pickwick* 71). El hijo ha recibido de la madre la mejor educación que ella ha podido darle, pero está presente que el marido ha hecho la convivencia imposible: “more than once, when it was past midnight, the boy knocked softly at the door of a neighbour’s house, whither he had been sent, to escape the drunken fury of his unnatural father” (*Pickwick* 70). El final del cuento es tan melodramático como

corresponde, pues el padre muere, de forma natural y repentina, al ver a su hijo regresar de la deportación a Australia. De este modo, las acciones violentas del padre quedan castigadas por un acontecimiento del que ningún otro personaje es culpable. El hijo, tras arrepentirse de sus acciones pasadas, muere en pocos años y es enterrado junto a su madre.

En la siguiente obra en orden cronológico, Bill Sikes, el villano central de *Oliver Twist*, es sin duda el mejor ejemplo dickensiano de maltratador de clase baja y lo opuesto a los ideales victorianos de la masculinidad, ya que toda su brutalidad surge de la incapacidad de controlar sus impulsos animales. El alcoholismo, la violencia verbal indiscriminada hacia todos los demás personajes y la violencia física utilizada solamente contra los más débiles son expresión de esta falta de autocontrol. Es muy reveladora su primera aparición en la novela: antes de que se sepa qué personaje está hablando, entra en casa de Fagin insultándolo por haberle derramado encima, por accidente, una jarra de cerveza. Los insultos van acompañados de amenazas:

Why, what the blazes is in the wind now! ... Who pitched that 'ere at me? It's well it's the beer, and not the pot, as hit me, or I'd have settled somebody. I might have know'd, as nobody but an infernal, rich, plundering, thundering, old Jew, could afford to throw away any drink but water; and not that, unless he done the River Company every quarter (*Oliver* 94).

A continuación, Sikes hace entrar en la habitación a su perro, al que patea sin que el animal haya dado causa alguna. Se establece así desde el primer momento que Sikes insulta y amenaza a todos los personajes, pero sólo golpea a su perro y a Nancy. La cobardía se une a la brutalidad, porque sólo ataca a quienes no pueden defenderse ni ser defendidos por otro. Sikes odia y envidia a los demás criminales, especialmente a Fagin, aunque es posible entender también que se trata de frustración, porque los delincuentes juveniles, las chicas y Fagin pueden hacer uso de más recursos que él. Los demás hacen uso de instrumentos que necesitan una inteligencia y sutileza que él no posee, como la mentira, el humor y las bromas.

En *Oliver Twist*, Dickens muestra con detalle por primera vez tanto los actos de maltrato en sí como sus efectos. La espiral que lleva desde los insultos hasta el asesinato de Nancy pasando por los golpes se reflejan en una víctima progresivamente más afectada en su aspecto físico y estado de ánimo. La primera agresión narrada explícitamente es relativamente leve, aunque sus efectos en Nancy son evidentes: la joven ha defendido a Oliver de las amenazas de Fagin y Sikes, y éste la amenaza: “Stand off from me, or I’ll split your head against the wall’. . . ‘I’ll soon [kill you] if you don’t keep off” (*Oliver* 127). Entonces llega la agresión física, un empujón que provoca en Nancy un ataque de histeria. No se muestran ataques más graves hasta la escena del asesinato. Mientras tanto, la carga de violencia de la novela se atenúa, pero sigue presente, puesto que sí se narra el deterioro de la víctima, especialmente las señales físicas del maltrato:

She pointed, hastily, to some livid bruises on her neck and arms . . .
‘Remember this! And don’t let me suffer more for you, just now . . . They don’t mean to harm you, and whatever they make you do, is no fault of yours. Hush! every word from you is a blow for me’ (*Oliver* 159).

Existen más muertes provocadas por la violencia doméstica que la de Nancy en la obra de Dickens, pero ésta es la única que se narra directamente. El asesinato de Nancy se construye con la mayor cantidad posible de detalles, y además tiene lugar de la forma más brutal posible, apaleándola hasta la muerte. El análisis de la muerte de Nancy en el contexto de otras muertes de víctimas de violencia doméstica forma parte del capítulo siguiente¹⁵.

15 Parece una contradicción en la construcción que Dickens hace de las clases sociales que Fagin, el perista, del mismo grupo de criminales que Sikes, sea un hombre despiadado pero en modo alguno violento, excepto en la ocasión en la que Oliver ve dónde tiene escondida su fortuna, momento en el que amenaza al niño con un cuchillo (*Oliver* 65). La razón de esta diferencia es que a Fagin se le aplica un estereotipo de judío astuto, paciente, poderoso y cobarde. Queda fuera de la construcción victoriana de la masculinidad, que frente al hombre inglés de clase media, construido como un ideal, se medían tres categorías diferentes: las demás clases sociales, las razas extranjeras, y las mujeres, divididas a su vez según su clase social y su raza. La cobardía de Fagin es especialmente notable en el momento en el que parece saber cuáles son los planes de Sikes y no hace nada por impedirlos:

‘You won’t be –too- violent, Bill?’ whined the Jew . . . ‘I mean’, said Fagin, showing that he felt all disguise was now useless, ‘not too violent for safety. Be crafty, Bill, and not too bold’. (*Oliver* 382)

Lo que Fagin parece estar aconsejando a Sikes es que se le parezca: ser astuto, no ser demasiado arriesgado, y ambiguamente, que no sea demasiado violento, al menos no tan violento que cause

En *Oliver Twist* muchos personajes son crueles, pero los actos que cometen a causa de esa crueldad son distintos en función de su clase, desde la mezquindad de los administradores de la parroquia donde nace Oliver hasta la brutalidad de Sikes. En una novela posterior, *Barnaby Rudge*, la primera de las dos novelas históricas dickensianas, se continúa delimitando esta tendencia. En *Barnaby Rudge*, que narra las revueltas anticatólicas de 1780, se describen las causas y sobre todo las consecuencias de una sociedad violenta que pierde completamente el control. Esto se muestra no sólo en las escenas dedicadas a las revueltas en sí, sino a la gran cantidad de violencia sexual y doméstica del libro, reflejo de una sociedad descontenta. Los personajes de clase baja ejercen una violencia más física. Un joven de clase baja, el vagabundo Hugh, es el único de los numerosos personajes sexualmente agresivos cuyo contacto forzado con la víctima se narra directamente, cuando abraza a Dolly contra la voluntad de ésta (*Barnaby Rudge* 170, 465-66). Por tanto, aunque el contenido en violencia sexual por alusión que tiene la novela es alto, la imagen de la clase media se mantiene a salvo puesto que los dos personajes más detestables, Hugh y Sir John, están en los extremos de la escala social.

En *Bleak House*, aparecen dos más en la sucesión de maltratadores de clase baja u obrera de comportamiento brutal, tan deshumanizados que ni siquiera tienen nombre. Se trata de los esposos de Jenny y Liz, dos mujeres muy pobres que la protagonista, Esther Summerson, conoce realizando obras filantrópicas. Es frecuente en Dickens la mención ocasional de personajes que aportan poco a la historia refiriéndose a ellos por sus características físicas, o algún otro rasgo distintivo (“a buxom female”, *Nickleby* 820; “a slipshod woman” en “The pawnbroker's shop”, *Sketches* 185), y hay otro personaje anónimo de relativa importancia en *A Tale of Two Cities*: la hermana de Madame Defarge, una víctima de violación. Sin embargo, el intento de privar de individualidad a los maridos de Jenny y Liz produce un efecto muy diferente al de la pincelada descriptiva o al de mantener el misterio sobre la inseguridad. Cuál sea esa inseguridad, la de Nancy, Sikes, o la de la comunidad de ladrones, queda en la duda, aunque dada la obsesión de Fagin y los niños ladrones con la delación, lo más probable es que se refiera a ésta última.

identidad. Se trata de una maniobra deliberada que requiere por parte de Esther Summerson, narradora de las escenas en las que aparecen Liz y Jenny con sus maridos, la omisión de los apellidos de ambas, para evitar identificar a sus parejas con el mismo. Una vez que los personajes femeninos han sido presentados, sus parejas no son más que “Jenny’s husband”, “her husband” o simplemente “the man” (*Bleak* 723-724).

Cuando Mrs Pardiggle, Ada y Esther visitan a Jenny, ella tiene un ojo morado. Su marido fanfarronea diciendo que se lo ha hecho él (*Bleak* 100), sin recurrir a ninguna estrategia evasiva como atribuir la responsabilidad a una provocación por parte de Jenny. Es un personaje que no sólo es cruel, sino que parece disfrutar exhibiendo su maldad, como villanos de la categoría de Bill Sikes o Jonas Chuzzlewit. En una novela que incluye entre uno de sus temas la ineficacia de varios métodos de caridad, encarnados aquí en la figura de Mrs Pardiggle, la brutalidad animal y el anonimato de los maridos de Liz y Jenny aumentan su capacidad amenazante y sirven para mostrar que la filantropía no es una misión fácil o simple. Personajes como el marido de Jenny no son individuos, sino la manifestación visible de una categoría de personas que son vistas como un peligro para todos aquellos que están a su cargo (es decir, sus mujeres y sus hijos) y quizá para las personas de clases superiores que se les acerquen demasiado y malgasten sus recursos en ellos. Sus familias, en cambio, sí merecen que Esther reconozca que son seres humanos: reconoce sus nombres, siente lástima por sus problemas y admiración por sus cualidades, como la amistad (*Bleak* 102).

Great Expectations es una obra caracterizada por la complejidad de las relaciones violentas que muestra, dentro y fuera de las parejas. Dos personajes masculinos maltratan a sus parejas, pero de ambos sabemos más por lo que cuentan otros personajes que por lo que se nos narra directamente. En primer lugar, el padre de Joe Gargery, que según lo que éste explica a Pip, maltrató a su madre e impidió que el hijo recibiera educación. El segundo caso, el de Compeyson, estafador que se asocia a Mr Havisham hijo, es el de un criminal con una doble vida, parecido al de Rigaud en *Little Dorrit*: un hombre violento y cruel, pero que es capaz de adoptar modales

refinados. Al mantener una doble apariencia, se narra que maltrata físicamente a su mujer, de clase marginal (*Expectations* 348), pero en su seducción de Miss Havisham, de clase media, se implica en un complicado plan para causar a ésta daño emocional, sin violencia física.

Por último, hay algunas excepciones a la tendencia de los agresores de clase marginal u obrera a la violencia física. El primero de estos personajes es Noah Claypole, ayudante del sepulturero en *Oliver Twist*, cuyo maltrato consiste principalmente en la explotación de Charlotte, que hace el trabajo de ambos y a la que controla con amenazas, que no necesita cumplir porque ella lo obedece (*Oliver* 337-8). El nivel de explotación llega al extremo de unirse ambos al grupo de Fagin, en el que las mujeres son prostitutas. Comparada con la progresión descendente de Nancy, Charlotte parece correr un serio peligro. Sin embargo, la violencia no llega a más, quizá porque el retrato que se hace del submundo londinense es suficientemente sórdido con una sola pareja como la de Sikes y Nancy. Por otro lado, la función de Noah y Charlotte es principalmente cómica, y el humor que se aporta con ellos junto al de los niños ladrones suaviza para el lector la visión del grupo de criminales.

En *Barnaby Rudge*, el maltrato doméstico que realiza el personaje homónimo es anómalo por su falta de violencia física. Barnaby Rudge asesinó a su patrón, Reuben Haredale, antes del comienzo de la acción, y posteriormente desapareció. Ya avanzada la novela, aparece para chantajear a su mujer, tras lo que es apresado y ejecutado por su crimen. Habría sido acorde con su caracterización que además de chantajear y maldecir a su mujer, le pegara o amenazara con hacerlo, pero no es así.

Hugh en *Barnaby Rudge* y Uriah Heep en *David Copperfield*, dos personajes muy diferentes entre sí, comparten una razón para no maltratar físicamente a sus víctimas, ya que ambos agreden sexualmente mediante el acoso a mujeres jóvenes situadas en el rol de heroínas de sus respectivas novelas. La virtud de dichas heroínas debe ser intachable para que puedan formar parte del final feliz, y la presencia indeseada de un personaje masculino, acompañada de insinuaciones sexuales, ya es una agresión para jóvenes inocentes y conscientes de su indefensión. En el caso de Dolly Varden, es

víctima de Hugh porque éste la acorrala cuando está sola y más tarde participa en su secuestro. El de Uriah Heep y Agnes Wickfield se debe a la situación económica de ella, pues Heep es el único empleado del padre de ella, alcoholizado hasta el punto de que ha dejado de llevar a cabo su trabajo, y Agnes no tiene recursos propios. En estas situaciones, si cualquier personaje masculino las agrediera físicamente, se está demasiado cerca de insinuar una violación dentro del estricto código moral de novelas pensadas para todos los públicos. Ello convertiría en parias sociales a las víctimas, como puede deducirse del hecho de que la única víctima de violación o seducción que sobrevive al final de la novela en toda la obra de Dickens es Little Em'ly. Este personaje secundario de *David Copperfield* se redime emigrando a Australia (las consecuencias de la violencia sexual se han descrito con detalle el capítulo anterior). Uriah Heep, por añadidura, es un personaje empeñado en ascender socialmente, por lo que adopta el modo de vida de la clase media incluyendo el rechazo a la violencia física.

En resumen, los maltratadores de las clases marginal y obrera, que son equiparados en la obra de Dickens, agreden físicamente a sus parejas, lo cual se narra gráficamente y también forma parte de referencias indirectas. La mayoría de estos personajes son delincuentes, si bien hay algunos trabajadores, y con ello se busca crear estereotipos enteramente negativos: no controlan su violencia y no son capaces de participar en relaciones constructivas de ningún tipo. Mediante esta caracterización, se transmite que los maltratadores de las clases sociales más bajas no sólo son una amenaza para sus relaciones más inmediatas, sino para el conjunto de la sociedad.

4.3 Los maltratadores de clase media.

Hay una gran diferencia entre la violencia animal, física y espontánea, de personajes de clase baja y el mayor grado de refinamiento de los maltratadores de clase media. El narrador de las novelas los caracteriza con dos técnicas principales, una

referente a la naturaleza del maltrato y otra a la forma de narrarlo. La primera es que prefieren ante todo técnicas de maltrato psicológico, y la segunda, que cuando practican la violencia física, ésta raramente se describe en detalle. Por otra parte, la mayor parte de los casos de acoso sexual se dan dentro de la clase media. Algunos casos más representativos de violencia contra las mujeres en esta clase social que veremos con detalle son los de Seth Pecksniff, Edward Murdstone, Alfred Lamble en *Our Mutual Friend* y Henry Gowan en *Little Dorrit*, aunque también se comentarán otros casos de menor importancia.

La diferencia en la descripción de la violencia doméstica en la clase media es un reflejo de la intersección de género y clase en la sociedad victoriana. Ya sea porque no cometían asesinatos o porque no se los perseguía, los asesinos por violencia de género de clase media eran una rareza en los tribunales de justicia, como documenta Wiener:

Only twelve of the 141 prosecutions for wife murder in the 1870s had middle-class defendants, and in only one of these twelve was beating or kicking the cause of death; when a ‘respectable’ man killed ...it was usually with a weapon –poison, a gun – which required less directly and sustainedly ‘violent’ action. ‘Brutality’ was to a very high degree class-correlated (170).

Dickens, en su manera de mostrar a agresores de clase media, se adelantó a las preocupaciones de su tiempo. Según Lisa Surrage, no fue hasta mediados de siglo, con la legalización del divorcio en la Matrimonial Causes Act de 1857, que los medios de comunicación se interesaron por la violencia contra las mujeres de la clase media (8). Sin embargo, Dickens ya había mostrado casos tales como los de Jonah Chuzzlewit y Edward Murdstone en la década anterior.

Cronológicamente, el primero de los maltratadores psicológicos de clase media del canon dickensiano no forma parte de una situación de violencia de género. Se trata del villano del cuento “The Bloomsbury Christening”, que forma parte de *Sketches by Boz*. Este personaje, Nicodemus Dumps, maltrata a su sobrino, Charles Kitterbell. Lo que resulta relevante de este caso es que la caracterización de Mr

Dumps recuerda a la que el autor utilizará algunos años más tarde en su presentación de Mrs Varden, la esposa (y maltratadora) de Mr Varden en *Barnaby Rudge*:

He was never happy but when he was miserable; and always miserable when he had the best reason to be happy. The only real comfort of his existence was to make everybody about him wretched –then he might be truly said to enjoy life (*Sketches* 451).

Mrs Varden was a lady of what is commonly called an uncertain temper –a phrase which being interpreted signifies a temper tolerably certain to make everybody more or less uncomfortable. Thus it generally happened, that when other people were merry, Mrs Varden was dull; and that when other people were dull, Mrs Varden was disposed to be amazingly cheerful (*Barnaby* 64).

El tratamiento lingüístico y retórico que se da a ambos es similar: el uso de construcciones paralelas, de zeugma, de paradoja (“he was happy when he was miserable / an uncertain temper certain to make others uncomfortable”) y la idea de que un personaje cómico solo pueda ser feliz cuando otros no lo son se perfecciona en la novela, a partir del cuento o “esbozo”. En la segunda ocasión, Dickens consideró más apropiada la caracterización para un personaje femenino, también maltratadora psicológica.

El primer caso de un maltratador de clase media en las novelas aparece en *Martin Chuzzlewit*, novela en la que destaca como villano Jonas Chuzzlewit. Su tío, Seth Pecksniff, actúa como su doble, un modelo opuesto de villano y de maltratador. Ambos son de clase media, y son un buen ejemplo de la distinción entre villanos inspirados en el melodrama o la pantomima establecida por Juliet John: Chuzzlewit sigue un patrón melodramático y la inspiración de Pecksniff se obtiene de la pantomima (John 11). Pecksniff sabe controlar los impulsos y mantener las apariencias, al contrario que su sobrino. Por otro lado, los motivos de Pecksniff están definidos más claramente, ya que lo mueve ante todo la avaricia, y el deseo de heredar la fortuna de Martin Chuzzlewit senior. Casar a su hija Mercy con Jonas forma parte

de sus planes para adular al anciano, porque cree (erróneamente) que eso será de su agrado. Pecksniff debería ser consciente de los verdaderos sentimientos de Jonas por su hija, porque su sobrino en ningún momento oculta que la desprecia y la odia. Es decir, el maltrato a Mercy comienza cuando su padre crea la oportunidad, y consiente en que su hija se case con un hombre que es claramente inadecuado. La relación de Pecksniff con su hija se resume certeramente en un lapsus: “But I have ever sacrificed my children’s happiness to my own- I mean my own happiness to my children’s” (*Chuzęlewi* 433). Como se describió en el capítulo anterior acerca de la violencia sexual, Pecksniff será también más adelante maltratador, puesto que intenta seducir a Mary Graham. Lo que Pecksniff tiende a hacer de una forma sutil que el narrador describe con ironía, Jonas lo hace con excesos que el narrador cuenta melodramáticamente.

David Copperfield incluye al maltratador de clase media más representativo de todos, Edward Murdstone, el segundo marido de Clara Copperfield y padrastro del protagonista. La principal característica de este personaje es la represión, llevada a límites que hacen daño a sus familiares. Intenta imponer su hermetismo emocional en todos a su alrededor, y confunde la firmeza con la tiranía, como observa el protagonista: “Firmness . . . was another name for tyranny; and for a certain gloomy, arrogant, devil’s humour” (*Copperfield* 47). Respecto a su mujer, Murdstone confunde el autocontrol con la obediencia ciega, y con la imitación del modelo de conducta que él ofrece, particularmente en la educación de David. Es esto lo que lo convierte en enemigo del niño y de todos los valores positivos que el narrador y protagonista defiende. Sólo la crueldad aparta a Murdstone del ideal de perfección masculina de la época victoriana, puesto que según James Eli Adams, en la época victoriana el autocontrol se consideraba la principal virtud del caballero (*Dandies* 7). Murdstone es de clase media, aparentemente ocioso pero propietario de una fábrica y por lo tanto un miembro productivo de la sociedad. No tiene ninguna costumbre mal vista socialmente, como el juego, ni comete excesos, por ejemplo con la bebida. Es, de hecho, un personaje extraordinariamente sobrio.

La principal causa del maltrato de Murdstone a Clara y a David es esa firmeza o tiranía, y la forma que adopta es consecuencia de su autocontrol extremo. Murdstone nunca grita o pierde los nervios. Cuando pega a David, es de forma premeditada, precedida por amenazas, y su maltrato a Clara toma dos formas principales: aislamiento e insultos velados. Es decir, formas clave de maltrato psicológico, que se describen con gran detalle.

Antes de conocer a Murdstone, Clara forma parte de dos grupos sociales de alguna importancia para David: su familia, compuesta por madre e hijo con la criada Pegotty, y el grupo de amigos que le presentan a Murdstone, a los que sólo se alude de pasada, ya que desde el punto de vista de David niño, sólo son relevantes de manera indirecta. Murdstone y su hermana irrumpen en la familia y la destruyen, separando a la madre y al niño una vez que ella deja de estar al cargo de las lecciones y de la educación de David. En lugar de prohibir a Clara el contacto con Pegotty, el aislamiento se disfraza de corrección, dando a entender que es un error por su parte y por parte de David relacionarse con una persona de clase social inferior. Esto coincide con lo visto en el capítulo anterior acerca de las técnicas de control y de maltrato psicológico. El aislamiento es una estrategia frecuente (Lorente *Mi Marido* 60, Ruiz Castillo 93), y también excusar la agresión como algo que se hace por el bien de la víctima (Lorente *Mi Marido* 90). Al mismo tiempo, desaparecen tanto los amigos de Mr Murdstone como los de Clara. Este aislamiento llega al extremo cuando Clara muere, aproximadamente dos años después de la boda, y sólo cuatro personas asisten al funeral: se trata de Murdstone, David, el médico de la familia y un vecino (Copperfield 124).

Las recriminaciones de Murstone a Clara se dan en forma de los consejos que según él, su mujer necesita. El reencuentro entre madre e hijo después de la boda es un buen ejemplo de ello. Han estado separados por algunos días por primera vez en su vida, y cuando David vuelve a casa y entra en la sala donde está Clara, al ponerse ella de pie para recibirlo, Murdstone exclama: “Now, Clara, my dear... Recollect! Control yourself, always control yourself!” (Copperfield 41). Esta orden, o consejo, va en

contra de la naturaleza de Clara, un personaje afectuoso e inocente. Su torpeza, y la palabra “recollect” sugieren que desde que David se fue antes de la boda, Murdstone ha estado dictando a Clara cómo debe comportarse. La escena en su conjunto, aunque la descripción sea muy contenida, recuerda en cierto modo a la llegada a Londres de Mercy y Jonas Chuzzlewit, puesto que los recién casados desaparecen de la narración desde inmediatamente después de la boda hasta aproximadamente un mes más tarde, y cuando reaparecen, el maltrato de él, de origen misterioso, ha cambiado el comportamiento de ella volviéndola obediente y desgraciada. No hemos visto a Murdstone hacer nada realmente malo, pero se crea de forma efectiva una atmósfera amenazante.

También se le quita a Clara una fuente de satisfacción, o al menos de actividad, que es el trabajo como ama de casa. Edward Murdstone introduce en la familia a su hermana Jane como ama de llaves, lo que priva a su mujer de toda autoridad y la convierte en una huésped en su propia casa. La administración doméstica es para los hermanos Murdstone una forma de hacer evidentes los defectos de Clara, como su falta de espíritu práctico, y una fuente constante de reproches, principalmente sobre su ingratitud (*Copperfield* 48).

Murdstone también puede ser físicamente violento, aunque no con Clara. Cuando David vuelve a su casa para encontrar a su madre casada de nuevo, amenaza al niño explicándole que es violento con los animales, sugiriendo que haría con él lo mismo: “with an obstinate horse or dog . . . I make him wince, and smart. I say to myself ‘I’ll conquer that fellow’; and if it were to cost him all the blood he had, I should do it” (*Copperfield* 43). Y por supuesto, también pega a David (*Copperfield* 55).

Dickens utiliza la violencia contra los animales como una expresión eufemística de sadismo. Ya se ha visto el caso de Sikes en *Oliver Twist*, pero es más frecuente hallarlo en otros de clase media. Rigaud, el asesino y uno de los principales villanos de *Little Dorrit*, mata al perro de un amigo suyo. Bentley Drummle, que se casa con Estella en *Great Expectations*, maltrata a su caballo, lo cual acaba por provocar el accidente en el que muere. Todos estos personajes sufren además una muerte muy

violenta, como se describió en el capítulo anterior. Es decir, la violencia contra los animales es una metáfora segura que refleja los impulsos violentos o sádicos de hombres que normalmente son de clase media, y a su vez una anticipación de su final violento. Aplicando esto a Murdstone, que es el personaje mejor descrito de los que maltratan a animales, sus amenazas dejan clara su crueldad. Esto queda de manifiesto en la única ocasión en la que Murdstone es físicamente violento de forma explícita, aunque no hacia Clara sino hacia David. Se trata de un intento más de controlarla a ella a través del niño. David, como narrador, comienza la descripción de las lecciones que su madre le da bajo la supervisión de los Murdstone calificándolas de “a favourable occasion for giving my mother lessons in that miscalled firmness, which was the bane of both our lives. I believe I was kept at home for that purpose” (*Copperfield* 50). Así, cuando Murdstone hace uso de la vara, su preocupación no es la educación de David sino la de Clara:

I saw him wink, solemnly, at his sister, as he rose and said, taking up the cane: “Why, Jane, we can hardly expect Clara to bear, with perfect firmness, the worry and torment that David has caused her to-day. That would be stoical. Clara is greatly strengthened and improved, but we can hardly expect so much from her (*Copperfield* 55).

Cuanto se da a entender sobre la personalidad de Murdstone, su sadismo, sus ataques a David, sugieren que hace lo mismo con Clara cuando David no puede verlo. En la imaginación victoriana, todos los impulsos animales, tales como el sexo, el hambre y la violencia, estaban íntimamente conectados (Rodríguez Pastor, 321-327), por lo que se puede deducir una intensa atracción sexual, sugerida de modo que sólo los lectores adultos pudieran entenderla. Se sugiere esta atracción en dos ocasiones: la primera vez, cuando unos conocidos se refieren a Clara como “bewitching Mrs Copperfield”, y “pretty little widow” (*Copperfield* 22). Así, a través de lo que David niño nos cuenta del mundo adulto, tenemos una opinión de terceros, más objetiva, sobre la belleza y el encanto de Clara. En segundo lugar, Murdstone se queda desconsolado tras la muerte de su mujer, señal de que a su manera, la amaba (*Copperfield* 122-123). A

pesar de ello, Mary Anne Andrade defiende lo siniestro de sus motivaciones: “Murdstone’s sexuality is cruel, possibly sadistic, and certainly unconnected with the best interests of his wife . . . Dickens wants to make clear than Murdstone has a personal interest in the ‘bewitching Mrs Copperfield’ and that sex is not unconnected with his power over her” (66).

El retrato de Murdstone tiene que ser sutil para adaptarse a los gustos de su público. Según Virginia Morris,

the predominantly middle-class abusers of his other novels [after *Oliver Twist*] were permitted more subtle (though equally destructive) methods of asserting their will. But as men like Mr. Murdstone . . . assault children and animals, Dickens’s decision not to describe them hitting their wives panders to the fiction of middle-class respectability and restraint (61).

En cualquier caso, lo interesante de Murdstone desde el punto de vista de los estereotipos sociales a los que se ciñe Dickens es que la personalidad de este villano parece una exageración hasta la caricatura de la principal de las virtudes de la clase media, la moderación, que bajo el disfraz de “firmness” se convierte en represión de todos los sentimientos, con resultados desastrosos para todas las personas de su entorno y para sí mismo.

Cuando la violencia doméstica y contra las mujeres se narra de manera explícita en la clase media, la tendencia es a que el maltrato sea psicológico. El caso de Murdstone es el más extremo porque lo transmite con gran detalle un testigo directo de casi todo el proceso. No todos los casos utilizan la misma técnica, ya que en otras ocasiones, la violencia de género a cargo de hombres de clase media se narra sin mostrarla explícitamente. Así, es posible que se den situaciones extremas, incluso que lleven a la muerte de la víctima, sin el riesgo de mostrar que se produce violencia física en la burguesía. Por ejemplo, en *Nicholas Nickleby* es posible que Mr Bray, el padre de Madeline Bray, pegara a su mujer, pero el modo en que se describe su maltrato es impreciso para evitar menciones exactas de la naturaleza de su violencia: “every unjust and unkind means” (*Nickleby* 598), “he wounded her from their marriage until her

death as cruelly and wantonly as ever man did” (*Nickleby* 600). Manteniendo en equilibrio la verosimilitud y la ideología de la clase media, el autor no crea un mundo en el que los hombres de clase media no maltratan físicamente a sus mujeres, sino que evita mostrar ese maltrato al lector. Lo mismo ocurre en la siguiente novela en orden cronológico que narra maltrato de forma realista: en *Barnaby Rudge*, Gashford es de clase media, al menos durante la acción de la novela, ya que Haredale señala que fue un mendigo y un ladrón en su infancia, y éste último lo acusa públicamente de la siguiente forma: “who robbed his benefactor’s daughter of her virtue, and married her to break her heart, and did it, with stripes and cruelty” (*Barnaby* 343).

Se trata ésta de una novela inusualmente poblada por personajes movidos por el deseo sexual, y sexualmente agresivos: Simon Tappertit y Hugh desean a Dolly Varden. Sir John Chester sedujo y abandonó a la madre de Hugh. Una mujer frustrada, Miggs, desea a Tappertit. Por ello, dentro del conjunto Gashford no llama tan poderosamente la atención. Sí es llamativo que las alusiones previas del tipo de “wounded her . . . cruelly and wantonly” (*Nickleby* 600), y la preferencia por los términos “beat” y “blow” para referirse a agresiones físicas en obras anteriores¹⁶ sean sustituidas por una alusión muy específica a latigazos, una forma de violencia especialmente cruda. La breve pero dramática acusación es necesaria para dar a entender a los lectores la extensión de la maldad del personaje, ya que no es uno de los protagonistas. A pesar de ello, su principal función es incitar a Hugh y a sus compañeros de revuelta a secuestrar a Dolly Varden y Emma Haredale, y el secuestro de ambas sí es vital para el desarrollo de la novela. Dado que la presencia de Gashford

16 “the carpet-beater extends his professional pursuits to his wife”, *Sketches* 72; “slink home to beat their wives”, *Sketches* 180; “we hears him a-beaten” on her”, *Sketches* 186; “beaten’ his own child too” *Sketches* 186; “I beat her yesterday”, *Pickwick* 37; “he occasionally beat Miss Snevellicci’s mama”, *Nickleby* 390. “a blow at the woman”, *Sketches* 185; “enforcing his argument by a blow”, *Sketches* 186; “The drunken blow”, *Sketches* 76; “words or blows”, *Sketches* 470; “The sound of blows”, *Pickwick* 70; “give her some hard blows”, *Curiosity* 277; “Every word from you is a blow for me”, *Oliver* 159, “inflicted a shower of blows” *Oliver* 286; “give her some hard blows”, *Curiosity* 277. Son seis y nueve ejemplos respectivamente, la mayoría de los dedicados a ejemplos concretos, con algún caso de “kick” (“A vicious kick which he was administering to his sister” *Nickleby* 99), “bite”, (“I’ll bite you”, *Curiosity* 42), “scratch” (“Or I’ll come out and scratch you”, *Curiosity* 504) “pinch” (“Nipping and pinching her arm”, *Curiosity* 54) y “fling” (“The housebreaker flung the girl from him”, *Oliver* 125).

en la novela es mínima, una acusación de violencia tan grave como la que hace Haredale vuelve sus actos posteriores más creíbles.

Henry Gowan, en *Little Dorrit*, es otro ejemplo de personaje de clase media que parece maltratar a su mujer “fuera de escena”. Se narra poco sobre esta relación. El personaje es un aspirante a pintor, de clase media venida a menos, que se casa con Minnie Meagles, socialmente inferior pero económicamente mejor situada. Tras la boda, las primeras noticias del matrimonio que se dan en la novela se reciben a través de la protagonista, Amy Dorrit, que escribe a Arthur Clennam sobre su encuentro casual en Suiza con Minnie Meagles. En la misma, Amy le comunica que Minnie, ahora Mrs Gowan, le pide que le diga que está bien y es muy feliz. Sin embargo, Amy duda acerca de la aptitud de Gowan como marido, y repite en una postdata que la recién casada se encuentra bien. Esta insistencia sugiere incomodidad ante la situación, y proporciona ambigüedad a las palabras de la carta sobre el bienestar de Minnie. Originalmente, el capítulo era el último de una entrega mensual, por lo que ésta termina en una nota de suspense más que de desenlace de eventos.

Un capítulo posterior detalla la vida en común de los Gowan, describiendo a Henry como un hombre resentido, sin talento, y que se queja continuamente de su difícil posición. El primer dato concreto acerca del trato injusto que da a su mujer proviene de la deformación que hace de las circunstancias de su unión. Cuando ambos pasan su luna de miel en Europa, la versión que él da es la opuesta a la realidad, diciendo que él ha salido perdiendo al casarse (*Dorrit* 489). Gowan se encarga de hacer esto público entre los ingleses de Venecia, y es tema de conversación cuando Mr Dorrit invita a los Gowan a cenar (*Dorrit* 508-509). Así, se atribuye a este personaje una estrategia que suele ser de las principales que aplica el maltratador psicológico: aislar socialmente a la víctima y humillarla públicamente haciéndola dudar de su propia valía (Lorente Acosta, *Mi Marido* 97). La madre de Gowan actúa del mismo modo desde Londres, refiriéndose a su hijo como “my poor fellow” y a Minnie como “the dear pretty one”, o incluso “Pretty One” como un apodo: “It is to be hoped Pretty One will do everything she can to make my poor fellow happy” (*Dorrit* 521). Este

personaje mantiene en Londres la misma ficción que su hijo propaga entre los ingleses del continente (*Dorrit* 519-25), y aparentemente con el mismo objetivo de aislar la posición de Minnie en Inglaterra (*Dorrit* 525). En Italia, el efecto conseguido es que Minnie no tiene relaciones sociales a pesar de que su marido está plenamente insertado en entre los ingleses residentes en Roma, como manifiesta Amy Dorrit en su siguiente carta a Clennam (*Dorrit* 551).

Gowan también intenta imponer su voluntad a la de su mujer desde el principio, haciéndose amigo de Blandois porque a Minnie no le gusta. Poco después, y precisamente a causa de la presencia de Blandois, Gowan tiene una conducta característica del maltratador dickensiano: pegar a un animal (*Dorrit* 494-495). Herst ve en Gowan una variación del estereotipo del *dandy* aristocrático (141), y en el trato al perro, una confirmación de sadismo: “There is an undercurrent of sadism that attends him from his first appearance in the novel, wrenching stones into the quiet water of a river and ‘spurning’ them with his heel, a sadism that recurs in his savage beating of his dog” (142). La paliza que Gowan da a su perro funciona como una metáfora que alerta sobre el grado de crueldad que este personaje podría mostrar con su mujer. No es necesario dar más elementos: un personaje masculino resentido y con problemas económicos, capaz de pegar a un perro, y casado con una mujer sensible, un poco infantil, joven y hermosa, reúne suficientes elementos para intuir que descargará sus frustraciones en ella. La muerte del perro, envenenado al final del capítulo, probablemente por Blandois, actúa como un mal presagio del destino de Minnie.

Apenas nada más puede saberse de ella desde entonces. Un dato posterior acerca de la infelicidad de la joven se da de forma indirecta, sobre la relación de sus padres con su marido. Henry Gowan decide romper el contacto con sus suegros, agravando el aislamiento de su mujer. Mr Meagles lo acepta sin discusión por el bien de su hija: “Poor Mr Meagles ... was already sensible that he did not advance his daughter's happiness by being constantly slighted in her presence” (*Dorrit* 806). Este comentario da a entender que hasta ese momento se ha ido generando una tensión creciente entre Gowan y los Meagles, y que aunque no se nos indique que Gowan ha

insultado a su mujer, sí resulta evidente que no le importa herirla ofendiendo a sus padres.

Sin embargo, no existen datos objetivos que permitan saber con certeza que Gowan maltrata a Minnie de otras maneras. La ambigüedad del tratamiento a esta relación es la posible causa de que no se le dé una conclusión, sino que aparentemente los Gowan continúan en el mismo estado, como se explicó en el capítulo anterior. El último comentario acerca de la pareja lo hacen Mr Meagles y el narrador, manteniendo la discreción:

“she’s very fond of him, and hides his faults, and thinks that no one sees them –and he certainly is well connected and of a very good family!”. It was the only comfort he had in the loss of his daughter, and if he made the most of it, who could blame him? (*Dorrit* 814)

Un desenlace en forma de separación o de muerte de uno de los miembros de la pareja habría desentonado con la sutileza con la que en este caso la violencia no se muestra, sólo se insinúa.

En *Great Expectations*, la novela con los casos de violencia más abundantes, complejos e interrelacionados, el abogado Jaggers es el ejemplo más destacado de maltratador de clase media. Es posible que haya hecho daño a Molly, su criada, causándole unas cicatrices que desfiguraron por completo uno de sus antebrazos (*Expectations* 214). No se trata de su mujer, pero vive en su casa bajo su control absoluto desde que el abogado consiguió que fuera declarada inocente de un asesinato que muy probablemente cometió. Sobre las circunstancias de la violencia contra ella, sólo puede saberse que él doblegó su voluntad cuando era rebelde y agresiva, con métodos desconocidos, hasta convertirla en la criada pasiva que es cuando aparece en la novela:

Passion and the terror of death had a little shaken the woman’s intellects, and . . . when she was set at liberty, she was scared out of the ways of the world and went to him to be sheltered . . . he took her in, and he kept down the old wild violent nature whenever he saw an inkling of its breaking out, by

asserting his power over her in the old way (*Expectations* 414)

“The old way” queda sin explicar, a menos que sea que Jagggers la chantajea puesto que él conoce el modo en el que ella cometió un crimen por el que fue declarada inocente. Pero esa posibilidad no explica el origen de las profundas cicatrices que presenta en el brazo; es posible que se las haya causado Jagggers, o que se correspondan a intentos de suicidio llevada por la desesperación de su cautiverio, en cuyo caso el abogado sería parcialmente responsable. Eso sí, debe entenderse que son posteriores a su juicio, ya que Wemmick explica a Pip que desde que fue detenida, llevaba ropa que la hacía parecer pequeña y delicada, particularmente las mangas, y que tenía laceraciones en el dorso de las manos, aunque Wemmick no dice nada de los brazos. Lo más probable es que quienes examinaron las manos de Molly examinasen también sus brazos, y las llamativas señales que ve Pip deben ser consecuencia de heridas igualmente espantosas, por lo que no tendría sentido que Wemmick tuviese conocimiento de las heridas de las manos y no de las de los brazos. Virginia Morris, sin embargo, no valora el episodio de las cicatrices como un acto de violencia de Jagggers a Molly y considera la violencia exclusivamente psicológica: “[Jagggers’s] control over [Molly] is not physical: he never raises his hand or his voice. Rather, he ‘holds her [always] in suspense’, as he knows not only her guilt but the whereabouts of the child he has forced her to relinquish as a condition of defending her” (67). El enigma sobre el origen de las cicatrices hace a ambos personajes más siniestros, provocando la duda sobre el sadismo de Jagggers o sobre la locura o desesperación de Molly.

En *Our Mutual Friend*, el maltrato de Alfred Lamble a su mujer tiene lugar sin que se sepa muy bien su naturaleza, sólo sus efectos. Estos dos personajes se han engañado mutuamente al casarse, puesto que ambos creían que el otro era rico y la conveniencia fue la única razón de su matrimonio. La discusión inicial en la que se revela esto los muestra en igualdad de condiciones: los dos están enfadados, se sienten traicionados y tienen igual motivo de preocupación. Sophronia intenta atribuir toda la responsabilidad a su marido:

“Do you mean to tell me, then, Sophronia –”

Thus he begins after a long silence, when Sophronia flashes fiercely, and turns upon him.

“Don’t put it upon *me*, sir. I ask you, do *you* mean to tell me?” (*Mutual* 125).

A medida que la pelea continúa, se observa que ella es la única de los dos que parece furiosa. Lammler, como hombre de clase media, aunque ha sufrido un golpe, mantiene el control. Ella se muerde el labio, y el narrador la describe con múltiples términos que expresan sus sentimientos: “with indignation”, “with great asperity”, “in a passionate manner”, “angry”, “with a heaving bosom” (*Mutual* 127-8). Lloro, lo insulta, y tiene un ataque de nervios. Él, en cambio, está obviamente enfadado pero se contiene. Lanza a su mujer furtivas miradas de odio y habla con tranquilidad. Las únicas señales visibles de su enojo son inaudibles palabras masculladas, y que empalidece. Al tener ella su ataque de histeria, las primeras palabras de él cuando termina son: “Now, get up, Mrs. Lammler, and let us speak reasonably” (*Mutual* 129). A continuación, él pasa de los reproches a un plan más constructivo para asegurar la supervivencia de ambos, solicitando de ella tres cosas: que mantengan su ruina económica en secreto, que le deben a su círculo social una ocasión de ser estafados como les ha ocurrido a ellos, y que harán cuanto sea necesario para conseguir dinero, juntos. Mediante este ejercicio de autocontrol, Lammler consigue humillar a su mujer por primera vez, como señala el narrador: “If ... he conceived the purpose of subduing his dear wife Mrs. Alfred Lammler, by at once divesting her of any lingering reality or pretence of self-respect, the purpose would seem to have been presently executed” (*Mutual* 131).

Poco después de la mitad de la novela, los Lammler están pasando por dificultades económicas, y continúan dándose el mismo trato que al principio de su matrimonio. Sin embargo, ahora Mrs Lammler ya no parece furiosa ni capaz de tener ataques de histeria. Su marido continúa en control de la situación, y la ha amedrentado de formas que no se narran, excepto por una referencia ambigua: “The moment he began to speak again she looked up with a wince and attended to him, as if that double-dealing of hers had been in her mind and the fear were revived in her of his hand or his foot” (*Mutual* 548). Esta frase no es suficiente para saber si el miedo de

Sophonía Lammle se debe a su mala conciencia, a amenazas, o a que efectivamente su marido le ha pegado. Sería posible deducir esto último, pero como en otros casos de hombres de clase media, se prefiere ocultar la violencia explícita.

Los Lammle y Henry Gowan son personajes de clase media empobrecidos. En el extremo opuesto están personajes como Uriah Heep y Bradley Headstone, con orígenes humildes y ambiciones de ascenso social, tratados con detalle en la sección acerca de violencia sexual del capítulo anterior. La coincidencia en mostrar a estos agresores con una personalidad fría, paciente, con un narrador que evita mostrar explícitamente agresiones físicas, sugiere que la actitud respecto a la clase social es más una cuestión de educación y voluntad que de posición económica u origen. Los personajes que desean ser de clase media se comportan como tales independientemente de su nivel de ingresos u origen social.

En conclusión, las novelas muestran un conjunto de tendencias o patrones en la caracterización de los maltratadores de clase media. La primera, referida a la violencia sexual y tratada en el capítulo previo, es que mientras los maltratadores de otras clases sociales pueden desear violar o seducir a sus víctimas, los agresores sexuales de clase media pretenden obligar a casarse con ellos a las heroínas principales. En segundo lugar, debido a una construcción de la masculinidad de la clase media basada en la moderación y el autocontrol, la violencia de los personajes de este grupo tiende a ser psicológica. Por último, en ocasiones se insinúa o se narra indirectamente que hay agresiones físicas en un contexto de violencia doméstica en esta clase social, pero se procura no mostrar ataques explícitos. Dickens sólo muestra gráficamente dos agresiones físicas a mujeres realizadas por hombres de clase media en toda su obra, que son objeto de la siguiente sección.

4.4 La excepción a los maltratadores de clase media.

Hay contadas excepciones a la ausencia de violencia física explícita por parte de personajes masculinos de clase media: el golpe de Jonas Chuzzlewit a su mujer, Mercy Pecksniff, en *Martin Chuzzlewit*, es el primero, y el bofetón que Dombey le da a su hija, Florence, en *Dombey and Son*, es el segundo y último de todo el canon dickensiano. Aunque éste no se da en una relación de pareja, en ese momento Florence está sustituyendo a su madrastra, y recibe el golpe que Dombey no puede dar a Edith por haberse fugado.

Un caso que se acerca a los límites de las convenciones que impiden mostrar a hombres de clase acomodada utilizando violencia física se da ya en uno de los cuentos interpolados de *The Pickwick Papers*, “A Madman’s Manuscript”. En él, un caballero, obsesionado por su propia salud mental y llevado al extremo de oír voces y ver figuras que le dan órdenes, decide matar a su mujer para que su locura no sea heredada por sus posibles descendientes. Este personaje, a quien no se da nombre, fantasea con envenenarla, ahogarla, quemarla viva y finalmente con degollarla. Cuando intenta esto último, se frustra el intento porque lo paraliza la mirada de ella: “Her eyes were fixed on me. I know not how it was, but they cowed and frightened me; and I quailed beneath them” (*Pickwick* 131). Esto parece adelantar la obsesión de Sikes con los ojos de Nancy después de haberla asesinado:

It was worse to fancy the eyes, and imagine them moving towards him, than to see them glaring upward (Oliver 384) . . . Those widely staring eyes, so lustreless and so glassy, that he had better borne to see them than think upon them, appeared in the midst of darkness . . . And here he remained, in such terror as none but he can know (Oliver 389).

Sin embargo, el autor crea suficientes diferencias entre el personaje anónimo y Bill Sikes para salvaguardar las convenciones que protegen a la clase media. En primer lugar, Sikes se obsesiona con los ojos de su víctima sólo después de haberla asesinado, y nada de lo que Nancy hace o dice para defenderse tiene en él ningún efecto. Para

“the Madman”, en cambio, la simple mirada de su mujer aún viva tiene un efecto paralizador, quizás un eco de la conciencia que tuvo y ha perdido.

En el cuento de *The Pickwick Papers*, finalmente el loco no mata a su mujer por no ser descubierto, y ella, tras enloquecer por el terror, muere al cabo de pocos días. Es decir, se permite que un hombre de clase alta fantasee con la violencia física, pero sin llegar a consumar el acto y con la advertencia previa de que es un demente. El alcoholismo es una posibilidad, pues según una nota del manuscrito, “the thoughtless riot, dissipation and debauchery of his younger days produced fever and delirium” (*Pickwick* 134). Si queremos buscar causas clínicas, son posibles tres opciones: demencia alcohólica (Vetreno, Hall y Savage 596), sífilis en fase terciaria adquirida por contacto sexual (Sampson, Varren y Rossor 128) o una combinación de ambas.

Las convenciones que limitan el comportamiento que es aceptable mostrar en personajes de clase media provocan que en algunos casos haya un grado de violencia muy alto, que sin embargo no se narra. Considerando la fuerte influencia del teatro, especialmente del melodrama, en Dickens, podría decirse que los actos de violencia física perpetrados por hombres de clase media ocurren “fuera de escena”, mientras que los cometidos por clases inferiores pueden ocurrir tanto “en escena” como fuera de ella. Un caso notable de violencia “fuera de escena” cuyas consecuencias se narran más adelante es la relación entre Mercy (Merry) Pecksniff y Jonas Chuzzlewit en *Martin Chuzzlewit*. En las últimas páginas del capítulo XXIV, ambos están aún prometidos, y Mercy, alegre, rebelde y provocativa, anuncia a Martin Chuzzlewit que no ama a Jonas; al contrario, lo detesta, y su única intención al casarse con él es hacerlo desgraciado. Mientras tanto, Jonas le sigue la corriente, aunque el final del capítulo es un soliloquio de éste, planeando su venganza, al estilo de un villano melodramático: “you’ll catch it for this, when you *are* married. It’s all very well now – it keeps one on, somehow, and you know it – but I’ll pay you off scot and lot by-and-bye” (*Chuzzlewit* 365). Según se deduce de esta intervención, Jonas se siente estimulado en sus planes precisamente por los insultos de Merry, sin entender muy bien porqué

(“it keeps one on, somehow”), dando a sus actos un carácter que bordea lo masoquista, aunque se volverá precisamente lo contrario más adelante.

No hay más noticias hasta la siguiente aparición de ambos, cuando en el capítulo XXVI llegan a la casa londinense de Jonas. Han pasado aproximadamente dos meses desde la ocasión anterior: Mercy dijo que quería casarse en un plazo mínimo de un mes (*Chuzżłewit* 365), y ahora llevan un mes casados (*Chuzżłewit* 389). En este tiempo, su relación se ha invertido. Mercy, apodada “Merry”, “alegre”, tiene muy mal aspecto, lo que da lugar a obvios juegos de palabras de Mrs Gamp: “she don’t look much like a merry one” (*Chuzżłewit* 388), y del narrador: “said Merry, almost crying” (*Chuzżłewit* 388); “said Merry, trying to be more herself” (*Chuzżłewit* 389). Se da a entender que ha debido ocurrir un cambio muy profundo en la pareja para que Mercy haya perdido su capacidad de respuesta rápida. Esto se expresa con el mal estado de la joven y con la falacia patética utilizada para describir la casa, siempre a través de la percepción que de la misma tiene la recién casada, como un lugar maligno, opresivo y sombrío. Ahora el hostil es Jonas, que la riñe y amenaza: “It’ll be duller before you’re done with it . . . if you give me any of your airs. You’re a nice article, to turn sulky on first coming home! Ecod, you used to have life enough when you could plague me with it” (*Chuzżłewit* 389). Esta última oración es quizá la más reveladora debido a la presencia de “could”, pues Jonas no se refiere sencillamente a cuando Mercy lo trataba mal, sino a cuando *podía* tratarlo mal, dando a entender que ya no puede. No parece plausible que el vuelco en su relación sea causado por maltrato psicológico exclusivamente, ya que Mercy no se mostraba vulnerable a sus insultos y amenazas cuando aún eran novios. Para que el maltrato psicológico fuera efectivo, además de ser de larga duración, la víctima debería ser una persona necesitada del afecto o la aprobación del agresor (Ruiz Castillo 118), o con tendencia a culpabilizarse (Hirigoyen 174), lo cual no es el caso. La única causa posible para el miedo y la tristeza de Mercy es la violencia física. Ésta puede darse a entender de este modo, pero las convenciones a las que se somete el escritor quedan a salvo porque los actos han tenido lugar fuera de la vista de los lectores. Sin embargo, en este caso se trata sólo de una preparación

para lo que ocurrirá después, el único acto de violencia física de un hombre de clase media contra su mujer narrado directamente en toda la obra de Dickens.

Al tratarse de un caso tan excepcional, se le concede gran importancia. Se trata del final de un capítulo, una localización que Dickens prefiere para acciones o eventos especialmente culminantes, violentos o no. Algunos ejemplos destacados de capítulos con final muy intenso, positivos y negativos, son la muerte de Nancy en *Oliver Twist*, la separación definitiva de David Copperfield y su madre, y la reconciliación entre Miss Havisham y Pip en *Grandes Esperanzas*, entre muchos otros.

No es tan frecuente, aunque ocurre con relativa regularidad, que el narrador pase a comentar la acción con un lenguaje recargado, lleno de exclamaciones, preguntas retóricas, y exhortaciones al lector o los personajes; es, por ejemplo, lo que ocurre tras el encuentro de Alice Marwood y su madre, en *Dombey and Son*: “Were this miserable mother, and this miserable daughter, only the reduction to their lowest grade of certain social vices sometimes prevailing higher up? . . . Say, Edith Dombey! And Cleopatra, best of mothers, let us have your testimony!” (*Dombey* 436). En el caso del golpe que recibe Merry, la conclusión del capítulo es una exhortación similar, de tono religioso, y un lenguaje de aire bíblico: “Oh woman, God beloved in old Jerusalem! The best among us need deal lightly with thy faults, if only for the punishment thy nature will endure, in bearing heavy evidence against us on the Day of Judgement!” (*Chuzzlewit* 419). El comentario no tiene mucho que ver con la acción, sino que se limita a obtener una reflexión moral paradójica: para las mujeres será un duro castigo dar fe de la mala conducta de los hombres en el día del Juicio Final, por lo que los hombres deben ser indulgentes con ellas en esta vida. Esto presupone que las mujeres, ya sea por amor o por su capacidad de perdonar, no querrán dar testimonio del daño que se les ha hecho. Esta es una de las muchas ocasiones, quizá la más explícita, en las que Dickens muestra una característica central en sus heroínas maltratadas, que es la lealtad a su maltratador y por lo tanto la negativa a acusarlo públicamente (Surrige 34). Es decir, para el narrador, que Merry se vea obligada a testificar en el Juicio Final contra Jonas es un castigo más duro que la violencia física

que está sufriendo en ese momento, y la dureza de esa violación de la intimidad de la mujer es la razón por la que los hombres no deberían agredirlas.

Dicho ataque tiene lugar en una escena que muestra, de nuevo, influencia del melodrama. Jonas llega a su casa, semiinconsciente, alcoholizado, y lo primero que hace tras reconocer a su mujer es amenazarla con el puño. A continuación, la insulta y amenaza repetidamente, con un lenguaje nada verosímil en alguien en su estado de embriaguez, pero sí perfectamente apto para un escenario: “Griffins have claws, my girl. There’s not a pretty slight you ever put upon me, nor a pretty trick you ever played me, nor a pretty insolence you ever showed me, that I won’t pay back a hundred-fold. What else did I marry you for?” (*Chuzzlewit* 418). Es la revelación del soliloquio descrito anteriormente, en el que las ofensas pequeñas y constantes de Merry animaban a Jonas a casarse con ella para así poder vengarse. Los reproches suben de tono, llegando a amenazas de muerte, y por último, en un intento de ella por ser conciliadora, Jonas la golpea. Es un solo golpe, descrito de la forma más efectista y al mismo tiempo escueta posible, ya que la expresión que se adivina, “with a blow”, fragmenta el párrafo, como si tal golpe fuera demasiado horrible para ser contado. De hecho, el narrador muestra su incredulidad ante lo que cuenta, rompiendo la ilusión que lo hacía “invisible” para crear otra: la de un testigo de los hechos que cuenta lo sucedido a una audiencia tan atónita como se sugiere que van a quedar los lectores:

“He answered with and imprecation, and –

Not with a blow? Yes. Stern truth against the base-souled villain; with a blow”

(*Chuzzlewit* 419)

Esta incredulidad y la pregunta retórica, enfatizada por el punto y aparte, pueden deberse a que el narrador está utilizando a Bailey, un criado, como focalizador; éste ha llevado a Jonas a casa y se ha quedado al pie de la escalera para comprobar que Mercy está bien (*Chuzzlewit* 418). El párrafo comienza mencionando que está a punto de irse, recordando al lector que Mercy y Jonas no están solos. Por eso, “Not with a blow?” puede ser, además de una pregunta retórica para conseguir un mayor efecto

por la incredulidad del narrador omnisciente, la reacción de Bailey al escuchar el sonido de un golpe y dudar por un segundo la causa del ruido.

Este golpe no cambia en nada la relación entre ambos personajes. Ella ya es desgraciada desde su primera aparición tras la boda, y se muestra muy sumisa desde el principio de la escena, así que no es necesario mostrar actos de violencia posteriores. Las amenazas previas, especialmente la burla que hace Jonas del libro que lee Mercy, son suficientemente expresivas de la maldad del marido: “Was there anything in it, about a man’s being determined to conquer his wife, break her spirit, bend her temper, crush all her humours like so many nut-shells –kill her, for aught I know?” (*Chuzzlewit* 419). El golpe no es estrictamente necesario ni como medio de caracterización ni para avanzar el argumento, aunque sí proporciona un final con emociones extremas a la tensión provocada por el diálogo previo.

Jonas es un personaje que no responde a los parámetros habituales de los personajes dickensianos de clase media, villanos o no, puesto que no comparte su sistema de valores ni sus virtudes o defectos de modo exacto. La crueldad de Jonas está en el odio desmedido, no en la frialdad, como es el caso de Murdstone en *David Copperfield*, o de James Carker en *Dombey and Son*, otros maltratadores de su misma clase social. No parece justificado por la avaricia, ni por motivaciones sexuales, como Arthur Gride en *Nicholas Nickleby* o Seth Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*. El único móvil es la venganza, pero de unas afrentas que él mismo provocó al pretender casarse con una mujer que no estaba en absoluto interesada en él. Jonas Chuzzlewit es un personaje que podría haber sido como otros fríamente crueles de la clase media, pero se convierte progresivamente, especialmente a partir de su boda con Mercy, en una figura a medio camino entre éstas y los villanos violentos de clase baja, como Bill Sikes. De ahí que su violencia física venga acompañada de otro símbolo de la falta de control de los impulsos, el alcoholismo.

El segundo ejemplo aparece en la siguiente novela larga, *Dombey and Son*, y los personajes implicados son muy deferentes a los de *Martin Chuzzlewit*. Jonas es un villano melodramático, y Merry entra en la categoría de las “playful kittens”

dickensianas, por utilizar la terminología de Slater (*Dickens and Women* 363), que en su función de víctimas estudiaremos en el capítulo siguiente. En el segundo caso, los personajes también pertenecen a tipos ampliamente utilizados por Dickens. La víctima es la hija sacrificada, que aparece en múltiples ocasiones, desde Madeline Bray en *Nicholas Nickleby* hasta Clara Barley en *Great Expectations*, y el agresor es el empresario o banquero de clase media con sentimientos intensamente reprimidos, en ocasiones avaricioso, siempre calculador. Algunos ejemplos son Ralph Nickleby, Mr Gradgrind y Mr Bounderby en *Hard Times*; el más famoso es sin duda Mr Scrooge en *A Christmas Carol*. Surridge califica a Mr Dombey de “full anatomy of failed manliness” (45); la novela explora cómo el protagonista fracasa en lo profesional y lo privado paralelamente a su decadencia moral, privándolo así de toda característica propia de un modelo masculino positivo de clase media. El caso es distinto del resto de los estudiados porque el maltrato no se da en un matrimonio sino de padre a hija, pero merece ser analizado junto al de Jonas y Merry porque la hija está sustituyendo a una esposa ausente (Surridge 54).

El punto de partida es que Mr Dombey se ha casado con Edith Granger para que le dé un heredero y espera de ella la misma devoción que tuvo de su primera mujer. Para su disgusto, Edith lo trata con frialdad, mientras comienza una relación cariñosa con Florence Dombey, única hija del protagonista, de un matrimonio anterior. Mr Dombey siente unos intensos celos de su hija, agravados por el recuerdo de su hijo fallecido: “Who was it who could win his wife as she had won his boy? . . . who was it who, unaided by his love, regard or notice thrived and grew beautiful when those so aided died? . . . he DID hate her in his heart” (Dombey 493-494)

El tipo de comportamiento que presenta el personaje de Paul Dombey, de clase media-alta, no se podría mostrar como perteneciente a ninguna otra. Lo que hace que las relaciones de Paul Dombey se vuelvan destructivas es que sólo puede valorar lo que posee, los bienes materiales que pueden transmitirse, por lo que el único sentido que tienen para él las relaciones interpersonales es proporcionarle un heredero para su fortuna. Este rasgo se ve aquí unido a al autocontrol extremo y la represión de

los sentimientos. Síntoma de ello es que es muy inexpresivo: “He testified no pleasure in the relaxation of a nerve; but outward tokens of any kind of feeling were unusual with him” (*Dombey* 53).

La sorprendente y excepcional agresión física a su hija se halla en la novela que sigue cronológicamente a *Martin Chuzzlewit*, aunque separan ambas escenas cuatro años y la publicación de los *Christmas Books*¹⁷. Al igual que en el caso de Jonas, se trata de un solo golpe, situado al final de un capítulo que es el central en una entrega mensual con tres capítulos. En *Martin Chuzzlewit*, el capítulo siguiente está dedicado a Mrs Gamp y es principalmente cómico; en *Dombey and Son*, se narra la huida de Florence a casa del Capitán Cuttle, y es cómico desde la aparición de éste. Este cambio en el tono se debe a que la publicación coincidió con la Navidad y Dickens no quería terminar en una nota triste (SurrIDGE 61). Es decir, la organización de la entrega mensual es cuidadosa, dando al acto violento un lugar privilegiado, pero permitiendo al público acabar su lectura mensual con un estilo y con temas más agradables y ligeros.

En esta ocasión, el lenguaje es más simple y directo que en el libro anterior. Inmediatamente antes, Mrs Dombey ha abandonado a su marido y se ha fugado con su asistente, Carker. Florence intenta consolarlo, y la reacción de Mr Dombey se describe de esta manera: “in his frenzy, he lifted up his cruel arm, and struck her, crosswise, with that heaviness, that she tottered on the marble floor; and as he dealt the blow, he told her what Edith was, and bade her follow her, since they had always been in league” (*Dombey* 584). “In his frenzy” puede recordar a las excusas que utilizaría un maltratador para justificar sus actos: “en un momento de locura”, “perder el control”. Pero no se trata de una justificación para reducir la culpa de Mr Dombey sino de un agravante, al ser la autodisciplina la principal virtud de la clase media. Por ello, esta circunstancia añade énfasis, al igual que el epíteto “cruel” que aparece a continuación. El insulto siguiente, “what Edith was”, es una de las referencias indirectas a la prostitución dispersas en la obra de Dickens. Esto es algo habitual en él,

17 La undécima entrega mensual de *Martin Chuzzlewit* se publicó en Noviembre de 1843, y la decimoquinta entrega de *Dombey and Son*, en Diciembre de 1847.

puesto que al escribir para un público de todas las edades, mantiene la verosimilitud de sus obras aludiendo con sutileza a este fenómeno, de forma que se pudiera mantener el desconocimiento de los lectores más jóvenes mientras que los más adultos y experimentados entendían el significado oculto¹⁸. Este comedimiento, y el estilo indirecto utilizado por el narrador, muestran a éste practicando el autocontrol que Mr. Dombey ha perdido.

Estas dos escenas insólitas de violencia explícita protagonizadas por hombres de clase media tienen por efecto mostrar a los personajes masculinos actuando de la manera más reprobable posible, pero con grandes diferencias a pesar de que los actos sean idénticos. La principal divergencia es que toda la novela *Dombey and Son* está dirigida a la conversión de Mr. Dombey, por lo que éste necesita caer hasta lo más bajo para que se pueda mostrar una regeneración completa. Su rabia mal dirigida sugiere que el protagonista no es un hombre carente de sentimientos, sino que ha reprimido en exceso los que tenía. Al perder el control por completo una sola vez, está creando la posibilidad de dejar de reprimir otras emociones más positivas. Es posible que sea éste el momento en el que las circunstancias exteriores a las que se refiere el autor en el prefacio llevan a la “superficie”, es decir, a su conciencia, los conflictos que han permanecido ocultos en su interior: “Mr. Dombey undergoes no violent change . . . A sense of his injustice is with him all along. The more he represses it, the more unjust he necessarily is. Internal shame and external circumstances may bring the contest to the surface in a week, or a day; but it has been a contest for years” (*Dombey* 3). No existe esa posibilidad de regeneración para Jonas, que no sólo no cambia, sino que no puede cambiar. Es desde el principio un villano descrito sin sombra de ambigüedad, sobre el que pesa un intento de asesinar a su padre, y más adelante, la muerte de un personaje menor, Tigg Montague. Esto, unido al maltrato a Mercy, son actos de tal calibre que no cabe ninguna esperanza de reforma ni redención. Es notable que Jonas sea uno de los escasos personajes de toda la obra de Dickens que se suicidan; en el

18 Ejemplos parecidos se dan de Nancy en *Oliver Twist*: “such as I” (*Oliver* 327, 376), “such as her”, “doubtful character” (*Oliver* 320), y de la prostituta que se cruza con Little Dorrit en mitad de la noche: “What are you doing with yourself?”, retorted Maggy . . . ‘Can’t you see, without my telling you?’ (*Dorrit* 175), entre otras.

capítulo 3.6, dedicado a la muerte de los maltratadores, hemos visto los casos de Ralph Nickleby y Gashford, y hay muy pocos casos más. El más explícito es Mr Merdle en *Little Dorrit*, tras descubrirse sus fraudes financieros. Los otros dos casos, más oscuros, son Lady Dedlock y Hawdon en *Bleak House*¹⁹, si se sigue la interpretación que hace John Sutherland del misterioso final de ambos (*Betrays* 115-127). Son eventos poco frecuentes y demasiado dispares como para trazar un patrón, más allá de que casi todos ellos han cometido delitos graves.

También se observa que Jonas parece disfrutar de su maldad, y su violencia contra Mercy es consciente y deliberada, sin más objetivo que hacerla sufrir. En cambio, Mr. Dombey, aunque en el momento de la novela en el que se produce este evento no presenta ningún rasgo positivo, no es sádico, no hace del sufrimiento un fin en sí mismo. Los intentos de Mr Dombey de controlar a Edith tienen por fin obtener obediencia, no provocar sufrimiento. Esto influye en su forma de tratar a Florence, ya que la razón de que la golpee es que está furioso con Edith y ésta ha desaparecido, así que descarga su frustración en su hija. La relación entre Mr. Dombey y Florence tampoco presenta sadismo. El sufrimiento de Florence a lo largo de la novela no se debe a actos deliberados de su padre, sino a su negligencia. Jonas Chuzzlewit es, por lo tanto, un villano que responde más claramente a las convenciones del melodrama, mientras que Dombey recuerda más, dentro de los esquemas dickensianos, a los hombres de clase media altamente reprimidos que culminan en Murdstone, y en términos psicológicos, con el tipo de agresor que Dutton y Golant califican de “overcontrolled”, hombres que se reprimen hasta estallar y que suelen maltratar psicológicamente (29-30). McCombie ve simbología relacionada con la represión sexual en el caso de Dombey:

The blow was then directed ... with great deliberation against that part which has symbolised female sexuality throughout the novel, so that the blow itself

19 La muerte de Hawdon pudo haber sido una sobredosis accidental de opio, y la causa de la muerte de Lady Dedlock nunca se da a conocer. Dado que muere de la forma más conveniente por razones dramáticas, en el cementerio en el que está enterrado el padre de su hija, de todas las posibilidades como el agotamiento, el frío, o la pena, Sutherland nombra el suicidio como la posibilidad más realista, aunque nada en el texto lo dé a entender.

is highly symbolic. The fact that Florence tottered ‘on the marble floor’ is also significant; not only does the word ‘marble’ bring Edith onstage, as . . . as he preferred his wife a figure of marble, a classical decoration, rather than a sentient human being. Florence takes literally upon her bosom the savage revenge of the man who was determined not to accept the sexuality of his wife, the femaleness, her femininity, and has never been able to bear it in his daughter. The striking of his daughter’s bosom speaks with a powerfully disturbing directness of Dombey’s repression of his sexuality (36).

Esta reflexión es más aplicable a la relación entre Dombey y su mujer que a su relación con su hija. Su mujer es para él un instrumento; su hija, ni tan siquiera eso.

También es distinta la naturaleza y las reacciones de las víctimas. Para cuando el golpe se describe, Jonas y Mercy ya están en una relación de maltrato grave. Ella está intentando por diversos medios aplacar la violencia de su marido, y cuando el golpe llega, no provoca ningún cambio en la conducta de la mujer. En ese momento, se echa a llorar, lo cual el narrador describe en detalle: “No angry cries; no loud reproaches. Ever her weeping and her sobs were stifled by her clinging round him. She only said, repeating it in an agony of heart, how could he, could he, could he! And lost utterance in tears” (*Chuzzlewit* 419). Es característico de Dickens describir el llanto de sus heroínas con gran cantidad de detalles; también forma parte de la caracterización de estos personajes que no levantan la voz, rara vez se quejan, y si lloran, no hacen más ruido del imprescindible (Andino Lucas 20-25). Aquí, Mercy está adhiriéndose claramente a la categoría de heroína después de haberse comportado de forma muy diferente al principio de la novela, cuando seguía el ejemplo de egoísmo e hipocresía de su padre, Seth Pecksniff. Los cambios en la caracterización de Mercy ya se habían producido antes, desde el principio del matrimonio, y esta escena muestra al lector lo que ya podía adivinarse antes.

En cambio, el ataque a Florence a manos de su padre introduce un cambio en su relación, ya que está claro que es el primero. Florence, al igual que Mercy, no se queja, aunque sí emite un grito inarticulado: “She did not weep; she did not utter a

word of reproach. But she looked at him, and a cry of desolation issued from her heart . . . A moment, and the cry was on her lips” (*Dombey* 584). A continuación, Florence escoge una opción poco habitual en los personajes dickensianos víctimas de maltrato, y huye inmediatamente, presa del pánico. Esta desviación de la norma puede deberse, quizá, a que en cuanto hija de Mr Dombey, no está tan atada al deber de fidelidad y abnegación aplicable a las esposas. Como heroína de la novela, hace gala de una capacidad de sacrificio muy grande, pero el límite llega cuando el narrador la declara huérfana, es decir, cuando Mr Dombey destruye la imagen de un padre digno de ser amado que ella había construido: “she saw him murdering that fond idea to which she had held in spite of him . . . she saw she had no father upon earth, and ran out, orphaned, from his house” (*Dombey* 584). En otra interpretación, lo que muere no es una fantasía de Florence, sino la masculinidad de Mr Dombey, incapaz de controlar a su esposa y proteger a su hija (SurrIDGE 60). Sea cual sea la interpretación simbólica, supone que para hacer moralmente admisible la huida de Florence, el narrador no sólo pone en peligro su integridad física, sino que tiene que justificar su conducta declarando la muerte del padre de Florence y su sustitución por un Paul Dombey que no tiene con la joven lazo alguno de sangre. Sólo entonces puede ella huir. Por otra parte, la huida de Florence es necesaria para la trama, ya que Mr Dombey debe perderlo todo para darse cuenta de cuánto necesita la compañía de los demás. La separación es necesaria para obtener un melodramático reencuentro. Es también importante que Florence tiene amigos que pueden socorrerla, mientras que Mercy no tiene escapatoria. Le faltan los medios económicos para separarse de su marido, y no tiene adónde ir, ni nadie a quien pedir ayuda.

Estilísticamente, también hay algunas diferencias entre las dos escenas, entre las cuales la principal es la focalización. El ataque de Jonas a Mercy se cuenta principalmente a través del criado Bailey, que lleva a Jonas hasta su casa y se queda escuchando en las escaleras el diálogo hostil que precede al golpe. El narrador limita su función a lo que Bailey puede oír, añadiendo algunos comentarios con información que el muchacho no tiene: “It might have softened him to hear her turn a little

fragment of a song he used to say he liked” (*Chuzzlewit* 418): es dudoso que Bailey conozca los gustos musicales de Jonas Chuzzlewit. Pero en general, la escena se ciñe a lo que el testigo escucha. El narrador de *Dombey and Son*, por el contrario, nos cuenta la escena desde el punto de vista de Florence. Por ejemplo: “Florence, not knowing what she did, put on her shawl and bonnet, in a dream of running through the streets until she found Edith, and then clasping her in her arms, to save and bring her back” (*Dombey* 584). Este tono se mantiene antes y después del clímax; al inicio del capítulo siguiente, cuando Florence está huyendo, el narrador continúa en estilo indirecto libre, mostrando la asociación de ideas de la chica: “Where to go? Still somewhere, anywhere! Still going on; but where? She thought of the only other time she had been lost in the wild wilderness of London – though not as lost as now – and went that way. To the home of Walter’s uncle” (*Dombey* 585). El uso de diálogos en estilo directo en la primera escena y su ausencia en la segunda, así como la conclusión del capítulo, que en *Martin Chuzzlewit* es una reflexión y en *Dombey and Son* no, se pueden conectar con el análisis de Brooks acerca de la retórica del melodrama:

Melodramatic rethoric . . . tends towards the inflated and the sententious. Its typical figures are hyperbole, antithesis, and oxymoron: those figures, precisely, that evidence a refusal of nuance and the insistence of dealing in pure, integral concepts . . . This rhetoric, supported by a diction and an acting style equally inflated and unreal, forced towards the grandiose, postulates a very different attitude toward moral sentiments than we are used to. Melodrama handles its feelings and ideas virtually as plastic entities, visual and tactile models held out for all to see and to handle. Emotions are given a full acting-out, a full representation before our eyes (*Imagination* 40-41).

Efectivamente, en la primera de las novelas todo el diálogo es explícito: la amenazas de Jonah y las súplicas de Mercy, algunas de las cuales están en estilo indirecto (“How could he, how could he!” *Chuzzlewit* 419). Todo es evidente y absoluto. En el encuentro entre padre e hija, en cambio, el momento de estallido melodramático no corresponde al golpe, sino a la exclamación de Florence justo antes de que su padre la

golpee, la única línea en estilo directo de toda la escena: “oh dear, dear papa!” (*Dombey* 584) que es, como no podría ser de otro modo, una expresión pura de sentimiento y de relación, quizá no de manera casual el ejemplo que da Brooks: “When we say ‘father’ and ‘daughter’ . . . in melodrama, it is to name the plenitude of the pure, excessive feeling” (*Imagination* 42). La respuesta de Mr Dombey se transmite en estilo indirecto, y la reacción de su hija es muda.

Las consecuencias a largo plazo también difieren. En el caso de los Chuzzlewit, Jonas se suicida tras revelarse que ha matado a su padre. Los Dombey se reconcilian; en esto, Surridge ve una diferencia fundamental con las denuncias de violencia en el seno de la clase obrera: “Even as it portrays the Dombey home as subject to the same male violence found in the police courts and the newspapers, . . . the novel attempts to resolve the issue of domestic assault within the home itself” (54). Como se trató en el capítulo anterior, la reconciliación es uno de los desenlaces menos frecuentes para las relaciones de violencia contra la mujer en la obra de Dickens. En este caso, se consigue una solución al conflicto sin necesidad de intervención pública, preservando la intimidad doméstica. Es una excepción en la obra dickensiana, por lo que la conclusión de Surridge, que interpreta que “in the middle class at least, the home is the place of healing for abusive men” (67), no se puede generalizar a otras novelas.

La principal consecuencia de las dos agresiones comentadas es que en la primera novela se privilegia la caracterización como personaje maligno de Jonas, porque la escena está dominada por sus palabras, mientras que la segunda se enaltece a Florence, buscando mediante el estilo indirecto libre la simpatía y compasión del lector. Además, en *Martin Chuzzlewit* se aumentan las cualidades melodramáticas del villano, favoreciendo un estilo casi teatral debido a la importancia de los diálogos, ausentes en el capítulo equivalente de *Dombey and Son*.

En conclusión, mientras que la primera escena tiene un valor y un tratamiento principalmente melodramático, y sólo añade un detalle más a la caracterización de Jonas, la segunda introduce dos importantes elementos en la historia (la caída

definitiva de Mr Dombey y la huida de Florence), y aunque el grado de dramatismo es muy alto, la influencia del melodrama es un poco menos intensa, como es de esperar de una obra más madura en la obra del autor, que fue reduciendo progresivamente la influencia del melodrama en sus novelas, sin perderla nunca del todo.

4.5 Los maltratadores aristócratas.

La aristocracia está por lo general ausente de la obra de Charles Dickens; sus representantes son escasos, e interactúan poco con los demás personajes. No es sorprendente que la capa superior de la sociedad no ocupe un lugar muy importante en las novelas de este autor, ya que se centran en los problemas e intereses de la clase media. Es complejo establecer características comunes a toda esta clase o a los agresores de la misma, que pertenecen a dos nacionalidades. De los cuarenta y un personajes masculinos que son el agresor en una relación de maltrato, sólo cuatro de ellos son aristócratas, dos ingleses y dos franceses. Los ingleses, por tanto, no son suficientes para realizar un retrato general del maltratador aristócrata. Sin embargo, al haber una cantidad suficiente de villanos franceses, maltratadores o no, en un rango amplio de clases sociales y distribuidos en varias novelas, sí pueden bastar para establecer algunos rasgos comunes entre los mismos. Es decir, es arriesgado establecer tajantemente si la crueldad de los hermanos Evré monde de *A Tale of Two Cities*, los villanos aristócratas más destacados de este estudio, está planeada en función de un estereotipo aristócrata, o uno de personajes franceses.

Los aristócratas no se hallan en un nivel de crueldad psicológica y sutil similar al de los personajes de clase media. El rasgo que tienen en común los cuatro maltratadores de clase alta que pueden encontrarse en las novelas de Dickens es que todos practican violencia sexual, aunque en muy diferentes formas: Sir Mulberry Hawk acosa a Kate Nickleby; Sir John Chester sedujo a la madre de Hugh; el hermano pequeño del marqués de St. Evremonde viola a la hermana de Madame Defarge, y el

propio marqués es cómplice de esta violación y de la muerte de la chica. Como un dato adicional en contra de los aristócratas franceses, el joven Defarge, campesino, cuenta al doctor Manette que los aristócratas violan a las campesinas de forma rutinaria (*Cities* 401). Para los maltratadores aristócratas, Dickens recurre a un modelo de masculinidad más propio del siglo anterior, que valoraba la violencia, y que se fue diluyendo a lo largo del siglo XIX (Wiener 5). Según Bourke, el villano más característico de la ficción del siglo XVIII era el aristócrata que violaba a mujeres de clases inferiores a la suya, un estereotipo que fue también desapareciendo (121). Sin embargo, Dickens conserva ese prejuicio, que podemos recordar en novelas como las de Samuel Richardson, en su caracterización del villano aristócrata. Esto no quiere decir que Dickens muestre que los aristócratas en general sean a menudo villanos, ya que hay bastantes aristócratas ingleses que no lo son, como Sir Dedlock en *Bleak House* o Lord Barnacle en *Little Dorrit*, e incluso se da un caso de un aristócrata el barón alemán Von Koëldwethout, víctima del maltrato emocional de su mujer y su suegra en un cuento intercalado de *Nicholas Nickleby*,

En *Nicholas Nickleby* se introduce por primera vez al maltratador de clase alta, cuya violencia tiende a ser de carácter sexual. Para la narración de la conducta de Sir Mulberry Hawk y las reacciones de Kate Nickleby se alternan la seriedad de tintes melodramáticos con el humor y la ironía, con recursos característicos del autor, como el eufemismo. Así, el capítulo XXVI se titula “Is fraught with some Danger to Miss Nickleby’s Peace of Mind” (*Nickleby* 331). Lo que se narra es un caso de acoso. Lord Frederick Verisopht, un joven aristócrata, y su mentor en la vida disoluta, Sir Mulberry, persiguen a Kate, hermana del protagonista, con la complicidad de Ralph Nickleby, tío de ambos, mientras Nicholas está lejos de Londres y desconoce el peligro que corre la joven. Es dudoso que su tío, enemigo declarado del protagonista, desee que Kate sea seducida o violada, pero sí es cierto que minusvalora el riesgo que hace correr a su sobrina, y desea complacer a los aristócratas porque prestarles dinero es su medio de vida (*Nickleby* 335, 341). Otros personajes que podrían defender a la heroína son su madre y Mrs Witterly, que la emplea como acompañante, pero ambas son

mujeres vanidosas que no se dan cuenta de las intenciones de Sir Mulberry, y él puede controlarlas fácilmente, adulándolas.

Lord Verisopht es el primero en demostrar interés por Kate, y quien parece sentir cierta admiración sincera en lugar del puro interés por la conquista. Sir Mulberry, que desde el principio es comparado con su amigo el lord como “something older, something stouter, something redder in the face and something longer upon town” (*Nickleby* 234), será quien acose a la heroína. La principal característica de ambos es el desprecio o la incredulidad ante el pudor y la indignación de su víctima. El narrador advierte cuando la conocen “the easy insolence of their manner towards herself” (*Nickleby* 235). La técnica utilizada por Sir Mulberry, el más agresivo de los dos, es fingir siempre que Kate desea sus avances. En primer lugar, para cogerla del brazo, dice a los demás “Miss Nickleby and I settled the matter with our eyes, ten minutes ago” (*Nickleby* 236). Más adelante, opina que ella está deseando que alguien la corteje, y la reta a mirarlo a los ojos y decirle que no es así. Cuando está sola, leyendo, él irrumpe y le pregunta si lee en esa postura para lucir sus pestañas. Lo único que evita una violación es la irrupción de Ralph Nickleby.

Posteriormente, tras el rechazo de ella, el narrador transmite lo que Sir Mulberry verdaderamente desea: “using his utmost arts to reduce her pride, and revenge himself for her contempt” (*Nickleby* 333). El acoso no se describe como una cuestión de atracción sexual, sino de lucha de poder. Aquí, al reflejar la tensión entre una mujer de clase social inferior a la del hombre que ve la dignidad de ella como una ofensa, Dickens se está sumando a una tradición creada por Richardson en *Pamela* (1740), una novela en su momento controvertida por tener como protagonista a una criada que defiende su honor ante las agresiones de su amo, un noble que no alcanza a entender el orgullo de la muchacha (Richardson 14). Es decir, en la relación entre Sir Mulberry y Kate Nickleby se unen efectos diferentes. En primer lugar, una sátira encaminada a definir la clase media por oposición a la aristocracia, que no cuenta con el autocontrol y el espíritu de sacrificio burgueses. Y además, la novela se asocia con la

tradición melodramática de defensa del honor de la mujer no aristócrata, un subgénero que por entonces cumplía un siglo.

Otra razón del comportamiento de Sir Mulberry se apunta más adelante: aumentar su reputación en su círculo de amistades: “the pursuit was one which could not fail to redound to his credit, and greatly to enhance his reputation with the world . . . Sir Mulberry’s world was peopled with profligates, and he acted accordingly” (*Nickleby* 357). Muestra de ello, y de su visión de la conquista como un juego de poder en el que la mujer siempre finge, es el momento en el que, después de que el narrador nos ha dado a conocer sus pensamientos y su intención de humillarla mediante estilo indirecto libre (*Nickleby* 357), Nicholas lo ve brindar con sus amigos con estas palabras:

“She’s a true Nickleby –a worthy imitator of her old uncle Ralph- she hangs back to be more sought after –so does he; nothing to be got out of Ralph unless you follow him up, and then the money comes doubly welcome, and the bargain doubly hard, for you’re impatient and he isn’t. Oh! Infernal cunning” (*Nickleby* 413)

La visión que Sir Mulberry tiene del usurero es relevante, porque ve un paralelismo entre su comportamiento y el de Kate, y utiliza las técnicas del prestamista como metáfora de lo que él percibe como hipocresía de la joven. Los hombres sexualmente violentos tienden a creer que sus víctimas están ejerciendo un poder sobre ellos y desean ser conquistadas (Ruiz Castillo 70), y en el ambiente de Sir Mulberry nada se mueve espontánea ni desinteresadamente. Por ello, Sir Mulberry imagina intereses ocultos en Kate.

Un rasgo que se apunta de los aristócratas es la ociosidad, opuesta a los ideales de la clase media: “the time was three o’clock in the afternoon to the dull and the plodding, and the first hour of the morning to the gay and spirited; the persons were Lord Frederick Verisopht and Sir Mulberry Hawk” (*Nickleby* 331) . Se acaban de levantar: están tumbados en sofás, con el desayuno recién servido. La noche anterior han estado de fiesta, y se describen algunos restos de la misma que apuntan a su estilo

de vida: bolas de billar, una botella de champán, naipes, y puros a medio fumar, entre otros restos. El juego y el alcohol, combinados o separados, son los vicios más habituales de los personajes victorianos de vida disoluta. En el caso de los aristócratas, no se trata tanto de sátira de conductas reales como de la construcción de la clase media como la que no tiene tales hábitos. Además, siguiendo la norma dickensiana según la cual los villanos no son personajes atractivos, Sir Mulberry y Lord Verisopht carecen de encanto. Su única arma para entrar en cualquier círculo, además de sus títulos, es la adulación (un ejemplo, *Nickleby* 364-365). Villanos posteriores, como Steerforth en *David Copperfield* o Mr Turveydrop en *Bleak House*, están un poco más matizados y sí son atractivos al menos hacia parte de los personajes, aunque su retrato sea inequívocamente negativo desde el punto de vista de los narradores.

En *Barnaby Rudge*, algo parecido ocurre con Sir John Chester, otro personaje caracterizado por la crueldad, pero ante todo por la pereza:

Sir John was breakfasting in bed. His chocolate and toast stood upon a little table at his elbow; books and newspapers lay ready to his hand, upon the coverlet; and, sometimes pausing to gaze with an air of tranquil satisfaction around the well-ordered room, and sometimes to gaze indolently at the summer sky, he ate, and drank, and read the news luxuriously (*Barnaby* 586).

No sólo se repiten palabras que sugieren ociosidad (*pausing, tranquil, satisfaction, indolently, luxuriously*) como característica que distingue a los aristócratas del resto de clases sociales, sino que se indican aficiones caras que desconectan a Sir John de los acontecimientos de la novela: el desayuno en la cama, los ingredientes exóticos, prefiriendo el chocolate al té, varios libros y periódicos que sugieren que en lugar de leerlos, va pasando de unos a otros. Esta actitud del personaje se mantiene cuando aparece Varden para descubrir al lector algunos de los eventos más sorprendentes de la novela, pues se revela que Sir John es el padre de Hugh, y se narra su seducción y posterior abandono de la madre. La insistencia en la actitud indolente de Sir John provoca que parezca el responsable por omisión de la posterior carrera delictiva y la condena a muerte de su ex-amante. La historia de esta mujer la cuenta Gabriel Varden,

sin señalar que hubiera coacción o alguna otra forma de violencia en la relación entre ambos. Al contrario, se sugiere que al menos al principio, la mujer consintió: “the woman I have spoken of left her own people to join a fine gentleman and that, being deserted by him, and cast off by her old friends” (*Barnaby* 593). Al saber que Hugh es su hijo y que será ejecutado esa misma mañana, el aristócrata no sale de la cama, y continúa tomando chocolate y rapé. Cuando Sir John se desentiende por completo del problema, a pesar de que podría, como mínimo, despedirse de Hugh, y quizá ejercer su influencia para evitar o posponer la condena, la muerte debida a su desinterés une temáticamente a la madre y al hijo, aunque se haya insistido más en la desidia que muestra en el presente que en la que tuvo en el pasado, y en sus consecuencias.

Es importante notar, como señala Angus Wilson, que estos personajes son característicos de los inicios de la obra del autor: “At the start the seducer is a cynical rake or libertine –John Chester or Sir Mulberry Hawk. He stands full square for the aristocratic dandy whom the middle-class radical Dickens detests as the source of outdated arbitrary power”(citado en Wall 439). Herst califica a estos personajes de “Regency ghosts” (19) aludiendo a la conexión con la época anterior. *Nicholas Nickleby* y *Barnaby Rudge* son la tercera y la quinta novelas de Dickens; las siguientes, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son* y *David Copperfield* nos presentan a Pecksniff, Carker y Steerforth, agresores sexuales de clase media retratados mucho más sutilmente.

Por último, queda la cuestión de los maltratadores aristócratas franceses, que son únicamente los hermanos Evremonde. Sus actos violentos son fundamentalmente de naturaleza sexual, aunque el mayor también maltrata a su mujer (*Cities* 409). Se da a entender que las violaciones a campesinas son habituales (*Cities* 401) y se detalla un solo caso, el secuestro y violación de la hermana de Madame Defarge, seguido del secuestro del Doctor Manette para que la mate con medicación; el doctor se limita a cuidarla y mitigar sus dolores hasta que ella muere a consecuencia de las lesiones o del shock emocional. Los Evremonde también asesinan al padre, el hermano y el marido de su víctima.

Los personajes franceses del canon dickensiano son crueles y sanguinarios, exceptuando a la familia Manette y a Charles Darnay (que ha renegado de su origen y se hace pasar por inglés). Entre ellos están principalmente Hortense, que es la única mujer asesina de toda la obra de Dickens²⁰; Rigaud/Blandois, asesino de su esposa en *Little Dorrit*, y la vengativa Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*. El baño de sangre en que se convierte esta última novela, y el horror desencadenado por las multitudes parisinas, transmiten la idea de que el narrador más bien comparte la actitud hacia Francia de Mr Meagles en *Little Dorrit*: “These people are always howling. Never happy otherwise” (*Dorrit* 15). Esta opinión era general en la época, según Nead: “French society was regarded as unstable and dangerous, its literature was believed to be a source of corruption and immorality and many contemporaries were concerned about the harmful reverberations of French morality in England” (*Myths* 73) y afectaba a más aspectos que a la inestabilidad política y social en Francia. Por ejemplo, Claudia Alonso Recarte describe cómo la vivisección, un método de investigación científica practicado en Francia en medio de una polémica nacional, se tomaba en Inglaterra como algo que definía la crueldad y primitivismo del carácter francés por oposición al inglés, civilizado y benigno, a pesar de que en Francia esta práctica también tenía detractores (39). Varios autores han documentado que esta clase de opiniones sobre la brutalidad foránea afectaba incluso al sistema penal inglés, que era menos duro con los criminales extranjeros, puesto que de ellos se presuponía un carácter más violento (Wiener 239).

Por ello, es más acertado suponer que Dickens, aún con pocos personajes, crea dos tipos diferentes, el del villano francés, al que pertenecen casi todos los personajes franceses de su obra al basarse en la francofobia tradicional inglesa, y el del villano aristócrata inglés, que no es necesariamente una generalización sobre todos los nobles. El villano francés es vengativo, sádico, y dado al asesinato, los villanos aristocráticos son ante todo maltratadores sexuales, que pueden tener un estilo de vida

20 Es ambiguo si Molly, la madre de Estella en *Great Expectations*, asesinó a otra mujer. Jaggars consigue que se la declare inocente al ser juzgada.

dandy, y los hermanos Evremonde son la intersección del maltratador aristócrata con la crueldad atribuida a los personajes franceses. A consecuencia de ello, el caso de abuso en el que participan es especialmente violento.

4.6 Conclusión.

La construcción que realiza Charles Dickens de los personajes maltratadores se rige por factores muy diversos, que se han analizado a lo largo de dos capítulos. La clase social de los maltratadores es tan decisiva, y tan compleja, que merece un análisis propio, independiente de los factores psicológicos y estilísticos tratados en el capítulo anterior. Sin embargo, no hay tal distinción en lo referente a las víctimas, que son, normalmente, de la misma clase social que sus agresores, y cuya manera de responder a la violencia no está vinculada a la clase social.

El novelista contaba lo que su público deseaba leer, pero también contribuía a la creación de la conciencia de la clase media emergente. Los hombres victorianos se enorgullecían de la nueva masculinidad disciplinada, cortés, defensora de las mujeres, al menos de las mujeres nacionales y de clase media o con los valores de la clase media. Estos valores no suponían una mayor defensa de la mujer sino un enaltecimiento de la clase social dominante, que se consideraba superior porque supuestamente trataba a las mujeres mejor que las demás. Es el miedo a la clase obrera y su brutalidad, y a la clase aristocrática y su poder, lo que lleva a Dickens como representante de su clase social a distinguir los modelos masculinos que se han detallado en este capítulo. Por una parte, el borrado de las distinciones entre la clase obrera y la marginal o delincuente; a pesar de que en la clase obrera se dé menos violencia que en la marginal, los métodos de esa violencia son los mismos, con preferencia por la agresión física. En segundo lugar, la represión de los impulsos en la clase media, cuyas agresiones muy rara vez llegan a lo físico, y si lo hacen, se esconden entre líneas.

5 Víctimas mujeres.

5.1 La indefensión legal y social de las víctimas victorianas de violencia de género.

Tanto desde el punto de vista legal como desde el ideológico o cultural, en la época en la que Dickens escribió sus novelas las circunstancias predisponían a las mujeres a ser más víctimas que participantes en el matrimonio. La opinión de la reina Victoria es representativa: “All marriage is such a lottery - the happiness is always an exchange – though it may be a very happy one – still the poor woman is bodily and morally the husband’s slave . . . God has willed it so and these are the trials which we poor women must go through” (Helsing 74). La reina reconocía que su propia felicidad conyugal era una excepción (Helsing 75).

Los problemas para la mujer eran múltiples. La legislación desprotegía a la mujer maltratada, especialmente si estaba casada; la sociedad excusaba las agresiones; y además, la concepción del matrimonio imperante defendía que el espíritu del mismo era la unión de ambos contrayentes en una ficción legal personificada en el marido. En palabras del jurista William Blackstone, “the husband and wife are one person in law: that is, the very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband” (442). Blackstone no pretendía en su comentario a las leyes sobre matrimonio censurar a la mujer: al contrario, pretendía que se trataba de una defensa de las esposas: “even the disabilities which the wife lies under are for the most part intended for her protection and benefit: so great a favourite is the female sex of the laws of England” (Blackstone 445). La posición de John Stuart Mill era la opuesta, y en *The Subjection of Women*

sostiene que el sistema legal inglés no protege a las mujeres, las somete: “Marriage is the only actual bondage known to our law. There remain no legal slaves, except the mistress of every house.” Un matrimonio no se consideraba la unión entre iguales, y tampoco exactamente la de un ser superior con otro inferior, sino más bien de dos seres de naturaleza distinta y funciones asimétricas. Se entendía, por lo general, que la función del marido era proteger a la esposa del mundo exterior, agotador y corrupto, y la de ella, crear el ambiente doméstico necesario para la purificación moral, descanso y disfrute del hombre, que tenía que salir a la calle.

El concepto de matrimonio como fusión de dos personas en una tiene numerosas consecuencias, que enfrentaron a los políticos victorianos acerca de la conveniencia de dotar a la mujer casada de autonomía legal. Estos enfrentamientos perjudicaron la posición de las mujeres, porque prolongaron durante décadas dos debates distintos pero relacionados: la ley del divorcio, y la emancipación legal de la mujer casada. Ambas ideas son teóricamente compatibles, pero no se planteaban como la reclamación de un derecho debido a la mujer, o en el caso del divorcio, a ambos cónyuges, sino como protecciones concedidas para remediar los peores casos de abuso. Por ello, durante todo el siglo hubo desacuerdo sobre cuál era la mejor solución a los casos en los que un marido perjudicaba los intereses de su mujer, especialmente los económicos. Los defensores de la emancipación de la mujer casada eran generalmente más liberales, puesto que estaban proponiendo eliminar la noción del matrimonio como fusión total, y además proponían una medida universal, no una solución para casos graves. Charles Dickens defendió abiertamente el divorcio en sus artículos periodísticos, y sus novelas incluyen argumentos a favor de ambas medidas liberadoras. Sin embargo, podía expresarse dando a entender que las dos posiciones eran alternativas excluyentes, como en esta carta de 1868. En ella, Dickens no está defendiendo la necesidad de legalizar el divorcio, que ya existía desde hacía una década antes, sino que pudiera obtenerse por causas distintas al adulterio:

There is a bill before Parliament . . . for enabling a married woman to possess her own earnings. I should much like to champion the sex ... Cannot we –

and ought not we – ... help the weak and injured party? Reverse the case, and take a working man with a drunken woman saddled on him as long as he lives, who strips his house continually to buy drink. If he must not be able to divorce himself – for the general good – surely the 'general good' should, in return, punish the woman (*Letters*, xii 127-8: 4 Junio 1868, citado en Sanders 69).

En este debate legal y social triunfaron los defensores del divorcio, para quienes lo más importante no era la libertad y bienestar del conjunto de las mujeres casadas, sino preservar la mayor intensidad posible de la unión matrimonial y romperla sólo en casos extremos. Reducir esta intensidad en casos en los que fuera perjudicial para los contrayentes se admitió de forma lenta y progresiva.

Hasta mediados de siglo sólo existía una forma de divorcio, de la que informa Boucherby a Stephen Blackpool en *Hard Times* (94-99): una ley para el caso concreto, en un proceso que costaría entre mil y tres mil libras. Según Mary Poovey, el sentido de esta excepción era permitir a los aristócratas divorciados tener herederos (Poovey 55). En 1857 se aprobó la Matrimonial Causes Act, que permitía a los hombres divorciarse si la mujer era adúltera. Para conseguir el mismo fin, las mujeres tenían que demostrar no sólo adulterio, sino éste unido a abandono, crueldad, o incesto. Esta ley facilitó una protección parcial para las mujeres casadas, pues permitía una separación legal que otorgaba algunos derechos civiles (propiedad, prestar consentimiento en contratos, demandar y ser demandada) a las mujeres que demostraran violencia doméstica, que la ley tipificaba simplemente como “cruelty” (Murdoch 9). Esta ley fue promulgada entre la publicación de *Little Dorrit* (1857) y *A Tale of Two Cities* (1859). Dickens sólo completó dos novelas más, *Great Expectations*, y *Our Mutual Friend*, dejando *The Mystery of Edwin Drood* inacabada. Es decir, durante la mayor parte de la vida del autor, el divorcio era imposible, y las separaciones sólo podían tener lugar con el consentimiento del marido.

La disolución de la personalidad de la mujer en la del marido se mantuvo vigente varias décadas más. Legalmente, una mujer casada no podía prestar ninguna

clase de consentimiento jurídico en Inglaterra antes de 1870, año en el que se aprobó la primera Married Women's Property Act (Sadrin 9). Hasta este momento, todas las propiedades de la mujer casada estaban bajo el control absoluto del marido. La única obligación de él respecto a su mujer y sus hijos era no dejar que supusieran una carga para la caridad. Si un hombre casado no mantenía a su familia y ésta debía recurrir a la beneficencia, el importe podía reclamársele a él. Las esposas no tenían tampoco capacidad para demandar a sus maridos (Holcombe 5-7). La ley de 1870, aprobada meses después de la muerte de Dickens, no concedía a las mujeres casadas el estatus de personas emancipadas, sino sólo algunos derechos, como forma de protección ante los peores abusos: pasó a ser de su propiedad una cantidad máxima de doscientas libras de sus salarios, y obtuvieron el derecho a recibir herencias. Estas restricciones, y la concesión tan tardía de algún derecho a las mujeres casadas, se debió al conflicto entre la visión más reformista del Parlamento, que quería que las mujeres tuvieran un derecho de propiedad distinto del de sus maridos, frente a la más conservadora de la Cámara de los Lores, que deseaba mantener la ficción legal de que marido y mujer son uno (Holcombe 23). La Married Women's Property Act de 1882, finalmente, equiparaba los derechos de las mujeres casadas y solteras tras 18 proyectos de ley presentados desde 1857 (Holcombe 24-26).

Por tanto, para interpretar la obra de Dickens hay que tener en cuenta que hasta el final de su vida, cuando escribía sus últimas novelas, se sitúa históricamente en un marco legal en el que una mujer no sólo no podía divorciarse de su marido, sino que además éste podía legalmente obligarla a convivir con él, y vivir de su fortuna o de sus ingresos. Sin embargo, las mujeres que tuviesen familias que pudieran costear el proceso legal contaban con la posibilidad de que se fijase antes del matrimonio una cantidad que les perteneciese en exclusiva; esta figura legal no aparece en Dickens, pero sí en otras novelas de la misma época, como *The Woman in White*, de Wilkie Collins. Los derechos testamentarios en época victoriana quedan de manifiesto en *David Copperfield*. Clara es la heredera de su primer marido, y al pasar todos sus bienes a Mr Murdstone, David no es el heredero de los bienes que pertenecían a Clara antes de

su matrimonio con Edward Murdstone, incluida la herencia de su padre. El único heredero de Clara es su segundo marido, dejando la subsistencia de David a merced de su padrastro, que no tiene hacia él obligaciones legales. Esta situación, que como denuncia Dickens desprotegía no sólo a las mujeres casadas sino también a sus hijos, se debía en parte al miedo a que otorgar cualquier grado de autonomía a la mujer podría ser un peligro para la armonía doméstica, necesariamente sustentada en una “complementariedad” en la que la mujer no podía tener independencia (Griffin 37).

La subordinación de la mujer al marido en lo legal y económico proviene de esta concepción de la unión matrimonial, en la que se asume que el principal interés de la mujer es el bienestar de su familia. El cuidado doméstico se confunde con principios morales: “In conduct books for women . . . there is a bizarre blend of moral injunctions and practical recommendations on household management” (Ingham, *Gender and Class* 22). La justificación de esta servidumbre se hallaba en la supuesta personalidad de la mujer, considerada al mismo tiempo necesitada de guía masculina, irracional, y dotada de superioridad moral: “extreme emotional sensitivity, weakness of intellect, unlimited selflessness, and, crucially, a ‘lack’ of animal passion. Paradoxically, these marks of women’s inferiority were coded positively as concomitants of moral excellence” (Ingham *Gender and Class* 23). Los libros sobre conducta femenina se centran en la clase social que podía adquirirlos, pero la exigencia de sumisión al marido unida a la necesidad práctica de cuidar del hogar eran comunes a todas las clases sociales (Anderson 272-273).

Pam Morris traza un paralelismo interesante entre el trato que dio la sociedad victoriana a las mujeres en general, y a los hombres de clase obrera: “Both groups were marginalized, and both were regarded as dangerously lacking rational judgement, requiring firm guidance from a patriarchal male as husband, father or employer” (45). Vemos lo mismo en el texto de Blackstone que se cita a continuación, en el que se habla de “correction”, es decir de un castigo educativo, para mujeres, niños y empleados. Dickens, a pesar de ser contrario a los castigos físicos para mujeres y niños, participa plenamente de esta ideología: respecto a las mujeres, hay una defensa

clara de la armonía doméstica y conyugal basada en la guía y el control de un hombre benévolo junto a una mujer como “ángel doméstico”. Respecto a los hombres de clase obrera, en novelas como *Barnaby Rudge* y *Hard Times*, a pesar de lo diverso de su temática se observa que no se defiende una mayor igualdad entre las clases sociales, sino la necesidad de que la clase alta o burguesa ejerza su poder con más responsabilidad.

Existía una actitud ambigua respecto a la violencia contra las mujeres casadas, que se entendía como forma de controlar y “corregir” por parte del marido. Lo vemos desde los textos legales y su comentario. Por ejemplo, el documento de Blackstone antes citado, de 1765, señala:

The husband also, by the old law, might give his wife moderate correction . . . in the same moderation that a man is allowed to correct his apprentices or children . . . But with us, in the politer reign of Charles the second, this power of correction began to be doubted; and a wife may now have security of the peace against her husband; or, in return, a husband against his wife. Yet the lower rank of people, who were always fond of the old common law, still claim and exert their ancient privilege: and the courts of law will still permit a husband to restrain a wife of her liberty, in the case of any gross misbehaviour.

El jurista da por sentado aquí, glosando la tradición inglesa, que la raíz de la violencia conyugal es el deseo del marido de “corregir” a la mujer, y que el centro de la discusión es distinguir qué tipo de castigo es aceptable y razonable. No se plantea que sea una relación entre iguales, ni que la violencia pueda tener otras causas. No considera el maltrato una conducta brutal, inmoral o contraria a derecho sino simplemente anticuada, para distinguir entre los usos modernos, que rechazan el castigo conyugal, y el deseo de la clase obrera de mantener sus tradiciones, deseo respetado por las cortes de justicia (nos preguntamos si “the lower rank of people” también incluía a las obreras y si a ellas les agradaba esa tradición). El capítulo anterior ha mostrado la tendencia a atribuir el maltrato físico a las clases baja y obrera;

documentos como éste muestran que tales creencias parten del siglo XVIII, aunque en el XIX se definen más claramente. Este claro componente de clase sirve para mantener la subordinación de todas las mujeres mientras que los abusos se achacan solamente a la escasa formación y el conservadurismo de los obreros. De todos modos, las mujeres quedaron sin protección en las leyes, a merced del criterio de los jueces para entender en cada caso particular qué significaba “razonable”, hasta que se aprobó la Aggravated Assaults Act de 1853, primera ley contra la violencia doméstica, que incluía a las mujeres y a los niños varones hasta los 14 años. Fue poco efectiva, y el sentir popular era que la solución al problema era que las mujeres fuesen mejores esposas (Morris 38).

A pesar de las diferencias en la construcción de las clases sociales y en los personajes de Dickens, el comportamiento de las víctimas no es muy distinto según su clase social, sino en función de su posición en las novelas según sean heroínas principales o personajes más secundarios. Hubo pensadores del siglo XIX que atribuían aptitudes domésticas insuficientes y defectuosas a las mujeres pobres y a las obreras. En el capítulo 3 se comentó una cita de Peter Gaskell que atribuía a las esposas la capacidad de mejorar el carácter de sus maridos con amor y buen ejemplo, pero en el mismo párrafo, niega esta capacidad a la mujer obrera: “the factory woman cannot have this beneficial agency upon man’s character” (Gaskell 165). Respecto a Dickens, el personaje de Rachael en *Hard Times*, una influencia positiva para cuantos la rodean, muestra que el autor no compartía esa opinión. Sin embargo, los hogares que describe suelen tener mujeres amas de casa, no trabajadoras. Las maltratadas de clase obrera son pocas, y salvo excepciones, como Nancy, periféricas a la acción, mientras que las maltratadas cercanas a un papel protagonista tienden a ser de clase media. El ideal femenino se formula según los intereses de los hombres de clase media, y define por una parte a sus compañeras, las mujeres de su mismo estatus, y subsidiariamente a su polo opuesto, la mujer obrera, que está apenas separada de la mujer delincuente o prostituta. Como señala Patricia Ingham respecto a las obreras, “those who were not [sexually deviant] became invisible” (*Language of Gender* 23)

Por último, un factor más para la vulnerabilidad de la mujer victoriana era que, al contar con salidas laborales escasas y mal pagadas, el matrimonio era la opción más deseable, al menos económicamente. Para las mujeres burguesas, las únicas salidas laborales respetables eran la enseñanza y la escritura (Green x). Dedicarse profesionalmente a la escritura no era de fácil acceso, y la educación, mal pagada, no gozaba de ningún prestigio social. A largo plazo, las institutrices estaban condenadas a la miseria (Anderson 223). Vemos esta frustración por la falta de acceso al mundo laboral para las mujeres burguesas en novelas escritas por mujeres: por ejemplo, en Dorothea Brooke de *Middlemarch*, y en Catherine Helstone de *Shirley*, en las que la expresión de estas limitaciones es una profunda insatisfacción vital. *Jane Eyre*, *Villette*, y *Agnes Grey* muestran la pobreza y el aislamiento de las mujeres trabajadoras. La necesidad de conseguir mayor variedad de empleos, y mejor pagados, fue una parte central de las reclamaciones por los derechos de la mujer. La falta de un sostén económico suficiente podía conducir a la prostitución, un último recurso que se asumía a tiempo parcial hasta que aparecieran mejores oportunidades (Vicinus xv).

Las mujeres, sin duda alguna, trabajaban fuera del hogar. Se dedicaban fundamentalmente al servicio doméstico, el trabajo en las fábricas, la venta ambulante, el trabajo artesanal y la prostitución (Anderson 289). Dickens nos muestra a algunas mujeres trabajadoras en sus novelas, desde Mrs Mann, la propietaria de la “baby farm” en la que *Oliver Twist* pasa los primeros años de su vida, hasta Pleasant Riderhood de *Our Mutual Friend*, que mantiene una casa de empeños ilegal. Ambos personajes son característicos de la representación de las mujeres trabajadoras en Dickens: o son de algún modo contrarias a los intereses de los personajes principales, como Mrs Mann, que mata de hambre a los niños a su cargo, o tienen una ocupación que les desagrada y consiguen dejarla para casarse. En ambos casos, el trabajo de la mujer se ve desde un punto de vista negativo. Helena Michie ha observado cómo los novelistas victorianos en general evitan mostrar a las mujeres trabajadoras:

Although, according to Jameson, two million women worked outside the home by mid-century, heroines of canonical Victorian novels rarely hold jobs, or, if

they do, are even more rarely depicted in the act of working. Like sex and eating, its intimate connection with women's bodies consecrates it as taboo (*Flesh* 36).

La imposibilidad legal de tener independencia económica, la presión social para que esta situación se mantuviera y la falta de perspectivas laborales viables para mujeres solas desanimaban o dificultaban la ruptura matrimonial. Quizá por ello Dickens mostró un solo caso en el que una víctima casada huye de su pareja, y luego se ve obligada a volver con él: el caso de la madre de Joe Gargery en *Great Expectations*. Joe explica a Pip, cuando éste es un niño a su cargo, que su padre pegaba a su madre y que ésta escapó en varias ocasiones, pero tuvo que volver con su marido porque él se lo exigía, acompañado de una multitud. Es significativo que Joe menciona la falta de colaboración de los vecinos o arrendadores con su madre: "he'd come with a most tremendous crowd and make such a row at the doors of the houses where we was, that they used to be obligated to have no more to do with us and give us up to him" (*Expectations* 46).

Las novelas victorianas tienden a presentar el matrimonio no como la mejor opción, sino como la única viable. Sin embargo, esta opción aparentemente ventajosa anulaba la individualidad de la mujer. No es sorprendente, por tanto, que Dickens en sus novelas explore tantos casos en los que la absorción de la mujer en el hombre provoque literalmente lo que la ley entendía alegóricamente: la destrucción de la integridad física y emocional de la esposa.

5.2 El concepto victoriano de la feminidad y su reflejo en los personajes de Dickens. Relación con el síndrome de la mujer maltratada.

En la sección anterior hemos visto cómo las circunstancias legales y sociales que definían el matrimonio en la época victoriana dejaban a las mujeres casadas en una posición muy vulnerable al maltrato, y hacían muy difícil la separación, o desde 1870,

el divorcio. En esta sección, se comprobará hasta qué punto la psicología de la mujer maltratada se acerca a la concepción victoriana de la feminidad y del amor conyugal, que celebraba la sumisión de la mujer, y cómo esto queda reflejado en las novelas de Charles Dickens.

Los expertos modernos aún debaten si existe una predisposición en algunas mujeres, o incluso en todas ellas, para ser víctimas de maltrato. El forense Miguel Lorente es tajante: “el único dato objetivo es que el agresor es hombre y la víctima mujer. No existen perfiles característicos ni de uno ni de otra” (*Mi Marido* 76). Lorente argumenta que es el contexto sociocultural global el que facilita que las mujeres se conviertan en víctimas. Lenore Walker coincide en *The Battered Woman Syndrome*: “There are no specific personality traits which would suggest a victim-prone personality for the women” (7). Esta opinión es contraria a la de Nuria Varela, que señala que “son factores de riesgo la baja autoestima, el carácter dependiente, las carencias afectivas, tener valores sociales muy tradicionales . . . y hacer caso a los estereotipos que señalan cómo deben comportarse las mujeres y los hombres” (Varela 271). Marie France Hirigoyen y Pilar Ruiz Castillo explican cómo tradicionalmente el psicoanálisis ha atribuido al masoquismo de la mujer que ésta tolere la violencia aunque ambas autoras rechazan esta idea (Hirigoyen 20; Ruiz Castillo 140-143). En resumen, hay consenso en torno a la idea de que las mujeres maltratadas no tienen un perfil común, con algunas voces en contra, y también hay acuerdo en que la discriminación de las mujeres fomenta la violencia (Hamilton 21). En el capítulo 2.1 se han analizado con detalle y desde el punto de vista de la antropología factores que hacen que una sociedad sea más violenta y muchos de ellos indican en que la desigualdad entre hombres y mujeres y la existencia de roles de género rígidos, tales como los que existían en la época victoriana, se correlacionan con una mayor violencia interpersonal y sexual.

El problema metodológico de cualquier estudio sobre la predisposición a ser victimizada es que sólo puede hacerse a posteriori, a partir del testimonio de las propias víctimas después de sufrir un trauma. Por ello, la investigación de la

personalidad de la mujer maltratada estará contaminada precisamente por la experiencia de los abusos, que provocan lo que se llama, desde los estudios de Lenore Walker, el síndrome de la mujer maltratada. Walker observa cómo las mujeres maltratadas recurren a estrategias de supervivencia que son contrarias a las que necesitarían para escapar: se vuelven más pasivas y al mismo tiempo buscan contentar a sus agresores (Walker 33). La indefensión provocada por el maltrato impide que la víctima busque alternativas a su situación, por lo que dedica sus energías a intentar ilusoriamente controlar el comportamiento de su pareja abusiva (Walker 78-79).

Para Piedad Ruiz Castillo, las actitudes machistas en la propia víctima pueden ser uno de los factores que contribuyen a su paralización:

La mujer maltratada también puede . . . pensar que la feminidad consiste en engordar el ego de un hombre y quedar atrapada en la fascinación por el poder de 'su' hombre, como si asegurando y trabajando incansablemente por otorgar ese poder al hombre se asegurase a sí misma e incluso participara de ese poder" (96).

Dutton y Golant, desde el conductismo, adoptan esta teoría con origen en Anna Freud, que la llamó "identificación con el agresor", y la califican de "unión traumática" cuando la mujer maltratada adopta el punto de vista de su agresor (Dutton y Golant 56-57).

La conclusión que podemos sacar de este debate abierto es que algunos rasgos sociales, como las desigualdades de género, o psicológicos, como una personalidad dependiente, contribuyen a desarmar a una mujer frente a la violencia de género, sin ser por ello determinantes. Si observamos la sociedad victoriana, según lo que hemos visto hasta ahora se comprueba que tenía una concepción de la feminidad que favorecía la victimización de las mujeres. No se trata de que las predispusiera psicológicamente para ello, sino de que se daban las condiciones ideales para que en caso de agresión, las mujeres no tuvieran mecanismos de defensa, ni materiales ni psicológicos.

Un elemento clave de la construcción social de la personalidad femenina en la época victoriana era el espíritu de sacrificio, algo descrito incluso desde la biología. Kimmel cita a Darwin:

“Woman seems to differ from man in mental disposition, chiefly in her greater tenderness and lesser selfishness”, he wrote in *The Descent of Man*. Men’s competitiveness, ambition and selfishness “seem to be his natural and unfortunate birthright. The chief distinction in the intellectual powers of the two sexes is shown by man’s attaining to a higher eminence, in whatever he takes up, that can woman –whether requiring deep thought, reason, or imagination, or merely the uses of the senses and the hands” (23).

Este tipo de pensamiento se utilizó para justificar la discriminación legal preexistente entre el hombre y la mujer, tratada en la primera sección de este capítulo. Las mujeres fueron consideradas más bondadosas, y al mismo tiempo, con un intelecto inferior necesitado de guía masculina. Esta supuesta superioridad moral femenina era una novedad histórica y fue objeto de debate durante todo el siglo (Tong y Williams). Determinadas características que se predicaron de la mujer, tales como la abnegación, la compasión, la ternura y la generosidad, se establecieron como diferencias biológicas, que llevaron a declarar antinatural cualquier intento de defender una mayor igualdad entre hombres y mujeres (Kimmel 23).

El proceso por el que estas virtudes se consideraron propias de la mujer fue interesado y complejo. Es evidente que los rasgos que se atribuían a la mujer eran precisamente los más adecuados para dedicarse a las tareas domésticas a las que la sociedad venía limitando a las mujeres (excepto a las más ricas) desde siempre. Además, se daba por supuesto que tales características generaban una necesidad de dependencia del hombre, ya fuera por tener menor intelecto o por tener una personalidad más pasiva. La dependencia misma era considerada una necesidad, como síntoma de la delicadeza y fragilidad femeninas (Nead *Myth* 28-29). Asimismo, la misma cualidad podía interpretarse como activa en el hombre y pasiva en la mujer. Como señala Carol Dyhouse respecto a la abnegación,

If self-denial was extolled as a virtue of both male and female conduct, it was almost invariably prescribed for women in conjunction with the *passive* virtues of patience, resignation and silent suffering. In a man's education, self-denial was more generally associated with the *activist* ethic of self-help, hard work and self-reliance (Lerner 175).

Dickens participa plenamente en esta construcción social de un modelo de mujer colmada de virtudes domésticas, pasiva y dependiente del hombre. Figuras así, convertidas en personajes literarios, resultan creíbles como víctimas de maltrato y cercanas como heroínas, porque unen bondad, pasividad y la dependencia que paraliza e impide salir de la situación abusiva, en una dinámica similar a la descrita por Walker: la maltratada toma medidas para su supervivencia que son incompatibles con abandonar la relación. Un ejemplo extremo del concepto victoriano del amor femenino se halla en *Great Expectations*, cuando Miss Havisham da a Pip la siguiente definición: "I'll tell you . . . what real love is. It is blind devotion, unquestioning self-humiliation, utter submission, trust and belief against yourself and against the whole world, giving up your whole heart and soul to the smiter—as I did!" (240). Aunque el narrador lo transmite para mostrar la desesperación de una mujer enloquecida por el resentimiento, esta visión extrema coincide con lo que se esperaba de la mujer victoriana. Según Dyhouse esto es propio no sólo de las víctimas de maltrato en Dickens, sino extensible al conjunto de las heroínas de la novela victoriana:

A modern reader who finds many of the heroines of Victorian fiction curiously undeveloped in character should remember that in the eyes of the nineteenth-century reading public the very distinction of idealized figures such as Agnes in *David Copperfield* ... depended upon their fathomless capacity for self-sacrifice, their absolute devotion to others (Lerner 175).

Lynda Nead y Patricia Ingham elaboran análisis confluyentes acerca de la feminidad prestigiosa, es decir, la de la clase media. Nead parte del conocido estereotipo de la mujer ideal asexual, que considera un elemento más de la definición de feminidad no aceptado uniformemente por la profesión médica (*Myth* 19) para señalar que una clave

de dicha definición eran los modos de obtención del placer: “The definition of what was pleasurable and gratifying to women operated as a positive incitement to behaviour ... The pleasure of self-sacrifice and notions of fulfilment were central in debates on woman’s mission during the period” (*Myth* 24). Considerar el cumplimiento de las obligaciones un placer que es, además, innato al género femenino contribuyó sin duda al éxito de la creación de este concepto de feminidad. También por ello las heroínas dickensianas se caracterizan de maneras que las hacen particularmente vulnerables a la violencia, porque el autor pone énfasis en el sacrificio como parte de la naturaleza femenina y como placer que proviene de hacer felices a los demás. Por ejemplo, en *Nicholas Nickleby*, Madeline Bray, entre lágrimas, utiliza este tipo de lenguaje para justificar que va a casarse con un hombre repugnante que garantizará la estabilidad económica del padre de ella, muy enfermo: “I do not repent, nor am I unhappy. I am happy in the prospect of all I can achieve so easily” (*Nickleby* 699). Madeline no es feliz, pero los recursos a su alcance para defender su entrega están relacionados con la autorealización. En *Dombey and Son*, es el protagonista quien da por sentado esta felicidad en su primera mujer: “Mrs Dombey had always sat at the head of his table, and done the honours of his house in a remarkably lady-like and becoming manner . . . Mrs Dombey must have been happy” (6). La heroína dickensiana entiende la vida como una entrega a los demás, y ello sólo es problemático cuando los demás personajes abusan de su generosidad.

La crítica de Patricia Ingham es de base lingüística, y una consecuencia de ello es que analiza la feminidad en pares contrastivos.

Femininity was constructed around a moralised account of the maternal (not sexual) instinct which supplied a structuring opposition to the competitive, aggressive and sexualised masculinity. Crucial to this opposition was the containment of the virtuous and sexless middle-class women by the oppositional figure of her defining other, the sexual and outcast fallen woman or prostitute, representative of the working classes (*Dickens, Women and language* 6)

Ingham descubre aquí tres pares de oposiciones en una red que intenta definir la feminidad: el instinto maternal que niega el deseo sexual, la mujer como opuesto del hombre, y la mujer de clase media como opuesta a todas las demás. Esta construcción es compatible con la de Nead y se refleja en las víctimas de maltrato de las novelas de Dickens, que son en la mayoría de los casos cuidadoras de quienes les rodean y tienden a ser de clase media. La crítica ha observado repetidamente el uso de dobles en Dickens (Lucas 15), entre los villanos (John 9), el héroe y los villanos (Welsh 131; Hardy 31-33), y también las heroínas (Marcus 128). El uso de dobles en Dickens tiene múltiples efectos sobre la caracterización, pero centrándonos sólo en los personajes femeninos que son víctimas de violencia de género, la función parece claramente delimitadora de esta ideología. Las parejas no están siempre formadas por mujeres de clase social diferente. Ejemplificando algunas de las más relevantes, en *Oliver Twist*, las dos mujeres jóvenes principales son Nancy, prostituta maltratada por Sikes, y Rose Maylie, hija adoptiva de Mrs Maylie que vive querida y rodeada de comodidades. Es Nancy la que la advierte de que sus diferencias están provocadas únicamente por la desigualdad social (*Oliver* 323). En *The Old Curiosity Shop*, la pareja está compuesta por Nell, víctima del acoso de Quilp, y Sophronia, “The Marchioness”, víctima de toda clase de abusos por parte de Sally Brass, de quien es empleada y quizá hija ilegítima (Bennett 208). Nell es angelical, comparable a *Oliver Twist*: se eleva por encima de su origen, y como veremos en la última sección de este capítulo, muere porque su extrema bondad es incompatible con la vida cotidiana. Nell enferma; Sophronia se convierte en enfermera del hombre que la rescata de la miseria. Es decir, vive porque se dedica al cuidado. *Dombey and Son* contrasta de nuevo a una prostituta, Alice Brown, con la segunda Mrs Dombey, que siente que va a ser “vendida” en el mercado matrimonial. En ambos casos, se culpa a las madres de ambas, y a los hombres que participan en su explotación: Carker, el villano principal, sedujo a Alice Brown cuando era joven, y Mr Dombey quiere casarse con Edith sin amarla, porque necesita una mujer que le dé un heredero. Aquí, en contraste con *Oliver Twist*, la semejanza entre las dos mujeres la destacan Edith y el narrador (*Dombey* 348-349, 436). Otra diferencia

entre ambas novelas es que la posición del autor es más compleja. Que Edith Dombey pertenezca a la clase media no se presenta como una garantía de respetabilidad, dado que su madre no ha sido capaz de transmitirle los instintos maternales a los que se refiere Ingham. Otras relaciones entre heroínas y sus dobles se dirigen a enfatizar o subrayar un argumento muy parecido: en *Nicholas Nickleby*, dos heroínas son de la misma clase social (media) y están en una situación de acoso parecida: Kate Nickleby, hermana del protagonista, y Madeline Bray, su amada. Asimismo, en *Barnaby Rudge*, sufren acoso sexual y un secuestro Dolly Varden, de la franja superior de la clase obrera, y Miss Haredale, de la pequeña nobleza. Por último, en las novelas de madurez estos dobles se convierten en complejas redes, particularmente en *David Copperfield* y *Great Expectations*.

Dickens refleja y también contribuye a crear un mundo que oprime a las mujeres y que podría premiarlas si son obedientes, como señala Jadwin: “Dickens proceeds to demonstrate that the patriarchal world rewards women who obey ... a true heroine must embrace rather than resist such treatment” (125). Dado que Jadwin aquí está analizando *Bleak House* como posible reescritura de *Jane Eyre*, con Esther Summerson como *doppelgänger* de Jane ajustada a ideales patriarcales, se manifiesta que en la literatura victoriana no hay una posición unánime sobre las actitudes de las heroínas frente al maltrato, en este caso infantil. Que Dickens considerase *Jane Eyre* merecedora de una respuesta en forma de novela y del personaje de Esther Summerson revela que la supuesta sumisión ideal de la mujer no estaba plenamente aceptada y debía ser defendida una y otra vez.

Al igual que en el capítulo 3 se observó la presencia de rasgos propios de la personalidad psicópata en los personajes maltratadores, la caracterización de las víctimas en Dickens se asemeja a lo que la psicología ha descrito como síndrome de la mujer maltratada o como elementos de la dinámica del maltrato. Lenore Walker defiende con claridad la opinión dominante entre los expertos: “Violence does not come from the interaction of the partners in the relationship, nor from provocation caused by possibly irritating traits in the battered women; but, rather, the violence

comes from the batterer's learned responses" (10). Lorente coincide: "La agresión a la mujer es inmotivada" (*Mi Marido* 51). En su forma de mostrar esta característica fundamental del maltrato a la mujer, Dickens es verosímil, y no muestra víctimas que "provoquen" o impacienten a los agresores. Aunque, como se analiza a continuación, en el conjunto de una novela una relación se puede interpretar como "castigo" a una conducta de una mujer, lo que se puede deducir es que determinados tipos de mujer sufren por motivos dramáticos o morales, pero no por haber provocado directamente con su conducta la ira de los agresores.

El síndrome de la mujer maltratada ha sido descrito por Lenore Walker y se relaciona con la indefensión adquirida, una reacción a experiencias en las que la víctima percibe que sus actos no guardan relación con las consecuencias de los mismos, o a que dichas consecuencias son impredecibles (Walker 9). También se ha equiparado al trastorno de estrés postraumático, una posible consecuencia de traumas emocionales graves que provoca que se reviven los recuerdos dolorosos (Rojas Marcos 112-116). Los síntomas en la mujer maltratada incluyen depresión, ansiedad, indefensión, y la tendencia a reducir la importancia de las agresiones (Hamilton 8). Como se señala en el capítulo 3, Dickens no muestra los sentimientos de los personajes mediante técnicas de introspección psicológica sino externamente, transmitiendo sus actos, sus diálogos, y lo que opinan los demás personajes. El autor no pretende realizar un perfil psicológico complejo de la mujer maltratada a través de sus obras de ficción, sino llamar la atención sobre un problema social. Por ello, es suficiente con trazar algunos rasgos, los más visibles desde el exterior y que puedan conmover más al público.

Uno de los síntomas más fáciles de observar, y más frecuentes, es la depresión. (Ruiz-Jarabo 105). Pilar Ruiz Castillo subraya que los efectos de la violencia de género se agudizan debido a que provienen de alguien amado. Para esta autora, "Cuando se pasa de ser un objeto de amor a ser un objeto de maltrato, se genera un hecho traumático que provoca un intenso sufrimiento" (120). Rojas Marcos también observa que las agresiones a cargo de alguien cercano dañan más que las de un

desconocido (100). Dickens muestra repetidamente, en términos sencillos y desde el punto de vista de otros personajes, este sufrimiento. Por ejemplo, en *Nicholas Nickleby*, la madre de Madeline Bray, maltratada por su marido y muerta antes del comienzo de la acción, se describe en palabras de un antiguo amigo: “sadly changed, sadly altered, broken-spirited from suffering and ill-usage, and almost broken-hearted” (600). En *Barnaby Rudge*, Mr Gashford es un personaje secundario implicado en el secuestro de las heroínas. Es viudo, y lo único que sabemos de su mujer es a través del padre de una de las secuestradas, Mr Haredale: “Married her to break her heart, and did it, with stripes and cruelty” (343). En el caso de Mercy Pecksniff, apodada “Merry”, da lugar a juegos de palabras de Mrs Gamp, en *Martin Chuzzlewit*: “she don’t look much like a merry one” (386, 388). Clara Copperfield, la madre del protagonista de *David Copperfield*, sufre un lento proceso de decadencia que culmina en su muerte. David observa su deterioro físico: “Her face was very pretty still, but it looked careworn, and too delicate” (105).

Es clave en el comportamiento de las mujeres maltratadas que lo que otros pueden entender como pasividad es en realidad una estrategia de supervivencia a la que la víctima dedica un gran esfuerzo. En la descripción de Walker, “Battered women develop survival or coping skills that keep them alive with minimal injuries. There is also some evidence that such skills are developed at the expense of escape skills” (33); “battered women, both in and out of the relationship, saw themselves as having a great deal of control over what happens to them . . . While in a violent relationship, the battered woman is so involved in doing whatever it takes to keep her batterer happy that she perceives this as being in control” (78-79). Esto ha sido observado repetidamente tanto en víctimas de violencia doméstica (Cala Carrillo 51) como de violación (Jordan 541-552). Procurar no irritar al agresor puede hacerse mediante el silencio, la amabilidad, la obediencia, es decir, estrategias que pueden parecer una aceptación de la situación. Dickens a menudo muestra a sus personajes victimizados en actitudes conciliadoras. Por ejemplo vemos a Mrs Quilp, en *The Old Curiosity Shop*, obedecer a su marido cuando éste le ordena pasar la noche en vela para hacerle

compañía (42-43). Mercy Pecksniff, casada con Jonah Chuzzlewit en *Martin Chuzzlewit*, intenta razonar con su maltratador: “if you will tell me what you wish, I will be obedient and will try to please you. I make no merit of that, for I have no friend in my father or my sister, but am quite alone. I am very humble and submissive. You told me you would break my spirit, and you have done so” (653). También lo hace Clara Copperfield, con su marido y con su cuñada, en repetidas ocasiones:

“No doubt, my dear Jane,” returned my mother, “your understanding is very vigorous—“

“Oh dear, no! Pray don't say that, Clara,” interposed Miss Murdstone, angrily. “But I am sure it is,” resumed my mother; “and everybody knows it is. I profit so much by it myself, in many ways—at least I ought to—that no one can be more convinced of it than myself; and therefore I speak with great diffidence, my dear Jane, I assure you.”

...

“I think, Clara,” said Mr. Murdstone, in a low grave voice, “that there may be better and more dispassionate judges of such a question than you.”

“Edward,” replied my mother, timidly, “you are a far better judge of all questions than I pretend to be. Both you and Jane are. I only said—“ (113)

Dickens utiliza estas escenas para mostrar que las víctimas son inocentes, y que cumplen con lo exigido por la sociedad para su situación: intentar adaptarse a su agresor lo mejor posible. La abnegación y docilidad idealizados por el autor son solamente una consecuencia del estado de shock en el que se encuentra una persona prisionera de una situación de violencia aleatoria.

Las víctimas de maltrato sufren también sentimiento de culpa (Ruiz Castillo 73, Ruiz-Jarabo 105). Un ejemplo se encuentra en Nancy, aunque sus comentarios pueden referirse tanto a su relación con Sikes como a su vida de delincuencia y prostitución: “bad life as he has led, I have led a bad life too” (*Oliver* 373). También en personajes de un tipo más cómico, como Madame Mantalini en *Nicholas Nickleby*, que cede al chantaje emocional de su marido: “It was nobody's fault. It was mine as well as

yours” (*Nickleby* 263). Clara Copperfield también se considera responsable de la violencia psicológica de su marido:

“I very well know that I am a weak, light, girlish creature, and that he is a firm, grave, serious man. And he takes,” said my mother, with the tears which were engendered in her affectionate nature, stealing down her face, “he takes great pains with me; and I ought to be very thankful to him, and very submissive to him even in my thoughts; and when I am not, Peggotty, I worry and condemn myself, and feel doubtful of my own heart, and don't know what to do.” (109)

Ya sea para escapar al maltrato o llevadas por el sentimiento de culpa, entre las mujeres maltratadas se dan conductas autodestructivas como consumo de drogas, tentativas de suicidio, y suicidio (Hamilton 105-106). Dickens no muestra estos rasgos en los personajes victimizados, quizá porque busca inspirar lástima por las víctimas y esto ensombrecería su retrato, aunque Nancy sí comunica a Rose Maylie que podría llegar a suicidarse (*Oliver* 376). Clara Copperfield no lo planea, pero la depresión la hace suponer que está cercana a la muerte, otro tipo de idea autodestructiva: “Stay with me. It will not be for long, perhaps” (105). También descuida su salud y no pide ayuda cuando se siente enferma, según cuenta la criada Peggotty a David: “She never told her husband what she had told me –she was afraid of saying it to anybody else – till one night, a little more than a week before it happened, when she said to him, ‘my dear, I think I am dying’” (125-126).

Un último síntoma posible se deriva de la ruptura de las relaciones de la víctima con otras personas, ya sea porque el trauma afecta a la seguridad y la autoconfianza de la víctima para mantenerlas, o porque el agresor, en su estrategia para aislar a la víctima, ha socavado sus relaciones sociales. Ello produce un aislamiento de los demás, desconfianza e irritabilidad (Hamilton 107). Al igual que las conductas destructivas, que podrían dificultar la empatía de los lectores hacia las víctimas, este rasgo no es frecuente en las heroínas dickensianas víctimas de violencia. Se presenta de forma explícita únicamente en Clara Copperfield, que acusa a Peggotty y

a David de perjudicarla a ella y a los Murdstone. Concretamente, acusa a Pegotty de insinuar que las intenciones de Murdstone no son buenas: “You are always insinuating. You revel in it” (108) y se enfada con David cuando se defiende al pegarle Mr Murdstone: ““That you could hurt anyone I love! Try to be better, pray to be better! I forgive you; but I am so grieved, Davy, that you should have such bad passions in your heart.’ They had persuaded her that I was a wicked fellow, and she was more sorry for that than for my going away” (59). Estar inmersa en una relación violenta en la que los Murdstone se presentan a sí mismos como sus únicos apoyos lleva a Clara a desconfiar de sus verdaderos aliados.

Una situación ligeramente diferente es la de mujeres que tras ser maltratadas, no desean más relaciones y se aíslan. Un ejemplo humorístico es la tía de David, Betsey Trotwood, que se casó con un hombre que la abandonó y la chantajea. Llevada por su mala experiencia, intenta educar a sus criadas para que eviten el matrimonio, sin éxito: “she was one of a series of proteges whom my aunt had taken into her service expressly to educate in a renouncement of mankind, and who had generally completed their abjuration by marrying the baker” (185). Esta anécdota amable es un precedente del caso más decisivo de todos, el de Miss Havisham en *Great Expectations*, víctima de un fraude, en el que un estafador fingió que quería casarse con ella y la abandonó el día de la boda. Las consecuencias de esto para Miss Havisham son múltiples e imposibilitan que vuelva a tener relaciones humanas sanas. En primer lugar, se encierra en su mansión para no salir nunca más. Congela el tiempo a su alrededor, cerrando las ventanas y no permitiendo que se toque nada de lo preparado para el banquete de bodas. A continuación, busca a Estella, en principio para cuidar de ella, pero luego decide utilizarla como una venganza contra los hombres en general: “as she grew, and promised to be very beautiful, I gradually did worse, and with my praises, and with my jewels, and with my teachings, and with this figure of myself always before her, a warning to back and point my lessons, I stole her heart away, and put ice in its place” (399). La reacción de Miss Havisham es una fantasía que no se

espera que aceptemos como retrato realista, pero lo único que la vuelve inverosímil es la exageración.

En conclusión, el retrato que hace Charles Dickens de la mujer maltratada a través de sus personajes femeninos es creíble desde el punto de vista psicológico, y al mismo tiempo, es una consecuencia inevitable de la visión de la feminidad ideal de su tiempo, especialmente para las mujeres de clase media. Las heroínas de ficción, para ser del gusto del público, debían ser pasivas, complacientes y frágiles, lo que las convierte en presa fácil de villanos. Dickens no culpa a la víctima, pero tampoco ofrece soluciones para los personajes que caen en esta situación. Novela tras novela, a las víctimas de maltrato sólo les queda esperar el rescate, y en el caso de las casadas, su muerte o la de su verdugo.

5.3 Narradores *voyeur* y sádicos. La necesidad del dolor para purificar a la heroína.

Dickens muestra sin ambigüedades que los personajes maltratadores son villanos, como tratan los capítulos anteriores, y condena la violencia doméstica en todas sus formas. Sin embargo, el narrador de las novelas parece mostrar que un grado de sufrimiento sienta bien a las mujeres, las hace mejores. Cuando los personajes femeninos han cometido ciertas faltas, un castigo se vuelve una necesidad moral, o les ayuda a purificar sus defectos para llegar a ser felices, según el caso. Por otro lado, Dickens parece fascinado por las mujeres víctimas, que son casi invariablemente valientes y a menudo muy bellas incluso cuando sufren.

Uno de los motivos más evidentes para que el maltrato pueda interpretarse como una forma de justicia poética hacia las víctimas son las faltas a la pureza sexual. Aquí, la actitud de Dickens deriva de una variante de melodrama descrita por Sos Eltis:

One popular strain of melodrama ... centred on female sexual guilt: the

seduction drama . . . In all these dramas, the heroine is tempted away from home and hearth ... Self-reproaching and “*much changed by grief*” ... the heroine demonstrates that sexual crime ... does not pay. The moral message is explicit: sexual sin is punished by torments of body and soul (12-13)

Como se ha indicado al hablar de violencia sexual en el capítulo 3, Dickens no muestra muchos casos de seducción llevada a cabo con éxito, pero sí insinúa varios que ocurren fuera de la acción principal. La madre de Oliver en *Oliver Twist*, la de Hugh y la esposa de Gashford en *Barnaby Rudge*, además de la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*, están entre los personajes que tienen que desaparecer antes de que comience la acción. Nancy es un caso aparte, aunque es notorio que la única mujer que falta a la moral sexual de manera abierta es también la única cuyo asesinato se narra directamente. Podría suponerse que Dickens, al evolucionar como escritor, desechó ese tipo de escenas violentas, pero esta idea se contradice con la incorporación de la escena de la muerte de Nancy a las lecturas públicas de fragmentos de sus obras que Dickens dio al final de su carrera. La única mujer que sobrevive a ser seducida es Emily, en *David Copperfield*, que mantiene una relación con Steerforth. Como se verá más adelante, aquí el interés de Dickens es publicitar el proyecto de Urania Cottage.

En otros casos, no se trata tanto de actos sexuales como de coquetería. El personaje de la coqueta es frecuente en la literatura de la época. Maria Ioannou argumenta que formaba parte del intenso debate victoriano acerca de la definición de la feminidad (6) y forma parte importante de su definición que aunque no es un personaje ideal como los “ángeles domésticos” y disfruta del placer, no es una “mujer caída” (7-8). Aquí es relevante tener en cuenta la caracterización de personajes femeninos realizada por Stephen Slater y por Patricia Ingham. Slater indica en *Dickens and Women* una serie de rasgos de las heroínas jóvenes, rasgos destinados al placer masculino: “household ornament, guardian angel, playful kitten, Good Sister, Good Provider – in Dickens a young girl or woman may, according to age, represent any of these types, or a blend of more than one of them, for the benefit, comfort or pleasure

of the men in her domestic grouping” (*Women* 363). Patricia Ingham realiza en *Dickens, Women and Language* una clasificación global de los personajes femeninos en “nubile girls, fallen girls, excessive females, passionate women” y la supercategoría “true mothers” (16). Ingham no crea una categoría aparte para las mujeres coquetas o vanidosas; observa en sus “chicas núbiles” que no son conscientes de su propio atractivo (18) y que se utiliza el estereotipo de la mujer de edad que se cree aún bella (74). Uno de los valores principales de la obra de Ingham es observar cómo los personajes se distribuyen en patrones, más que una clasificación concreta en sí. Así pues, un análisis de las coquetas, o por usar el término de Slater, “playful kittens”, muestra la repetición de un proceso de seducción que culmina trágicamente: Clara Copperfield (*David Copperfield*), Mercy Pecksniff (*Martin Chuzzlewit*), Pet Meagles (*Little Dorrit*), y Estella (*Great Expectations*) tienen todas en común que acceden a casarse con un hombre obviamente inadecuado. Por otra parte, entre las siete víctimas que se resisten a un acoso sexual, Dolly Varden de *Barnaby Rudge* es la única coqueta. Las demás son modelos idealizados de feminidad. El efecto de esta diferenciación entre las mujeres que se casan voluntariamente con un maltratador y las que se resisten a ser seducidas es que es su propia vanidad lo que condena a las primeras.

Esta condena de la coquetería puede estar relacionada con la visión de la personalidad que tenía Dickens. Como se indicó en el capítulo 2, el autor creía que una vez formada la personalidad no era posible cambiarla, aunque creía que algunas mujeres delincuentes podían rehabilitarse, a diferencia de los hombres. Pero, en opinión de Lynda Nead, aunque pudiesen arrepentirse de sus errores y cambiar, no considera a la mujer capaz de madurar:

Female characters cannot evolve or mature. That is one of the reasons why there is a strong presence of the mother-housewife, mature woman element, in the child heroine, and also why the “playful kittens” are punished so severely. Since women cannot mature, a young woman who behaves playfully, childishly, will become an object of ridicule like Cleopatra (*Dombey and Son*) or

Flora Finching (*Little Dorrit*) if she is not affected by events that are traumatic enough to teach her a lesson through suffering (*Myths* 12-14)

La capacidad de aprender mediante el sufrimiento puede verse en Mercy Pecksniff, Estella, y como veremos en el capítulo siguiente, excepcionalmente en mujeres adultas como Martha Varden. La coquetería no era una preocupación exclusiva de Dickens, sino un tema recurrente en los pensadores de la época. Por ejemplo, el editor William Tait opinó del gusto por la moda: “The love of finery may be said to be the besetting sin of woman, and with these persons [prostitutes] the passion is extremely conspicuous” (Eltis 20). Lynda Nead, en *Victorian Babylon*, comenta cómo una carta al director del *Times* de un padre de familia, que protestaba por el acoso que sufrió su hija al pasear por Londres, provocó una sucesión de réplicas y contrarréplicas sobre un tema que estaba de actualidad. La opinión de que el arreglo femenino estaba dirigido a atraer a los hombres, y que por lo tanto cualquier acoso había sido provocado deliberadamente y era un disfrute para las muchachas, se observa en esta cita: “bonnets, of the ‘kiss-me-quick’ build, loud stockings, exaggerated tournures, capes and crinolines; vagrant ringlets straying over the shoulder, better known as ‘follow me lads’, and suchlike decoys, are unmistakably intended to attract the notice and attentions of the male sex” (*Babylon* 64-65). Merece la pena compararla con una descripción de Dolly Varden en *Barnaby Rudge*, que será acosada por Simon Tappertit, por Hugh, y finalmente secuestrada:

As to Dolly, there she was again, the very pink and pattern of good looks, in a smart little cherry-coloured mantle, with a hood of the same drawn over her head, and upon the top of that hood, a little straw hat trimmed with cherry-coloured ribbons, and worn the merest trifle on one side—just enough in short to make it the wickedest and most provoking head-dress that ever malicious milliner devised (*Barnaby* 160).

Lo que Dickens escribe en tono ligeramente cómico formaba parte de una realidad que afectaba en la práctica a las mujeres. Dolly es una joven inocente y bondadosa, pero este rasgo de coquetería debe ser castigado antes de que pueda acceder a la

seguridad doméstica al final de la novela. Otros personajes pasan por experiencias más dolorosas que las de Dolly, y mejoran espiritualmente por ello. Ayres y Slater, analizando por separado, coinciden en que en la trayectoria de Mercy Pecksniff, casada con un maltratador y finalmente acogida por el viejo Martin Chuzzlewit, Dickens parece implicar que un trauma severo es necesario para transformarla (Ayres *Dissenting* 68-69, Slater *Women* 244). El autor no está solo en su deseo de purificación por el dolor para sus heroínas. Un ejemplo de ello es una reseña contemporánea a *Great Expectations*, en *The Saturday Review*:

The heroine is married, reclaimed from harshness to gentleness, widowed, made love to, and remarried, in a page or two. This is too stiff a pace for the emotions of the readers to live up to. We do not like to go beyond a canter through the moral restoration of a young lady...Old Orlick, the gigantic lout of a blacksmith, commits every kind of atrocity, from breaking the skull of his mistress to purposing to burn the hero in a limekiln, and yet all we hear of him at the end is that he is taken up for a burglary which forms no part of the story ... It is rather a story with excellent things in it than an excellent story (Rosenberg 617).

La referencia a Orlick muestra que este crítico anónimo está defendiendo no sólo que los personajes malvados deben ser castigados, sino que el castigo debe ser apropiado a las malas acciones concretas y estar relacionado con la trama. En el caso de Estella, es significativo que se hable de “moral restoration” de una mujer que no ha cometido falta alguna a la moral victoriana: ha rechazado a muchos pretendientes, uno de los cuales es el protagonista, y no se la muestra coqueteando pasada la niñez. Al parecer, no ser lo suficientemente doméstica y complaciente ya supone una falta “moral” que justifica algún tipo de castigo que sea relevante a sus errores. El matrimonio con Drummle no parece suficiente al reseñador, porque se despacha en pocas líneas.

Que el matrimonio con Drummle es un castigo por rechazar a Pip ha sido notado por la crítica repetidas veces. Millbank atribuye este matrimonio con un hombre que desprecia a la falta de una identidad propia y de autoestima (Millbank

137), y lo considera explícitamente un castigo por su rechazo a Pip. Hay que recordar que, como se ha indicado al principio de este capítulo, los expertos no han determinado que la baja autoestima sea un factor que conduzca a las mujeres a relaciones destructivas; incluso, Lenore Walker documenta resultados altos en test de autoimagen a mujeres maltratadas (Walker 150). Se trata en este caso de una peculiaridad del autor, que crea a personajes que tienen en común esta falta de criterio para escoger a sus parejas. Por otro lado, estos personajes femeninos que se casan voluntariamente con maltratadores dan razones diferentes para ello. Mercy Pecksniff dice que desea seguir tratando mal a Jonah Chuzzlewit, pues ello le divierte (*Chuzzlewit* 362-363); Clara Copperfield se enamora porque es vanidosa, y Edward Murdstone la halaga y seduce (*Copperfield* 17-19; 24); Estella insinúa que se casa con Drummle para molestar a sus admiradores (*Expectations* 311); y declara que no quiere casarse con un hombre cuyo amor no pueda corresponder, y también puede entenderse como una forma de rebeldía hacia Miss Havisham, ya que ésta desea que continúe asistiendo a fiestas y bailes, atrayendo pretendientes, y Estella está cansada de ese estilo de vida (*Expectations* 364). De Pet Meagles, en cambio, sólo sabemos que está enamorada de Henry Gowan, y nada más (*Dorrit* 321). Por lo tanto, lo que les da en común el autor es en ocasiones un exceso de confianza en sus habilidades para controlar a sus futuros maridos, vanidad, y en algunas ocasiones (Mercy y Estella, ciertamente no Clara o Pet) incapacidad de amar. Si pecan es de exceso de autoestima, no de su falta.

Por último, en ocasiones el narrador no implica que el maltrato sea un castigo merecido, pero sí se recrea en la belleza o atractivo sexual de la mujer victimizada. En esta cuestión se parte de una tradición señalada por Ehrenreich e English: la idealización de la mujer pasiva culmina en una glorificación de la mujer enferma, moribunda, o muerta:

From the romantic perspective, the sick woman was not far off from the ideal woman anyway. A morbid aesthetic developed, in which sickness was seen as a source of female beauty . . . Over and over, nineteenth-century romantic paintings feature the beautiful invalid, sensuously drooping on her cushions,

eyes fixed tremulously at her husband or physician, or already gazing into the Beyond. Literature aimed at female readers lingered on the romantic pathos of illness and death (108)

Dickens no es un autor romántico, pero participa de esta idealización. Un caso extremo es el de la muerte de Nell en *The Old Curiosity Shop*: “She was dead. O sleep so beautiful and calm, so free from trace of pain, so fair to look upon. She seemed like a creature fresh from the hand of God” (537). En este caso, la impresión es de intensa belleza, aunque no sexualizada, sino todo lo contrario. Además de las referencias espirituales (“So shall we know the angels in their majesty”, 538), la única referencia a una parte del cuerpo es a su mano, que su abuelo coge, estrecha y besa (538-539). Nell, por contraposición a las demás heroínas que sufren acoso, es incorpórea. Sin embargo, otras víctimas se vuelven más bellas en el proceso y resultan más atractivas tanto a los villanos como a sus héroes. Por ejemplo, en *Nicholas Nickleby* el protagonista sirve de focalizador cuando el narrador utiliza su punto de vista para describir a Madeline Bray, que es objeto del acoso del repulsivo Arthur Gride:

There are no words which can express, nothing with which can be compared, the perfect pallor, the clear transparent whiteness, of the beautiful face which turned towards him when he entered. Her hair was a rich deep brown, but shading that face, and straying upon a neck that rivalled it in whiteness, it seemed by the strong contrast raven black. Something of wildness and restlessness there was in the dark eye, but there was the same patient look, the same expression of gentle mournfulness which he well remembered, and no trace of a single tear. Most beautiful—more beautiful, perhaps, than ever (694).

Los problemas de Madeline en este momento de la acción son múltiples. Está el maltrato psicológico de su padre, el acoso de Arthur Gride, la pobreza, las privaciones materiales, y probablemente la falta de sueño derivadas de trabajar pintando y cosiendo además de cuidar de su padre enfermo. La palidez y el cansancio son descritas aquí como rasgos embellecedores, al igual que el intento de mantenerse

paciente y tranquila. El inventario cuidadoso y detallado de partes del cuerpo contrasta sensualmente con la descripción etérea de Nell.

En la misma novela, Kate Nickleby, en casa de su tío Ralph, se refugia en una habitación tranquila de una fiesta en la que varios hombres la hacen sentir incómoda con sus piropos. A continuación, el principal de sus acosadores entra en la sala, y a través del diálogo entre ellos se nos revela el atractivo físico de la joven: “‘What a delightful studiousness!’ said this accomplished gentleman. ‘Was it real, now, or only to display the eyelashes? . . . I have looked at ‘em for five minutes,’ said Sir Mulberry. ‘Upon my soul, they’re perfect. Why did I speak, and destroy such a pretty little picture?’” (*Nickleby* 240-241). Ingham observa que escenas como la de la fiesta crean una narrativa *voyeur*:

Such a commentary underlines the doubly voyeuristic structure of the narrative: one male deploring to the (♂) reader the details of a scene, which he describes at length, in which another male displays to an all-male audience what he can reduce a woman to by implicit sexual threat (*Women* 36)

En el párrafo siguiente, Ingham califica con acierto al narrador de hipócrita. La mejor manera que encuentra de describir la belleza femenina es mostrar sus reacciones ante el maltrato, o preferiblemente el acoso. Ingham también observa cómo este patrón se repite una y otra vez en las escenas de acoso, creando lo que califica de “ghost pornography” (37) dado que las chicas, que están completamente limitadas a ser objetos sexuales, sólo pueden ser acosadas hasta un punto muy concreto en el que las jóvenes estén aterrorizadas pero no pierdan su inocencia (36).

De todas estas escenas, la más extrema es probablemente la del secuestro de Dolly Varden y Emma Haredale en *Barnaby Rudge*, durante la revuelta “anti-papista”, con el objetivo de que sean violadas por Hugh y Gashford respectivamente, aunque Dolly es también acosada por Simon Tappertit, que le propone matrimonio durante el mismo secuestro. Aquí también se produce una identificación entre el narrador y el villano, hecha explícita en los diálogos. Al secuestrar a Dolly, Hugh le dice: “you, so bright-eyed, and cherry-lipped, and daintily made? But I love you better for it, mistress

. . . I love to see you proud and scornful. It makes you handsomer than ever; and who so handsome as you at any time, my pretty one!” (463). Estas palabras indican exactamente lo mismo que las del narrador muy poco después, distinguiéndose sólo por el tono, que en el secuestrador indica burla y desprecio y en el narrador, aparentemente lástima:

Dolly—beautiful, bewitching, captivating little Dolly—her hair dishevelled, her dress torn, her dark eyelashes wet with tears, her bosom heaving—her face, now pale with fear, now crimsoned with indignation—her whole self a hundred times more beautiful in this heightened aspect than ever she had been before—vainly strove to comfort Emma Haredale, and to impart to her the consolation of which she stood in so much need herself (463).

A los comentarios anteriores sobre la belleza de la joven se añade una descripción más detallada dirigida a indicar lo irresistible y seductor del aspecto de Dolly tras haber sido zarandeada: el pelo revuelto, la ropa rota. De nuevo se resalta la belleza de la palidez provocada por el miedo, como en el caso de Madeline Bray; el terror, la rabia y el daño físico contribuyen a hacerla aún más hermosa.

Resulta quizá poco creíble que no sean violadas, aunque constituye una necesidad de las restricciones estilísticas y morales del autor, como se indica en el capítulo 3 al hablar de violencia sexual. Dickens llega en la narración del cautiverio de estas heroínas al límite de lo que llega a describir en cuanto a violencia sexual: concretamente, cómo Hugh abraza a las dos mujeres por el cuello y por la cintura, abraza a Dolly contra su pecho, y las amenaza con besarlas para hacerlas callar (466). El trasunto de pornografía, por utilizar el mismo término que Ingham, culmina cuando Dolly, llorando, abraza a Emma, que se ha desmayado, excitando aún más a sus secuestradores. El narrador lo cuenta con una larga sucesión de preguntas retóricas que constituyen, soterradamente, apelaciones al lector masculino, de las que la última es la más explícitamente sexual: “Who could look on and see her lavish caresses and endearments, and not desire to be in Emma Haredale’s place; to be either her or Dolly; either the hugging or the hugged? Not Hugh. Not Dennis” (467).

Ciertamente, ni Hugh, ni Dennis, ni el crítico John Carey, que en 1973 calificó esta escena de la más sexy del canon dickensiano (Carey 23). Podemos preguntarnos si los lectores masculinos contemporáneos, y quizá el propio autor, estarían de acuerdo con esta afirmación. El análisis de hasta qué punto se confunde lo “sexy” con lo pornográfico, y con determinadas convenciones de la pornografía como las fantasías de violación, o con las de lesbianas que exhiben su sexualidad para disfrute masculino, quedan más allá de esta tesis y lo proponemos para otros estudios²¹.

5.4 Los desenlaces de las víctimas.

El tratamiento que Dickens da a los personajes femeninos víctimas de violencia en sus novelas es paralelo al de los masculinos; observamos, por ejemplo, que la proporción entre supervivencia y muerte es exactamente la inversa. A lo largo de su producción narrativa Dickens recurre a casi todas las resoluciones posibles que pueden acaecer a una víctima de maltrato. Destaca la amplia variedad de finales posibles, la escasez de separaciones, la ausencia de suicidios, y la prácticamente total ausencia de personajes femeninos que contraen segundo matrimonio. El destino final de la mujer se desconoce en muy pocos casos. La situación de cuarenta víctimas de diversas formas de violencia contra las mujeres, ya sea violencia de género o violencia sexual se resume del siguiente modo:

| Causa de fallecimiento | Número | Porcentaje |
|------------------------|--------|------------|
| Enfermedad | 6 | 15% |
| Asesinato | 4 | 10% |
| Condena a muerte | 1 | 2,5% |
| Causa desconocida | 2 | 5% |
| Total | 13 | 32,5% |

21 Ya hay algunos estudios sobre lecturas de Dickens con esta visión. Particularmente, y fuera de la violencia contra las mujeres, sobre la relación de Esther Summerson y Ada Clare en *Bleak House*. Un estudio muy ilustrativo al respecto es “Wow! she's a lesbian. Got to be!": re-reading/re-viewing Dickens and neo-Victorianism on the BBC” de Kim Edwards Keates en Juliet John., ed. *Dickens and Modernity*. 171-192.

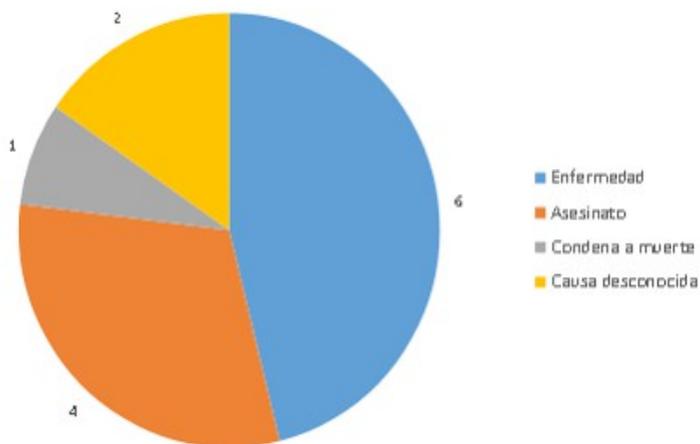


Gráfico 5. Causas de fallecimiento de las víctimas.

La cantidad de supervivientes a la violencia contra la mujer es claramente mayor que la cantidad de víctimas mortales:

| Supervivientes | Número | Porcentaje |
|---------------------------|------------------|------------|
| Viudas | 7 | 17,5% |
| Sobreviven a acoso sexual | 7 | 17,5% |
| Separadas | 3 | 7,5% |
| Emigrantes | 2 | 5% |
| Reconciliadas | 2 | 5% |
| Sin variación | 4 | 10% |
| Desconocido | 4 | 10% |
| Total | 27 ²² | 67,5% |

²² Hay dos casos menos de los que se obtienen al sumar porque Edith Granger, personaje de *Dombey and Son*, está en las categorías de Separación y de Emigración, y Betsy Trotwood es primero separada y luego viuda.

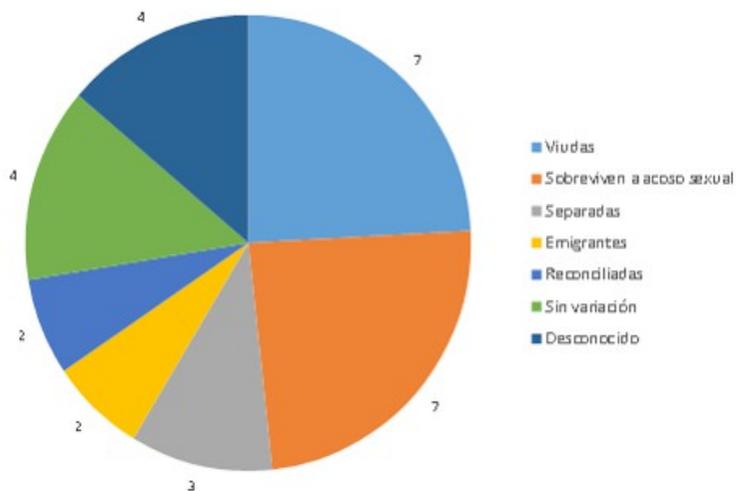


Gráfico 6. Desenlace de las víctimas supervivientes.

Puede observarse que a pesar de lo dramático (y popular) de casos como el de Nancy, la muerte violenta de víctimas de maltrato es en realidad una pequeña minoría de los casos. Al contrario, se halla una fuerte preferencia por la supervivencia de las víctimas. Se han contabilizado como “desconocido” todos aquellos casos en los que no se hace explícito que continúa ejerciéndose violencia contra la mujer, pero dado que las relaciones de maltrato no suelen terminar a menos que la pareja se rompa (Walker 8), no hay ninguna razón para interpretar que el maltrato cesa. Por lo tanto, entre las supervivientes hay un reparto notablemente simétrico de los desenlaces, entre las viudas que sobreviven a su maltratador, las que consiguen escapar a un acoso sexual, y las mujeres que continúan en una relación abusiva al final de la novela. Es llamativa la ausencia de casos de suicidio, que podrían relacionarse con la locura o con la culpa; en el melodrama, las mujeres seducidas con frecuencia se suicidan, o lo intentan (Eltis 13). El suicidio de la víctima en las novelas dickensianas provocaría una interpretación en estos términos, menos compasiva que si son asesinadas o se mantienen virtuosamente viudas.

El grupo más numeroso entre las mujeres que mueren no son las asesinadas, sino las que sufren una enfermedad inespecífica. Varias de ellas mueren antes del comienzo de la acción: la madre de Nell en *The Old Curiosity Shop*, la madre de Madeline Bray en *Nicholas Nickleby*, y la madre de Joe Gargery en *Great Expectations*. Otras tres mujeres son mencionadas de pasada pero no aparecen en la acción principal: en *Barnaby Rudge*, la madre de Hugh fue condenada a muerte por traficar con moneda falsa (592), y la mujer de Gashford murió en circunstancias que no se explican (343). La madre de Hugh fue amante de Gashford, por lo que su muerte es una necesidad de la moral del melodrama. Las muertes de Mrs Gashford y más adelante Mrs Riderhood en *Our Mutual Friend* no implican que sus maridos sean asesinos pero siembran la sospecha sobre la gravedad y naturaleza de la violencia que tuvo lugar en la relación.

La muerte de Mrs Bray es necesaria para añadir el adecuado dramatismo al sub-argumento que concierne a Madeline Bray en la novela. Madeline Bray es una de las heroínas de la misma, y el interés romántico del protagonista, Nicholas Nickleby. Entra de lleno relativamente tarde en la historia, y se pone al lector en antecedentes cuando los hermanos Cheeryble, benefactores de Nicholas, le cuentan por qué necesitan ayudar a la joven. Mrs Bray fue un amor de juventud de uno de ellos, casada con Walter Bray, quien la maltrató a ella y a la hija de ambos, Madeline. En el momento de la acción en el que se explica esto, Walter Bray es alcohólico, está enfermo, y depende económicamente de su hija, por lo que los Cheeryble quieren darle trabajo. Para que Madeline esté completamente desprotegida, es necesario que su madre esté ausente o sea también una maltratadora, y el autor opta por lo primero. No se dice que Walter Bray sea un asesino, pero sí se puede interpretar que, de modo melodramático, la pena y el maltrato tuvieron algo que ver con la muerte. Ésta se cuenta de modo ambiguo: “he wounded her from her marriage until her death as cruelly and wantonly as ever man did” (*Nickleby* 600). No es una acusación de asesinato, pero resuena como si lo fuese.

La muerte de la madre de Nell en *The Old Curiosity Shop* cumple un propósito similar, dejando a Nell sin una figura materna protectora. También hay un paralelismo en los casos de los padres de Nelly Trent y los de Joe Gargery: la mujer maltratada muere muy poco después de quedarse viuda (*Curiosity* 524; *Expectations* 47). No se indican las causas de sus muertes, más allá de indicar que estaban enfermas. Lo mismo ocurre con Mrs Edmunds, del cuento “The Convict’s Return” intercalado en *The Pickwick Papers* (72). En este caso, se especifica cómo la tristeza de ver a su hijo en la cárcel y después enviado a Australia agrava problemas de salud preexistentes, y en el de las viudas, se puede interpretar lo mismo. Con la notable excepción de Betsey Trotwood y Mrs Quilp, analizadas más adelante, Dickens no considera la posibilidad de que las viudas víctimas de maltrato puedan llevar vidas plenas o ser felices, y en el caso de personajes poco importantes, eliminarlas es la solución preferida.

Nell muere a consecuencia de las privaciones de un largo viaje, durmiendo al raso y con mala alimentación, en una huida motivada por Quilp y continuada para evitar todo lo que pudiera tentar a su abuelo a jugar de nuevo. Su muerte podría explicarse como una metáfora de la condición femenina perfecta que se sacrifica hasta el extremo por los demás; o también, dado que el autor la ha infantilizado desde el principio, vislumbrar para ella un futuro doméstico al final de la novela rompería el encanto, la fantasía mantenida desde el principio de la frágil niña-mujer.

Por último, Clara Copperfield muere cuando tiene un hijo con su segundo marido. Las causas de esa muerte son inciertas, aunque el papel de los Murdstone en ella es indudable, al menos para Betsey Trotwood: “that Murdering sister of a woman’ . . . This had been, ever since, the only name my aunt knew for Miss Murdstone” (*Copperfield* 327). Murdstone debe ser considerado, como mínimo, el culpable indirecto de esa muerte, que pudo tener dos posibles causas: complicaciones postparto, o una depresión. Las fiebres puerperales podrían explicar al mismo tiempo la muerte de Clara y de su hijo recién nacido si hubieran ocurrido más cercanas en el tiempo, pero se dan con meses de diferencia. De la descripción que hace David al volver a casa por vacaciones podemos deducir que poco después de dar a luz, Clara

tiene anemia y está, quizá, desnutrida: “she was changed . . . her hand was so thin and white that it seemed to me to be almost transparent” (*Copperfield* 105). Si no pudiera caminar o tuviera fiebre, estaríamos quizá ante una infección postparto.

Es posible morir de pena, y al fallecer Clara algunos meses después del alumbramiento, la causa podría ser depresión, ya fuera postparto o causada por el maltrato psicológico al que la somete su marido. David observa que ella no es feliz: “she was afraid to speak to me, or be kind to me, lest she should give them some offence by her manner of doing so, and receive a lecture afterwards” (*Copperfield* 112). Muestra una entrega total a Murdstone: “I ought to be very thankful to him, and very submissive to him even in my thoughts; and when I am not, Peggotty, I worry and condemn myself, and feel doubtful of my own heart, and don’t know what to do” (*Copperfield* 109). Esa pasividad y sometimiento pueden ser también síntomas de depresión (Rojas Marcos 141-143). Es, por lo tanto, creíble que Clara simplemente pierda las ganas de vivir, y resultaría aceptable a los lectores contemporáneos, puesto que era parte de la ideología de la clase media victoriana que las mujeres eran frágiles, como señalan Barbara Ehrenreich y Deirdre English:

The medical profession ... maintained that it was affluent women who were most delicate and most in need of medical attention. Civilisation had made the middle-class woman sickly; her physical frailty went hand-in-gloved-hand with her modesty, refinement and sensitivity. Working class women were robust, just as they were supposed to be ‘coarse’ and immodest (114).

La muerte de Clara es funcionalmente necesaria para que David se quede huérfano, y a merced de Mr Murdstone, desencadenando el resto de la acción y especialmente su reunión con su tía, Betsey Trotwood. Por otra parte, es una novela con una cantidad anormalmente alta de muertes de personajes buenos o inocentes: además de Clara, están Ham, Dora, y dos bebés: el único hermano de David y su primer hijo.

En conclusión, entre las muertes por enfermedad hay ante todo casos claros de muertes por enfermedad agravada por la penuria económica y la tristeza, y Clara

Copperfield, tratada con mucho más detalle por ser la madre del protagonista y narrador, y cuya muerte es uno de los eventos clave en la evolución del protagonista.

Respecto a las mujeres asesinadas, la cantidad de muertes es significativa, pero no es muy grande respecto del total. La posición de extrema vulnerabilidad en la que están sus personajes, al igual que las mujeres reales de la época en la que ocurren las novelas, provoca que inevitablemente haya algún porcentaje de personajes que mueren en las relaciones de maltrato. Por otra parte, dichos crímenes no son solamente una consecuencia inevitable de las circunstancias expuestas, sino que tienen algo de ideológico, como señalan Ehrenreich e English:

The morbidity of nineteenth-century tastes in female beauty reveals the hostility which never lies too far below the surface of sexual romanticism. To be sure, the romantic spirit puts woman in a pedestal and ascribes to her every tender virtue absent from the Market. But carried to an extreme, the demand that woman be a *negation* of man's world left almost nothing for women to actually *be*: if men are busy, she is idle; if men are rough, she is gentle; if men are strong, she is frail; if men are rational, she is irrational; and so on. The logic which insists that femininity is negative masculinity necessarily romanticizes the moribund woman and encourages a kind of paternalistic necrophilia (109).

Por otra parte, una circunstancia que define a estas víctimas es que no son sexualmente inocentes desde el punto de vista de la moral victoriana, ya que las que no estaban casadas con su maltratador fueron víctimas de violencia sexual. Ante esto, la convención narrativa está en contra de una reincorporación normal a la vida social, como señala Holbrook: “to die or to emigrate was the only solution – for a woman, once she had fallen to seduction, even if she were blameless . . . could never be received in polite society” (57).

La primera muerte en una relación íntima se narra pronto en la obra del autor: en “The Hospital Patient”, uno de los primeros cuentos que luego fueron recopilados en *Sketches by Boz*, dicha paciente es una mujer que fallece a consecuencia

de un paliza, descrita como “acts of the grossest brutality” (*Sketches* 230), de su pareja a quien no se nombra, como es frecuente en estas pequeñas escenas, sino que sólo se lo describe como “a powerful, ill-looking young fellow”. Ella muere negando lo ocurrido: “I did it myself – it was nobody's fault – it was an accident. He didn't hurt me” (*Sketches* 233). En las novelas, no se muestran más escenas similares, por lo que queda como excepción. En *The Picknick Papers*, el protagonista del cuento intercalado “A Madman's Manuscript” provoca la muerte de su mujer amenazándola con una navaja; no la asesina en ese momento, sino que ella enloquece y muere un día más tarde. El narrador, que es el propio marido, se considera su asesino aun con este método indirecto: “I had carried my object and killed her” (131). Como se trató en el capítulo anterior, quizá Dickens se contuvo de incluir un asesinato sangriento realizado por un personaje de clase media, aunque fuera un demente. O quizá aún no estaba preparado para componer una escena tan gráfica como la siguiente muerte de una víctima, no en una agonía mental sino en una exhibición de brutalidad física: la muerte de Nancy en *Oliver Twist*. Sikes la mata por sentirse traicionado cuando ella habla con los benefactores de Oliver. Esto coincide con una de las razones que se han encontrado para explicar por qué los hombres matan a sus esposas: una venganza o el miedo a perderlas: como señala Lorente Acosta, “la mayoría de los homicidios y asesinatos se producen en circunstancias de separación y ruptura” (*Mi Marido* 38). Para Dutton y Golant, “the most dangerous times for a woman are when she separates, when she seeks shelter and when she becomes pregnant (the husband fears the baby will replace him in his wife's affections)” (46). Cuando Sikes decide matarla, Nancy no tiene intención de dejar a Sikes: ha confesado a Mr Brownlow y Rose Maylie que no puede cambiar de vida (*Oliver* 376), pero eso es irrelevante para él. Se siente traicionado y eso es suficiente. Finalmente, ella sí le dice que a ambos les beneficiaría una separación para cambiar de vida, lo que la condena.

El evento se divide entre dos capítulos, contando en el primero el asesinato y en el segundo, cómo Sikes huye del lugar del crimen. En primer lugar, cuando Nancy llega a la casa, Sikes la agarra y la arrastra y ella comprende sus intenciones: “spare my

life for the love of Heaven” (*Oliver* 383). Su monólogo final recuerda a Desdémona en *Othello* al pedir más tiempo de vida: “we must have time – a little, little time!” (*Oliver* 383) “Kill me tomorrow; let me live tonight . . . But half an hour . . . But while I say one prayer” (*Othello* 2165; 5.2.87-91). La conexión con un personaje femenino casto se hace algo más explícita cuando, recibiendo los golpes de Sikes, ella sí tiene tiempo de rezar una oración antes de morir. Eleva al cielo un pañuelo de Rose Maylie; hay que recordar que un pañuelo fue la causa de las sospechas de Otelo, pues Yago le hizo creer que Desdémona se lo había entregado a Casio.

La escena es explícita: Sikes la golpea dos veces en la cara con su pistola, para no hacer tanto ruido como con disparos. Mientras ella se incorpora, cubierta de sangre, la golpea con un garrote. En el siguiente capítulo, el narrador utiliza estilo indirecto libre para describir el horror de la escena, de nuevo con reminiscencias de Shakespeare, esta vez de Macbeth: “There was the body – mere flesh and blood, no more – but such flesh, and so much blood!” (*Oliver* 384); “who would have thought the old man to have so much blood in him?” (*Macbeth* 2609; 5.1.33-34) Si la alusión shakesperiana ha sugerido pureza y espiritualidad en Nancy, en Sikes implica locura.

Holbrook interpreta esta escena terrorífica como un castigo a Nancy por parte del narrador:

a dread (of sensual women) . . . makes him find full adult female sexuality associated with death. For Nancy . . . is both his most fully realised sensual woman and also one who has to be killed in a most brutal way, for daring to show pity to Oliver and loyalty to her man (that is, because of her *maternal instincts*). Her death is a fantasy of the brutal primal scene, and Dickens’s continual yearning for childish purity in his women is also a way of avoiding the murderous dangers of aroused female sexuality (20-22).

Marlene Tromp observa cómo se deshumaniza a Nancy: “Bill doesn’t even refer to Nancy by name at the end of the novel. He simply calls her “the body” (35). Lo que Tromp no señala es que el narrador hace lo mismo. Nancy, como ser con una identidad, se borra de la narración. Al final de la novela, se describe que en una iglesia

hay una lápida con el nombre de la madre de Oliver, sin apellidos y sin que ella esté enterrada allí. Nancy no recibe los mismos honores, y desaparece, deshumanizada.

Nancy es un personaje excepcional en la obra dickensiana por ser una prostituta en una función casi protagonista. Habrá otras mujeres de clase marginal, como la mujer de Stephen Blackpool en *Hard Times*, o Alice Brown en *Dombey and Son*, pero nunca son tan relevantes para la trama. El narrador las trata a veces con cierta simpatía, como ocurre con Alice Brown, de cuyos problemas se culpa a su madre: pero el final que se les reserva, si no han mantenido una completa inocencia, es la muerte. Por ello, el final de Nancy es inevitable. Sus otras opciones posibles son el suicidio, que ella misma apunta, o la reinserción social facilitada por Rose Maylie (*Oliver* 376). Sin embargo, esta novela no es su historia, sino la de Oliver, y a ella sólo le queda sacrificarse a modo de redención. Además, su muerte es también necesaria para justificar las de Sikes y Fagin, exigibles desde el punto de vista moral.

Posteriormente, el autor no volverá a recurrir a asesinatos tan gráficos como el de la prostituta. Tres asesinatos más ocurren fuera de escena y antes de que comience la acción principal: El ya descrito en *The Picknick Papers*, el de Madame Rigaud en *Little Dorrit*, y el cometido por los hermanos Evremonde en *A Tale of Two Cities*. No parece casual que los asesinos sean un enfermo mental, un delincuente, y tres franceses, uno criminal y dos aristócratas: la respetabilidad de las clases media y obrera inglesas queda intacta.

En *Little Dorrit*, el asesinato de la mujer de Rigaud se puede deducir de cómo él cuenta su caso para negar lo ocurrido. Está en la cárcel con John Baptist, otro personaje secundario, y le cuenta su caso: Madame Rigaud tuvo un ataque de rabia, se lanzó contra él y a continuación saltó por un precipicio (*Dorrit* 11-12). Del contexto, es fácil deducir que miente: se nos ha presentado como un villano, la historia resulta poco creíble, y está narrada en términos expresivos de exageración irónica. La motivación, es, en este caso, su deseo de heredar la fortuna de la mujer, que su anterior marido había testado en favor de ella en unas condiciones que no le permitían

apropiarse de la misma. El capítulo consigue de modo efectivo caracterizar a Rigaud como un villano terrible sin escrúpulo alguno, capaz de asesinar por avaricia.

El último caso es la muerte de la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*, uno de los pocos casos de un personaje al que no se da nombre. Tras ser violada por el menor de los hermanos Evremonde, entra en una crisis nerviosa a la que no sobrevive. Los nobles apenas consideran humanos a ella y a su hermano: “a crazed young common dog!” (*Cities* 400) “What strength there is in these common bodies!” (*Cities* 405). Los Evremonde recurren al doctor Manette para que le administre sedantes y le provoque la muerte, al volverse ella loca. El doctor se limita a cuidar de ella, sin apenas medios, hasta que muere una semana más tarde. Es una de muchas muertes que quedan sin una explicación médica suficiente, pero es claro que los aristócratas son los culpables de la misma. Como en el caso de Nancy, se produce una deshumanización de la víctima, tanto por parte de los agresores como del narrador: aunque Manette es compasivo con la joven, su anonimato determina el nivel de animal doméstico, de herramienta, al que la han rebajado los Evremonde.

De los cuatro asesinatos, solo uno no se produce dentro de una relación íntima, el de la hermana de Madame Defarge. Esta mujer no es más que un obstáculo para los corruptos y crueles hermanos Evremonde. Solo Nancy es asesinada por las razones a las que apuntan los expertos: que el maltratador se siente abandonado o traicionado y tiene miedo de perder a su víctima. Las otras dos mueren una por la avaricia de su marido (Madame Rigaud), y otra porque su maltratador está loco (la esposa de The Madman). Es decir, Dickens prefiere no mostrar con frecuencia el final más trágico que puede tener la violencia de género, ni su causa más estudiada, aunque cuando lo hace, el tratamiento es melodramático y el efecto memorable.

Entre las víctimas que sobreviven al maltrato, un grupo dominante son las viudas que no vuelven a casarse. Son la anónima de “The Stroller’s Tale” en *The Pickwick Papers*; Mrs Rudge en *Barnaby Rudge*; Mercy Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*; Betsey Trotwood en *David Copperfield*; Affery en *Little Dorrit* (suponemos muerto a su marido desaparecido); Estella en *Great Expectations*. Tampoco se casan otras viudas que

no son víctimas de maltrato: Louisa Gradgrind, la heroína de *Hard Times*, se separa de su marido, quien muere cinco años más tarde, y nunca vuelve a casarse²³. En *Bleak House*, Ada Clare convive con Esther Summerson, su marido y sus hijos, y aún lleva luto más de siete años después de la muerte de su marido (*Bleak* 817). Las segundas nupcias, al menos en el caso de la mujer, son algo que el autor parece desaprobado, y los segundos matrimonios de las viudas dickensianas muestran una preocupante tendencia a ser desastrosos: podemos recordar a Clara Copperfield Murdstone, que muere tras casarse con un maltratador; Edith Granger Dombey, que se separa de su marido después de una relación tensa y un intento de fuga con Carker; Mrs Corney Bumble, que maltrata a Bumble y acaba sus días en el hospicio por implicarse en el caso de fraude a Oliver Twist. En *The Pickwick Papers*, la segunda Mrs Weller lleva a repetir a su marido una y otra vez que las viudas son al mismo tiempo atractivas y temibles:

“there never was a nicer woman as a widder, that that ‘ere second wentur o’ mine . . . She was such an uncommon pleasant widder, it’s a great pity she ever changed her condition . . . Take example by your father, my boy, and be very careful o’ widders all your life” (*Pickwick* 241).

. . .

“I always thought, up to three days ago, that the names of Veller and gammon could never come into contract, Sammy, never”

”Always exceptin’ the case of a widder, of course,” said Sam.

“Widders, Sammy,” replied Mr. Weller, slightly changing colour. “Widders are ‘ceptions to ev’ry rule. I have heerd how many ordinary women one widder’s equal to in pint o’ comin’ over you. I think it’s five-and-twenty” (*Pickwick* 278)

Este efecto cómico se explota en obras posteriores. En *Dombey and Son*, el capitán Cuttle vive aterrorizado por su casera, la viuda MacStinger, que obliga a casarse con ella a su amigo Jack Bunsby: “with the distraught and melancholy visage of a captive borne into a foreign land, meekly resigning himself to her will . . . it was a procession

23 Se puede incluir a Rachel, enamorada de Stephen, que permanece soltera tras la muerte de él.

of sacrifice, and the victim was Bunsby” (*Dombey* 747-748). Es como si todos estos argumentos hubiesen sido creados por Pegotty, que piensa, pero no dice, que la gente (o quizá sólo las mujeres) pueden casarse una vez, pero que no es buena idea casarse dos veces (*Copperfield* 16). Esto ha sido observado por los críticos, como Kucich que observa acertadamente de David Copperfield: “David’s uniqueness consists in doing successfully what others in the novel are systematically punished for –taking a second sexual partner” (*Repression* 229). El motivo de esta aversión puede ser que una mujer soltera puede permanecer en un estado de inocencia infantil acerca de la sexualidad, y por tanto su deseo de casarse es aceptable. Una viuda no puede ser sexualmente inocente, por lo que su segundo matrimonio está bajo sospecha. Esta actitud está recogida en los manuales sobre moralidad de la época, como *Advice to Young Men and (Incidentally) to Young Women* (1830) del periodista y político William Cobbett. Según Kiberly Reynolds y Nicola Humble, “the textbooks insisted [an innocent girl] was the only suitable material for a wife (Cobbett was thoroughly disgusted by women who remarried and thus underwent a second time ‘that surrender to which nothing but the most ardent affection could ever reconcile a chaste and delicate woman’)” (Reynolds y Humble 18). Las viudas británicas contaban con el modelo de la reina Victoria, que permaneció devotamente enlutada tras la muerte del príncipe Alberto. La realidad era que para las mujeres, la viudedad era tan poco viable económicamente como la soltería (Vicinus xviii) y que en la Inglaterra victoriana, los matrimonios de las viudas no tenían por qué resultar tan escandalosos. Por ejemplo, alguien con un trabajo tan vinculado a la respetabilidad femenina como la encargada de Urania Cottage, la viuda Mrs Morson, abandonó esta ocupación para casarse (Shatto 60). También se casó dos veces Kate Dickens, la segunda hija del escritor (Ackroyd 573), más conocida por el apellido de su segundo marido, Perugini (Slater *Women* 158).

También destaca la ausencia de viudas que maten a su marido maltratador en defensa propia o por venganza. Esto es una consecuencia de la moral melodramática, en la que las heroínas son pasivas y nunca violentas. Las fuentes difieren acerca de la aceptación social de la muerte de esposos a manos de sus cónyuges, fuera o no en

defensa propia. Virginia Morris sostiene que contaban con cierta solidaridad y empatía por parte del sistema legal: “Perhaps as a result of the perception that women were frequently abused, cases in which women murdered abusive husbands were not always taken to trial after mid-century, and convictions rarely ended in execution unless the crime had been clearly premeditated” (37). Este trato de favor a la mujer estaría relacionado, según Martin Wiener, con nuevas actitudes de protección a la mujer, percibida como más víctima que agresora (35-36). Por otra parte, Judith Knelman mantiene lo contrario. El homicidio de hombres por mujeres, que según su análisis era poco frecuente, suscitaba gran rechazo social a menos que pudiera justificarse por enfermedad mental: “About the middle of the century, insanity was legally defined, and the law was both more able and more likely to make allowances for madness in murderesses” (3). También observa el diferente trato concedido por la opinión pública a los asesinatos cometidos por hombres y mujeres: “Whereas murder by a man frightened the public, murder by a woman, unless it could be explained by insanity, aroused indignation” (6). Dickens no toma partido defendiendo a la mujer que mata a su marido en defensa propia, ni se une al sensacionalismo que explotaba popularmente la figura de la mujer asesina (Knelman 25). Evita mostrar a mujeres físicamente violentas, como veremos en el capítulo siguiente, manteniendo un tono apto para todos los públicos y en línea con el melodrama sentimental.

La única viuda que tiene un segundo matrimonio afortunado en todo el canon dickensiano es Mrs Quilp, cuyo segundo marido es un oportuno *deus ex machina* no mencionado hasta el último capítulo de *The Old Curiosity Shop*. Teniendo en cuenta lo anómalo de su posición, hay dos conclusiones posibles: o bien Dickens hizo una excepción con un personaje al que no sabía cómo dar una conclusión satisfactoria, o bien se nos está insinuando que Mrs Quilp es sexualmente inocente. Ello supondría que su difunto marido no consumó la relación por desinterés o por impotencia. Se nos indica que Mr Quilp es un enano contrahecho, y aunque el dato no es suficiente para confirmar esta sospecha, resulta muy sorprendente que Mrs Quilp tenga una segunda relación sin que ello suponga ningún conflicto.

El siguiente grupo numeroso de víctimas supervivientes son las heroínas que sufren violencia sexual en forma de acoso. Como se indicó en el capítulo 3 al hablar de violencia sexual, se distinguen dos tipos de víctimas. Por una parte, las de seducción o violación, que normalmente no sobreviven al final de la novela, o a veces, ya han muerto antes de que comience la acción principal. Y por otra, las jóvenes que sufren acoso pero consiguen no ser violadas, cuyo final es generalmente feliz. Se percibe en las últimas obras de madurez que los personajes femeninos, incluso los de jovencitas coquetas, no son victimizados con tanta frecuencia como en obras anteriores: entre las heroínas de las siete obras de juventud tenemos a Madeline Bray, Kate Nickleby, Emma Haredale, Dolly Varden y Mary Graham²⁴ y solo a Agnes Wickfield y Lizzie Hexam entre las de madurez. Puede añadirse Rosa Bud, de la inacabada *The Mystery of Edwin Drood*, si presuponemos que pertenece a la misma categoría de heroínas. Esa es la opinión de Patricia Ingham (*Women* 36) y es una conclusión plausible. Stephen Wall cita a Forster para indicar que Dickens planeaba que Rosa se casara con Mr Tartar, un personaje secundario entre los amigos de los protagonistas (Wall 174).

La crítica ha lamentado ocasionalmente lo desdibujado del personaje de Agnes, que tendría una historia propia digna de ser contada, lo que deja a David como narrador en mal lugar. Así lo ha defendido, por ejemplo, Margaret Myers: “Agnes Wickfield is the great lost character of *David Copperfield* . . . we know nothing of her emotional or intellectual responses” (130-131). No sólo sabemos poco sobre Agnes, sino que además no contamos con escenas explícitas de acoso como las que sí leemos de otros personajes. El motivo de esta falta de descripciones precisas de Agnes o de la conducta hacia ella de Uriah Heep es la focalización en David. Al no ser un narrador omnisciente, su conocimiento del acoso que sufre la heroína es indirecto e incompleto. El mismo David nos señala que Agnes es “staid and discreet” (212) y que tarda algún tiempo en detectar que ella está sufriendo (349).

24 Arabella Allen en *The Pickwick Papers* es un caso límite. Su hermano Ben desea que se case con su amigo Bob Sawyer, y la encierra en casa de una tía. Dado que Sawyer no tiene un papel activo de acoso a Arabella, y que esta tesis sólo estudia el maltrato realizado por familiares cuando son cómplices de parejas o acosadores, se ha preferido excluirla del estudio. Sin embargo, en todos los demás respectos encaja en el patrón de las heroínas.

Lizzie Hexam es un personaje excepcional en la obra de Dickens por ser, quizá, la más asertiva de las heroínas. Según Holbrook, la relación entre Lizzie Hexam y su amado, Eugene Wrayburn, escapa a las convenciones del melodrama, y es la única unión legítima en la que la heroína no es aniñada ni angelical, es decir, la única relación que no imita una dinámica de padre e hija (147-163). Ninguna de las heroínas anteriores parece desear algo para sí misma, y se sacrifican hasta el extremo por sus seres queridos. Lizzie Hexam evita una concepción de la feminidad basada en la abnegación y no obedece el mandato de su hermano Charley cuando éste le ordena casarse con su benefactor, Bradley Headstone. La consecuencia para Lizzie será que su hermano rompe completamente relaciones con ella, pero no parece echarlo de menos, lo que supone un cambio significativo respecto a heroínas anteriores. Madeline Bray, de *Nicholas Nickleby*, está dispuesta a casarse con un hombre repulsivo con la esperanza de que ello podría contribuir a mejorar las condiciones de vida de su padre, un maltratador moribundo. Amy Dorrit, en *Little Dorrit*, sacrifica su juventud para cuidar de su padre, y su madurez para cuidar de los hijos de su hermana. En *Great Expectations*, Clara, la novia del amigo de Pip Herbert Pocket, cuida con resignación de su padre enfermo, que le raciona la comida. Sin embargo, Lizzie Hexam se niega a tener una relación con Bradley Headstone, a pesar de que este último tiene cierto poder para consolidar o empeorar la situación de su hermano, y la única razón que Lizzie tiene para ello es que desea mantener su libertad y que acaba de conocer a Eugene Wrayburn.

El personaje es aún más notable porque no tiene sus orígenes en la clase media, sino en el submundo de las orillas del río. Su padre y ella misma viven de buscar cadáveres en el río, o restos de valor en la basura que dejan las mareas. La descripción inicial de su padre, Gaffer Hexam, se hace en términos ambiguos, donde la suciedad del ambiente, de su barca y del mismo personaje sugiere impureza moral, mientras que Lizzie provoca la simpatía del lector: “Only Lizzie Hexam, rowing her father’s craft in quiet dread, remains untouched by the river’s taint . . . As reluctant witness to her father’s degrading acts, Lizzie provides a model for the reader’s own

response” (Allen 92). Allen, en su análisis de la novela, observa que el Támesis figuraba en el imaginario colectivo como un riesgo de contaminación y de corrupción física y moral, y que Dickens une a esta idea la de fuente de vitalidad, imaginación, y valor económico (Allen 94-95). El personaje de Lizzie representa el aspecto positivo del río, y su potencial. Una mujer bondadosa pero con motivaciones propias es casi una vuelta a un ideal propio de *Oliver Twist*: el bien que sobrevive en el mal, la rosa que crece en la basura. A pesar de que Dickens en su madurez no crea finales sencillos y felices, la supervivencia de Lizzie es necesaria para que haya alguna esperanza para la rehabilitación de la degradación que nos transmite.

El siguiente grupo de supervivientes, mucho más reducido que los anteriores, lo constituyen las mujeres separadas, en ningún caso divorciadas, algo que no era posible durante la mayor parte de la vida del autor. El único personaje dickensiano que manifiesta su deseo de divorciarse es Stephen Blackpool, casado con una alcohólica que lo ha abandonado, acumulando causa sobre causa. Sin embargo, ningún personaje femenino menciona el divorcio, y sólo cinco se separan o lo intentan: Madame Mantalini; Betsey Trotwood; a continuación Edith Dombey; más adelante, en *Great Expectations*, la madre de Joe Gargery; y por último, Estella. Miss Trotwood y Mrs Gargery tienen en común que sus separaciones no tienen éxito, ya que sus maridos les impiden ser independientes. Los casos de Edith Dombey, Estella y Madame Mantalini son las únicas separaciones efectivas.

La falta de personajes femeninos que deseen separarse puede explicarse porque las mujeres, educadas en responsabilizarse del éxito de las relaciones amorosas y familiares, tienden a hacer todo lo posible para conservar y reparar las mismas (Cala Carrillo 56-58). Aunque los datos con los que contamos se refieren a mujeres actuales, dada la educación de la mujer victoriana podemos suponer una presión mayor para cumplir las mismas exigencias. Para que la mujer rompa una pareja es necesario que acepte que la relación no tiene reparación posible y que cuente con los medios para que su separación sea exitosa. En las novelas dickensianas apreciamos la futilidad de este gesto. Para que la separación fuera útil a la mujer, debía consistir en un acuerdo

firmado por ambas partes, sin el cual, el marido tenía derecho a exigir la reinstauración de la convivencia en cualquier momento. Podemos ver cómo esto supone un problema para Betsey Trotwood y Mrs Gargery: el marido de la primera la chantajea, y el de la segunda la obliga a volver con él. Aun así, esto no explica porqué los personajes femeninos no desean divorciarse, ni otros personajes defienden este estado para ellas. Una posible razón es el ideal femenino de sacrificio, que afecta incluso a las motivaciones que se presuponían a cada género. El trato diferente para hombres y mujeres que deseen divorciarse o separarse se hace manifiesto en un artículo para *Household Words* de 1856, en el que Dickens defiende la necesidad de una ley de divorcio de este modo:

The husband who, after years of outrage, has abandoned his wife, may at any time claim her for his property and seize the earnings of which she subsists. The most profligate of women, an intolerable torment, torture, and shame for her husband, may nevertheless, unless he be a very rich man, insist on remaining handcuffed to him, and dragging him away from any happier alliance (*Dent* 3 400)

Se deja claro que en opinión del autor, tanto el hombre como la mujer pueden desear un divorcio para preservar su dignidad y su integridad personal. Sin embargo, considera que la mujer puede necesitar estabilidad e independencia económica, y el hombre puede desear casarse de nuevo, pero no se menciona que quizá una mujer pueda desear casarse de nuevo, o contar con leyes que protejan sus propiedades mientras está casada.

Edith Dombey, que se fuga con Carker sin consumar con él un adulterio, queda a medio camino entre la inocencia de las jóvenes vírgenes y la ruina de las mujeres seducidas, por lo que Ingham la sitúa en la categoría intermedia de “mujeres apasionadas” (*Women* 87). En esta categoría están una adúltera, Lady Dedlock (*Bleak House*), y Louisa Gradgrind (*Hard Times*), que abandona a su marido para volver a casa de su padre cuando otro hombre intenta seducirla. La historia de una esposa joven que aparentemente ha traicionado a su marido hasta que se descubre que no hubo

adulterio se repite en el cuento “The Cricket on the Hearth” y en la subtrama del Doctor Strong, su esposa Annie, y su pretendiente Jack Maldon de *David Copperfield*. Cada una de estas mujeres tiene un final diferente: Edith emigra, Lady Dedlock muere²⁵, Louisa recupera la felicidad con una vida de viuda respetable, y Annie Strong y su marido continúan viviendo en armonía. Por lo tanto, el autor no crea un patrón aplicable a los personajes femeninos que, sin ser malas, tienen conflictos de este tipo en sus matrimonios, con la salvedad de Lady Dedlock, a quien sí se le aplica la norma sobre pecados sexuales y debe pagar por ello con la muerte. Por tanto, el final de Edith, sustituido con la emigración, está más cerca de considerarla cercana a las heroínas virginales, o ser en cierto modo un precedente de Estella, no malvada pero sí incapaz de amar.

El marido de Betsey Trotwood, separada que se hace pasar por soltera, aparece bien entrada la novela para chantajearla. Esta situación solo acaba cuando él muere. Miss Trotwood es uno de los personajes femeninos más positivos de Dickens, y está entre las muy pocas mujeres simultáneamente adultas y maternales; para Sanders, “The one woman in Dickens's novels who manages to unite what the novelist would deem to be the 'womanly' with a determined independence is Betsey Trotwood” (77). El personaje une la extravagancia y la independencia a dos características que el autor considera muy positivas en una mujer, la generosidad y la capacidad de crear un ambiente hogareño (Sanders 77-79). El análisis de Sanders, aunque correcto, obvia a Lizzie Hexam, otra mujer independiente y que se une a Wrayburn porque lo desea, sin necesidad de que él la rescate. Peor suerte corre la madre de Joe Gargery, que intenta escapar de su maltratador para proteger a su hijo, aunque cada vez que su marido los encuentra se ven obligados a volver con él. Esto sólo se da a conocer a través de la versión de Joe, que ya sea por ironía o por convencimiento, o una mezcla de ambos, da como única causa que su padre los quería tanto que no podía vivir sin ellos. Puede deducirse del hecho de que su padre no

25 La causa es desconocida. Sutherland establece como posibilidades la viruela, el agotamiento, la tristeza o el suicidio, y prefiere esta última (*Betrays* 126-127)

trabajaba y de que no impidió que Joe lo hiciera pero sí que fuera al colegio que los obligaba a vivir con él para que lo mantuvieran (*Expectations* 46).

La separación de Estella es la más compleja de todas, puesto que el narrador de la novela no tiene conocimiento directo de los hechos y además tenemos dos finales: Dickens escribió en primer lugar un final en el que Estella se ha vuelto a casar tras la muerte de Drummle, pero no se publicó en vida del autor. A sugerencia de Bulwer-Lytton, lo modificó por otro más abierto en el que ella sigue viuda y mantiene una relación cordial con Pip. La necesidad de que Pip y Estella tengan una conclusión positiva ha sido notada por la crítica, como por ejemplo Edgar Rosenberg: “Pip and Estella need to part on a friendly note because these are the definitive final paragraphs of the novel and it won't do to take leave of an unrepentant Estella” (Rosenberg 421). En esto Estella coincide con casi todos los personajes que no son declaradamente antagónicos a los principales: la tendencia en Dickens es al arrepentimiento, y si es posible, la reconciliación.

En el segundo final, Pip apenas da detalles sobre la vida de casada de Estella, diciendo solamente que Crummle había sido muy cruel con ella y que se habían separado (*Expectations* 482). La separación tiene sentido: Estella es demasiado fuerte y conocía a Bentley Drummle demasiado bien como para convertirse pasivamente en víctima de larga duración. El narrador limita al máximo el valor de la separación. En primer lugar, sitúa la información entre dos cláusulas referidas al maltrato: “leading a most unhappy life” y “who had used her with great cruelty” (482). Además, no se da ninguna indicación acerca de la duración de la convivencia o de la separación, sólo que Drummle murió dos años antes. Por último, en la conversación que sigue entre Estella y Pip ella se refiere a su sufrimiento, que pudo ser provocado por la relación o por la separación, pero nombra ninguna consecuencia evidente de la separación, como por ejemplo la libertad o la soledad.

El efecto de esto, si tenemos en cuenta que es una novela narrada en primera persona, es que lo que Pip quiere decir sobre Estella vence a lo que ella pueda expresar de sí misma. La acción de separarse es un ejercicio de independencia, pero Pip, como

narrador, claramente da preferencia a cuanto pueda provocar en el lector compasión por su enamorada, ya que una Estella independiente y feliz sería moralmente inaceptable, sobre todo como esposa potencial o amiga sincera del protagonista. Un solo rasgo recuerda, en parte, que el dolor de Estella puede tener que ver con que la separación no era una protección suficiente contra un marido maltratador. Estella dice que de sus numerosas posesiones, sólo conserva Satis House, en estos términos: “It was the subject of the only determined resistance I made in all the wretched years” (*Expectations* 483). Esto da a entender que aun separada de Drummle, Estella pudo tener problemas económicos y peleas con su marido para poder mantenerse y para que no dilapidara sus bienes.

Existe una gran división crítica acerca de la posibilidad de una curación emocional de Pip y Estella. En este sentido, el primer final muestra esa posibilidad, con ambos personajes separados, pero capaces de construir vidas satisfactorias e independientes. Estella habla de manera franca y amistosa con Pip: “Lift up that pretty child and let me kiss it!” (*Expectations* 509). La intervención de Pip no se transmite, pero como narrador es claro: “I was very glad afterwards.” Su opinión sobre cómo Estella alcanza la redención mediante el sufrimiento es obvia: “suffering had been stronger than Miss Havisham’s teaching, and had given her a heart to understand what my heart used to be” (509). Es decir, aunque se impide que la pareja tenga un futuro junta, al menos se puede interpretar que Estella ha superado la deformación emocional que supuso su educación.

El ambiguo segundo final deja relativamente claro que Estella es ahora un ser humano, con capacidad para sentir. En su ensayo clásico, George Bernard Shaw concluye tajantemente que “Dickens wrote two endings, and made a mess of both” (Shaw 67); considera el primero muy apresurado y el segundo, poco verosímil porque la historia no encaja con un final feliz: “is too serious a book to be a trivially happy one. Its beginning is unhappy; its middle is unhappy; and the conventional happy ending is an outrage on it” (Shaw 68). Meckier, en “Great Expectations: A defense of the second Ending”, en un análisis que toma a Shaw como punto de partida, concluye

que el segundo final es plenamente satisfactorio y presupone una unión amorosa: “Scene, hour and atmosphere not only seem “right” in the revised ending, but are also inherently promising –romantic rather than terminal. Handholding cannot be twisted into a prelude for terminal separation” (Meckier 29). Según Allison Milbank, el simple gesto de salir juntos de Satis House simboliza que tanto Pip como Estella se han liberado: “The ability to say farewell to Satis House shows that Pip is now quite free from its mystifying labyrinth, and equally from the desire that creates the intentionality of the narrative” (139).

En cambio, para G. W. Kennedy lo más significativo del final es que es la única novela con un protagonista que no halla la felicidad doméstica al final del libro, lo cual ensombrece una conclusión aparentemente positiva: “Pip remains morally mature, but still not fully redeemed within the domestic context of redemption posited in the earlier novels”(283). Otros personajes masculinos con una vida familiar o social satisfactoria, aun sin estar casados, son Mr Pickwick, que acaba soltero al final de *The Pickwick Papers*; Tom Pinch en *Martin Chuzzlewit*, que pierde a la mujer que ama; ambos encuentran la felicidad doméstica fuera del matrimonio, en sus parientes y amigos; en el caso de Pip, en Joe, Biddy, y en sus amigos los Pocket, con los que vive (*Expectations* 480).

Se puede distinguir que en el segundo final hay un aspecto que parece resuelto, que es la salud mental y emocional de la pareja protagonista, y otro aspecto de difícil resolución, que es la posibilidad de que mantengan una relación amorosa. Estella manifiesta haber aprendido a sentir, pues descubrir el sufrimiento a manos de Drummle abre paso a todas las demás emociones. Acerca de Pip, no tenemos ninguna declaración similar. Sin embargo, lo principal es que a pesar de que ambos personajes han pasado por las pruebas necesarias para superar el daño causado por Miss Havisham, una relación entre ambos no resultaría aceptable, dado que Estella es viuda. Los estudios críticos sobre los dos finales de *Great Expectations* se centran en cuestiones morales o lingüísticas, más que en la comparación con otras novelas. La cuestión del matrimonio de las viudas, es, sin embargo, clave en el contexto de la

producción dickensiana. En el primer final, indicar que Estella tiene un segundo marido no coincide en absoluto con los patrones seguidos hasta el momento por el autor, y parece sólo una manera algo apresurada de indicar que es completamente inaccesible al protagonista. El segundo, con Estella viuda y Pip soltero, hace posible una boda, pero las consecuencias catastróficas de los segundos matrimonios de viudas en Dickens sugiere que no se casarán, o que al menos no deberían hacerlo. Por otra parte, se indica explícitamente que Drummle murió dos años antes, el tiempo mínimo de luto aceptado por la etiqueta (Pool 231), lo que puede insinuar que el encuentro de ambos protagonistas tiene la chispa de un futuro amoroso.

Respecto a las víctimas que emigran, además de Edith se narra el caso de Little Emily. Las dos tienen en común haber abandonado a sus parejas por otro hombre; en el caso de Edith, a su marido, y en el de Emily, a su prometido. Una segunda diferencia es la posibilidad de que Emily haya consumado la relación. Todo indicaría que Emily debía morir, por haber dejado de ser sexualmente inocente, pero su tratamiento se debe a la publicidad que en aquellos momentos Dickens realizaba de Urania Cottage, el proyecto de Angela Burdett-Coutts para rehabilitar, educar y enviar a Australia a jóvenes ex-prostitutas. Era necesario dar una visión optimista de esta posibilidad, no sólo a las posibles beneficiarias si llegaban a conocer la historia, sino también a potenciales donantes. En cualquier caso, la emigración es un destino similar a la muerte en el sentido de que aparta a un personaje caído en desgracia de la posibilidad de corromper a la sociedad; basta con apartarlo de la vista. El narrador también se asegura de indicar que Emily nunca se casa (*Copperfield* 829).

Además de las dos mujeres que se reconcilian con su maltratador, algo ya descrito en el capítulo 3, hay una pequeña cantidad de personajes cuya relación no tiene desenlace. Aquellas cuyo desenlace es desconocido son poco significativas a la acción principal: Mrs Snevellici de *Nicholas Nickleby*, las dos amigas Liz y Jenny de *Bleak House*, y Sally Compeyson de *Great Expectations*. Respecto a aquellas de las que es explícito que continúan en una relación abusiva, que son Charlotte (*Oliver Twist*) Minnie Meagles (*Little Dorrit*), la segunda Mrs Murdstone (*David Copperfield*), y

Sophronia Lammle (*Our Mutual Friend*), no se trata de personajes principales. En total, seis de las ocho pertenecen a las novelas de madurez, en las que el autor se siente más cómodo dejando algunos conflictos sin resolver, en finales delimitados de una forma menos apresurada y esquemática que en las primeras. La presencia de estas relaciones contribuye a dar variedad y verosimilitud al amplísimo retrato de las circunstancias en las que se produce la violencia contra las mujeres en la obra de Dickens.

5.5 Conclusión

La situación legal y social de las mujeres en la época victoriana no sólo era inferior a la de los hombres; era una predisposición inequívoca a la victimización. Un sistema económico en el que los trabajos disponibles para la mujer eran escasos y mal pagados hacía que el matrimonio fuera la mejor opción, si bien arriesgada, para sobrevivir. Una vez casadas, las mujeres quedaban legalmente anuladas. Las obras de ficción de la época trataron los problemas del matrimonio violento y de la situación de la mujer dependiente desde infinidad de perspectivas. Dickens, como hemos visto, destaca por su visión de conjunto, y su originalidad para presentar personajes femeninos atrapados por la sociedad o por sus estrictos valores morales, pues el sentido del deber también convierte a estos personajes en víctimas. A pesar de la idealización de los “ángeles domésticos”, la bondad aparentemente imposible responde a causas reales, a las exigencias que la época realizó a la condición femenina, y que Dickens exploró de forma sugestiva.

Es inquietante, desde el punto de vista moderno, el interés compartido por protagonistas y narradores en la belleza, física y espiritual, de la mujer maltratada, y de los efectos del sufrimiento en las mismas. Este inquietante toque sádico también queda de manifiesto con los casos en los que una relación destructiva es la justicia poética que recibe un personaje femenino, malvado o simplemente contrario a la moral presentada por los narradores.

Las consecuencias para la narración de todos estos condicionantes se unen a la preferencia por los finales felices, dando un amplio rango de desenlaces posibles. No se ignora que los maltratadores asesinan, pero se prefiere que la muerte de las víctimas de violencia doméstica se aparte de la acción principal. Las exigencias de la moral sexual implican que las supervivientes a un matrimonio abusivo no vuelven a casarse, y que las víctimas de violación o seducción mueran o emigren. En cambio, el único grupo de víctimas que participan plenamente de los finales felices son aquellas que han sufrido acoso sexual; en los argumentos en los que se produce puede detectarse una evolución del autor, que construye heroínas más asertivas al final de su carrera.

Los capítulos anteriores han tratado lo concerniente al maltrato a la mujer en las novelas de Charles Dickens. El análisis no sería completo, sin embargo, sin una reflexión sobre la situación inversa: los casos en los que los personajes femeninos maltratan a sus parejas. Dedicaremos el último capítulo a las formas en las que el autor trata esta situación y sus diferencias respecto a la violencia contra la mujer.

6 Mujeres maltratadoras y sus maridos.

6.1 Dickens y el maltrato femenino. Diferencias con los agresores masculinos.

Los tres capítulos anteriores han detallado la forma en la que Charles Dickens muestra la violencia contra la mujer, pero su forma de narrar la violencia en relaciones íntimas tiene un aspecto más. Como se ha indicado en la introducción, el autor muestra en sus novelas relaciones violentas no sólo de hombres a mujeres, que es el caso más frecuente, sino por parte de personajes femeninos a los masculinos. Tales casos son aproximadamente la quinta parte del total, y también existe el acoso sexual de personajes femeninos hacia los masculinos. En este sentido, incluimos en el concepto de acoso o violencia de tipo sexual el sentido más amplio de personajes obligados a casarse contra su voluntad, y la visión deformada de las relaciones amorosas que Miss Havisham transmite a Pip, con Estela como instrumento.

En conjunto, al menos en el aspecto cuantitativo hay diferencias entre el maltrato practicado en las novelas por personajes femeninos y masculinos. No son extraordinarias, pero sí bastante significativas, como vemos en la siguiente tabla.

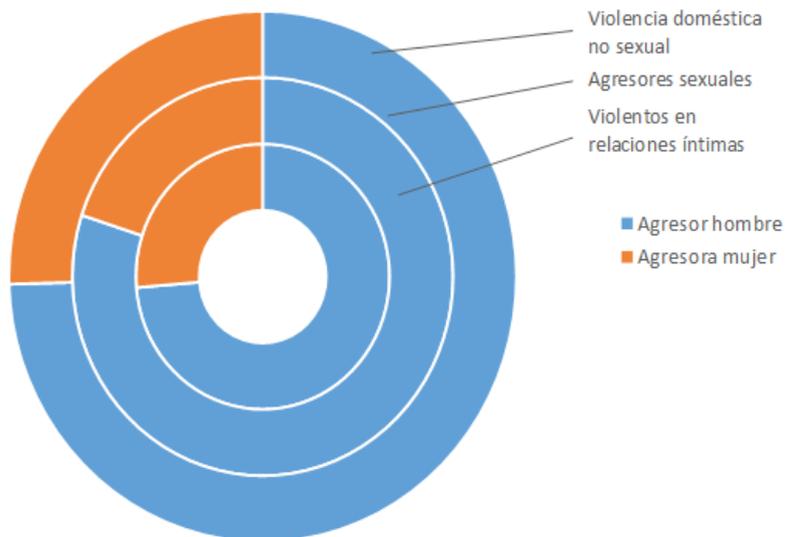


Gráfico 7. Proporción entre agresores hombres y agresoras mujeres, en formas de violencia sexual, no sexual, y ambos tipos.

| | A. Violencia no sexual | | B. Agresores sexuales | | Violentos en relaciones íntimas (une A y B) | |
|------------------------------------|------------------------|-------|-----------------------|-----|---|-------|
| | Número | % | Número | % | Número ²⁶ | % |
| Agresor hombre | 28 | 73,7% | 16 | 80% | 41 | 74,5% |
| Agresora mujer²⁷ | 10 | 26,3% | 4 | 20% | 14 | 25,5% |
| Total | 38 | 100 | 20 | 100 | 55 | 100 |

Ante esto, cabe preguntarse si lo que Dickens muestra guardaba algún parecido con la realidad; es decir, si la proporción de mujeres que agredía a sus maridos en la Inglaterra victoriana era, aproximadamente, un 20% de los casos. Ante la falta de estadísticas contemporáneas, debemos limitarnos a establecer si la violencia doméstica perpetrada por mujeres existe y es minoritaria. Las cifras llevan a pensar que

²⁶ No es igual a la suma de las agresiones domésticas y las sexuales porque tres personajes son al mismo tiempo maltratadores de su esposa y agresores sexuales fuera del matrimonio.

²⁷ Todas las relaciones son heterosexuales excepto la de Miss Wade y Charlotte.

así es, puesto que no todos los agresores son hombres, y no todas las víctimas son mujeres. Por ejemplo, según Dutton, la tendencia es a una proporción que oscila entre 3,3:1 y 6:1, aunque en Estados Unidos es de 1,3:1 (21). Un informe sobre violencia del Office for National Statistics que analiza Inglaterra y Gales en 2011 y 2012 señala que el 24% de las mujeres y el 13% de los hombres declaran haber sido víctimas de violencia por parte de su pareja o ex-pareja (65). En cuanto a homicidios, este informe señala que el 5% de los hombres víctimas de homicidio o asesinato fueron asesinados por su pareja o ex-pareja (18 hombres) mientras que para las mujeres se trata del 51% (88 mujeres). Un dato extra que apoya la hipótesis de que existen mujeres agresoras es la presencia de violencia en parejas de lesbianas. La investigación acerca de ello es mínima y sólo cabe destacar que su existencia está demostrada, así como que la violencia no depende de una dinámica en la que un miembro de la pareja asume un rol tradicionalmente masculino y la otra, uno más femenino (Townley 53).

La bidireccionalidad de la violencia doméstica no es unánimemente aceptada por los expertos, ni siquiera aceptando la asimetría que aquí se refleja. Algunos autores, como Miguel Lorente Acosta, niegan que existan mujeres maltratadoras. Para este forense, las mujeres que maltratan son casos muy excepcionales, a los que se les da una importancia desproporcionada puesto que la sociedad justifica la violencia del hombre hacia la mujer, pero no a la inversa (*Mi marido*, 124-128). También niega la existencia del maltrato psicológico de la mujer al hombre, puesto que no considera demostrado que la mujer tenga intención de hacer daño, ni que el hombre sufra lesiones psíquicas (*Mi marido*, 125).

Es muy difícil contar en la actualidad con datos precisos sobre violencia doméstica que no sea de hombre a mujer, en parte por la falta de estadísticas claras. Es significativa la situación española, puesto que hay múltiples fuentes que no incluyen en sus publicaciones todas las circunstancias que podrían ser relevantes. La Delegación Especial del Gobierno contra la Violencia sobre la Mujer ha realizado desde 2006 estadísticas más detalladas, pero que sólo incluyen a las víctimas mujeres. El Consejo General del Poder Judicial realiza informes anuales sobre las víctimas mortales que

unen la violencia de género y la violencia contra la pareja o expareja; en el más reciente de ellos, de 2011, es el que más detalla las relaciones entre víctimas masculinas y sus agresores, pero no incluye otras formas de violencia. En conjunto, sobre los casos de violencia contra los hombres no existe un interés documental tan claro como en el caso de la mujer. Hay lagunas de información mayores en los informes británicos, por tomar un ejemplo internacional. Por ejemplo, para intentar compensar la falta de denuncias de violencia doméstica y de género en el Reino Unido, se realiza una encuesta a hombres y mujeres de 16 a 59 años, lo cual excluye arbitrariamente a las personas mayores de esa edad. Y lo que es más grave y significativo para esta investigación, los informes británicos sobre violencia y criminalidad sólo mencionan el sexo del agresor en lo referido a homicidios (Office for National Statistics 39), no se menciona respecto a ningún otro delito, y nunca se pone en relación con el sexo de la víctima.

La existencia de mujeres agresoras de sus parejas es una cuestión tan controvertida porque pone en cuestión la naturaleza misma de la violencia en relaciones íntima. Miguel Lorente defiende que la violencia es un instrumento machista y un efecto del patriarcado y se usa, simplemente, porque es útil para los fines del agresor, que quiere ejercer poder y control (*Mi Marido* 89-90). Este análisis puede explicar sólo parcialmente la violencia en relaciones íntimas, dado que el deseo de poder y control no es exclusivo del hombre. La constitución de la sociedad favorece que pueda expresarse más agresiva y frecuentemente en hombres heterosexuales, pero ello no descarta (al contrario de lo que opina Lorente) que la violencia pueda ser ejercida por la mujer en menor medida.

Al mostrar a personajes femeninos que maltratan, Dickens no está simplemente expresando fantasías misóginas, sino mostrando el problema de la violencia doméstica en todos sus aspectos. En sus novelas, el sistema de opresión de las mujeres existente en la época victoriana influye también a las que rechazan violentamente ese sometimiento. Según Barickman et al, el maltrato realizado por mujeres en Dickens es expresión de la tiranía del patriarcado tanto como el que llevan

a cabo hombres, aunque se refieren especialmente al maltrato intergeneracional más que al existente en pareja:

Although mothers as well as fathers abuse their children . . . the patriarchal model prevails . . . The abusing mothers all ruthlessly suppress the traditional mannerisms of femininity. Although they escape from the standard forms of victimisation in this way, they submit themselves as obsessively as any deranged patriarch in Dickens to the stereotypic forms of masculine power. They have fled all the stereotypes of femininity that victimise so many characters but taken refuge in the opposite extreme; (this is a) mimicry of the same aggressive masculinity that has created the stereotypes (66-67)

Los estereotipos de género que influyen en la construcción dickensiana de los personajes provocan que las maltratadoras sean muy diferentes de los agresores masculinos. De la misma manera que es aceptable que muestre violencia doméstica en las clases medias, pero no del mismo modo que en las bajas, el retrato que se hace del maltrato perpetrado por mujeres es distinto del masculino. En primer lugar, las maltratadoras a menudo pertenecen al tipo de las “excessive females” descrito por Patricia Ingham, aunque la autora no califica de maltrato la conducta de estos personajes. Las encuadra en lo grotesco, por un exceso de feminidad: “[with] women who enter novels already middle-aged and married, he reveals a conviction that even middle-class females seldom reach the ideal, and that the consequences of their not doing so are both grotesque and disruptive . . . the narrator’s satirical representation of them is an attempt to contain the rampant femaleness that they are seen to embody” (*Women and Language* 68). Ingham califica a otras dos maltratadoras, Sally Brass (de *The Old Curiosity Shop*, cuyo maltrato no es contra su pareja, sino contra una criada) y Miss Murdstone (cómplice en el maltrato a la madre de David Copperfield) de “freaks of nature” y las deja fuera de toda clasificación, pero también las considera grotescas (68). Esta mención a lo grotesco se glosa después con “potentially threatening as well as comic” (69) y efectivamente, las maltratadoras están realizadas con más humor por parte del narrador que el utilizado para los agresores masculinos.

Sólo hay dos agresoras cuya caracterización se libra por completo de toques burlescos e irónicos: Miss Wade en *Little Dorrit*, y Miss Havisham, personajes que no tienen pareja en el momento de la acción principal. El efecto de este tratamiento es sugerir que la violencia por parte de mujeres casadas es un fenómeno tan terriblemente subversivo que necesita ser amortiguado por el humor.

Además del tratamiento humorístico, otra conexión entre las agresoras es que tienen una preferencia desproporcionada por el maltrato psicológico. Lo que podemos considerar agresión sexual en sentido amplio (los casos de hombres obligados a casarse, y la destrucción de la capacidad de Pip de tener relaciones amorosas sanas) es en realidad agresión psicológica, ya que no hay otra forma de coacción. El único personaje femenino que practica maltrato físico a su pareja de forma sistemática es Mrs Gargery en *Great Expectations*. Además, todas las agresoras excepto dos (la viuda MacStinger en *Dombey and Son* y Mrs Blackpool en *Hard Times*) se consideran a sí mismas víctimas que ejercen una legítima defensa. Esto es, en muchos casos, parecido a los mecanismos de defensa de la personalidad psicopática referidos en el capítulo 3.2 acerca de los maltratadores hombres, pero en el caso de las mujeres adquiere una significación ambigua porque los personajes femeninos en general sí son víctimas de un sistema social opresor.

Una muestra de la ausencia del espíritu depredador y sádico del agresor masculino es que las maltratadoras dickensianas ni matan, ni planean matar. Ni siquiera parecen desear la muerte de sus víctimas. Dickens aquí prescinde de estereotipos sobre mujeres asesinas presentes en su tiempo, y muy populares tanto en ficción como en la prensa (Knelman 25-42). El asesinato de maridos por sus mujeres era una cuestión que generaba gran alarma social, condena por parte de la prensa, y sentencias judiciales severas (Knelman 87-88). Ocupaba mucha atención pública, a pesar de ser un fenómeno muy minoritario. La violencia por parte de la mujer se consideraba una aberración, una violación de la naturaleza femenina:

The press tended to make the woman who killed ugly, 'masculine', old-looking, and in general, inhuman. A murderess had to be presented as

something other than human . . . for not only had she flouted the human taboo about killing another human being, but she had also challenged the social stereotype of femininity (Knelman 20)

Es notable que la única mujer que comete un asesinato en toda la obra de Dickens sea francesa (Hortense, en *Bleak House*, mata al abogado Tulkinghorn cuando le pide que le encuentre trabajo y él se niega), lo cual la alinea más con la construcción de los personajes franceses en este autor que con sus personajes femeninos (los personajes franceses están analizados en el capítulo 4.5). Dickens se basó en el caso real de Maria Manning, que en realidad era suiza (Knelman 31). Un segundo personaje femenino que probablemente comete un asesinato es Molly, en *Great Expectations*, aunque la insinuación de que es gitana que hace Wemmick al explicar su caso (*Expectations* 392) la hace partícipe de estereotipos sobre lo exótico y ajena a la construcción dickensiana de la naturaleza de la mujer inglesa.

Una última característica común de los personajes femeninos que maltratan a su pareja es la homogeneidad de su clase social. Las distinciones entre clases sociales de los maltratadores han ocupado todo un capítulo, dado que hay grandes diferencias entre los de clase media y los demás, algo que no ocurre con las maltratadoras. Por otra parte, se aprecia una ausencia casi total de maltratadoras de la clase marginal, es decir, delincuentes y una distribución casi completamente repartida entre dos clases sociales, como se observa en la siguiente tabla y el gráfico adjunto.

| Clase | Agresoras | | Agresores | |
|--------------|-----------|------------|-----------|-------------|
| | Número | Porcentaje | Número | Porcentaje |
| Marginal | 1 | 7,14% | 8 | 20% |
| Obrera | 6 | 42,85% | 6 | 15% |
| Media | 6 | 42,85% | 21 | 52,25% |
| Alta | 1 | 7,14% | 4 | 10% |
| Otros | 0 | 0 | 2 | 5% |
| Total | 14 | 100 | 41 | 100% |

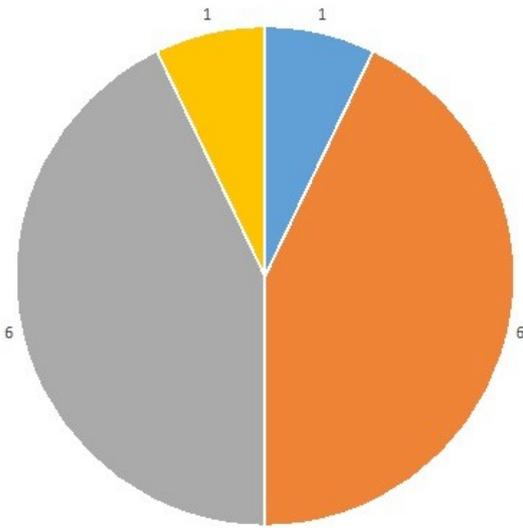


Gráfico 8. Clases sociales a la que pertenecen las mujeres agresoras en las novelas.

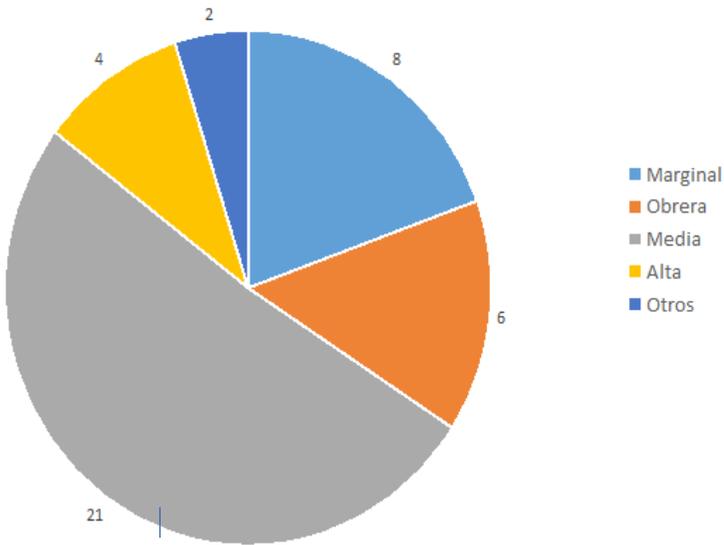


Gráfico 9. Clase social de los agresores masculinos.

La falta de personajes femeninos marginales puede explicarse porque los que aparecen tienden a ser prostitutas, que el autor trata más como víctimas que como agresoras. A pesar de escribir obras muy comerciales, el autor evita los estereotipos populares en su tiempo de mujeres violentas en las clases marginales y obreras y como veremos a continuación, recurre a tipos casi siempre cómicos: la esposa dominante, según el modelo de la “fierecilla domada”, derivado de la tradición literaria, o la tendencia de las esposas a usar el ataque de nervios como medio para el chantaje emocional. De un modo menos cómico utiliza a mujeres frías, incapaces de manifestar sentimientos, y finalmente, crea una mujer marginal completamente deshumanizada. Las diferencias entre estos tipos de mujer agresora respecto a los maltratadores hombres permiten profundizar en mayor detalle en la construcción que Charles Dickens hace de los géneros.

6.2 Mujeres maltratadoras.

Como se ha expuesto en la sección anterior, en la obra de Dickens los personajes femeninos maltratadores se dividen en varias categorías. Fundamentalmente, hay mujeres dominantes, tiránicas, que en la mayoría de los casos recurren a ataques de nervios reales o fingidos para controlar a quienes les rodean, no sólo a sus maridos. Un segundo grupo lo constituyen las mujeres frías, sin muestras externas de emociones, que realizan alguna forma de maltrato psicológico que depende precisamente de esa frialdad. En tercer lugar, se halla el caso aparte de la mujer de Stephen Blackpool, un caso llamativo que no se puede encajar en los tipos anteriores.

Tipo 1: la esposa dominante. El ataque de histeria como instrumento de control.

Charles Dickens prestó atención a la violencia doméstica desde los comienzos de su carrera como articulista y autor de relato corto, como hemos tratado en capítulos anteriores; por ejemplo, en el 3.3 al analizar maltratadores alcohólicos y en el 4.2, en el estudio de los maltratadores de clase obrera. Su descripción de la esposa muy dominante también aparece entonces y se perfecciona en su carrera como novelista, y la esposa maltratadora de *Sketches by Boz* es el antecedente que inspira alguna de las posteriores. Mrs Tibbs, del cuento “The Boarding House”, es la primera de una línea de amas de casa tiránicas que culmina en Georgiana Gargery, en su aspecto más sombrío. Una descripción preliminar sólo señala que Mr Tibbs “was to his wife what the 0 is in 90 –he was of some importance *with* her –he was nothing without her” (*Sketches* 267). El detalle que más se acerca a detallar hasta qué punto Mrs Tibbs maltrata a su marido es la narración de una cena con los huéspedes de su pensión: no hay suficiente pescado para todos, y en venganza por haber cogido una porción, ella ordena a un criado que le quite el cuchillo a su marido, que levante los platos de la mesa antes de que haya podido acabar, y que no le pase el pan (*Sketches* 273). Los intentos frustrados de Tibbs para conseguir comer algo se describen con humor: “He was, however, constrained to chase small particles of salmon round and round his plate with a piece of bread and a fork, the number of successful attempts being about one in seventeen” (*Sketches* 273). Aquí también se trata de un motivo repetido en el autor, pues obras posteriores muestran interés por la forma en la que los personajes niegan o racionan la comida de otros (son notables los ejemplos con niños en *Oliver Twist* o *The Old Curiosity Shop*). La comida es una de las pocas cosas que una mujer podía controlar, por lo que es lógico que se utilice como arma en un caso de maltrato. La relación empeora y ella muestra su dominio haciendo que se instale una cama en la cocina, donde su marido vive a partir de entonces (*Sketches* 281). Más adelante, se dice que Mr Tibbs está haciendo parte del trabajo de los criados, obligado a limpiar las ventanas y las botas de los residentes (*Sketches* 287) y sólo sale de la parte de la casa

destinada al servicio los domingos por la mañana; desayuna berros mientras todos los demás toman tostadas y beicon (*Sketches* 290): parece haber aprendido la lección, y se mantiene alejado de los mejores platos. Cuando Mr Tibbs intenta seducir a una criada, y se ve pillado *in fraganti* por su mujer y los huéspedes, el matrimonio se separa.

El marido dominado por una mujer despótica aparece también en *Oliver Twist*, en la figura de Mr Bumble el alguacil y su mujer, Mrs Corney. Ella parece tener como única función ser la venganza que el narrador se cobra en Mr Bumble después de una vida dedicada a abusar de los pobres de la parroquia. Ambos tienen personalidades parecidas: son crueles, autoritarios, egoístas, así que cualquiera de los dos podría haber sido violento con el otro, o la violencia podría haber sido mutua. Un matrimonio posterior, los Squeers en *Nicholas Nickleby*, también personas mezquinas y abusivas, pero no se maltratan mutuamente porque unen sus fuerzas en contra de los alumnos de la escuela que regentan. Los Bumble, ambos responsables del cuidado de los pobres de la parroquia, podrían haber optado por esta vía, como antes de haberse casado. No ocurre así, y Bumble tiene que sufrir los golpes e insultos de Mrs Corney. Ni ella ni su forma de tratar a su marido son necesarios ni para la caracterización de él, ni para el argumento principal, sino solamente como un elemento de justicia poética para que todos los personajes principales, Bumble incluido, se lleven su merecido al final. El alguacil, que ha abusado de todos los que ha visto en una posición inferior, encuentra su justo castigo en una esposa tiránica.

Mrs Tibbs y Mrs Corney, al formar parte de la obra temprana del autor, analizadas en el conjunto parecen experimentos iniciales que conducen hacia figuras más extremas, o en los términos de Ingham, “excesivas”. Personajes posteriores tendrán un carácter más difícil, y resultarán problemáticas para todo su entorno doméstico y no sólo para su marido. Su principal método de control de los demás será casi siempre el ataque de nervios, algo que aparece muy brevemente en algunos de los *Sketches by Boz*, como en “The dancing academy”, donde Miss Billsmethi reacciona con un ataque de histeria cuando encuentra una rival en sus intentos por hacer que un joven se fije en ella (*Sketches* 251). En el resto de la obra del autor, las mujeres

históricas de las novelas de Dickens están casadas, son mayores que Miss Billsmethi, y utilizan sus “ataques” para controlar a su familia y llamar la atención cuando se sienten celosas o privadas de afecto.

La mujer malhumorada que utiliza su estado de ánimo como herramienta para manipular a los demás no es en absoluto una novedad victoriana ni de Charles Dickens; es fácil citar, por ejemplo, *The Taming of the Shrew* de Shakespeare, que tampoco era entonces innovador, como muestra Louise O. Vásvari que afirma tajante: “The shrew taming story is a master plot of both Eastern and Western folklore and literature”(2). Estas historias son una fantasía de dominio masculino o societal sobre mujeres descontroladas; ese deseo de someter a las mujeres continúa en el siglo XIX en una insistencia sobre la necesidad moral de que las mujeres no se dejen llevar por sus emociones negativas, como se muestra, por ejemplo, en los manuales de conducta para señoritas. En el del Rev. John Bennett analizado por Richard Currie, se observa que las mujeres agresivas son además infelices:

John Bennett suggests that young women must learn to govern their temper. “No consequence can justify one single act of . . . ill humor,” says the Reverend. “It is a direct violation of that universal law of charity, which requires us in all our actions, to keep in view, the happiness of others, as well as our own”. Bennett considers mildness of temper in a woman superior to the virago who “continually tormenting must be wretched [herself]”. He unwittingly hits upon a psychological truth when he says the angry woman is wretched because she has been told to hide her anger under a façade of cheerfulness and usefulness to others (15).

Lo que sí es una novedad en la era victoriana es un proceso de “feminización de la locura” y la aparición de enfermedades mentales consideradas típicamente femeninas, como la histeria, la neurastenia (Showalter 52) y la anorexia nerviosa (Brumberg 109 -111), a menudo interpretada como síntoma de histeria (Brumberg 74-77). Esta última enfermedad, conocida incluso como “the female malady”, se caracterizó por síntomas muy dispares: “Shortness of breath, fainting spells,

convulsions, heart palpitations, insomnia, depression, muteness, loss of appetite, as well as fits of crying, laughter, and screams” (Murdoch 131). Fuentes anteriores, del siglo XVIII, habían atribuido la histeria a la mayor sensibilidad y refinamiento de las clases altas, en un momento en el que no estaba tan asociada al género femenino (Scull 47-48). Ya en el siglo XIX, la mayor incidencia de enfermedades mentales entre las mujeres se justificó con numerosas causas, como la pobreza, pero ante todo, se atribuyó un efecto negativo en la salud mental al sistema reproductivo y sus procesos a lo largo de la vida (Showalter 55); por otra parte, se consideraba que la juventud era un período especialmente vulnerable e inestable para la salud mental (Brumberg 63). La profesión médica recomendaba reposo en cama, evitar esfuerzos, y el aislamiento, para tales enfermedades (Murdoch 131; Brumberg 148-151); simultáneamente, algunos expertos, pero fundamentalmente los diarios y novelas escritos por mujeres, culpaban de la histeria a la falta de estímulo intelectual y a las limitaciones impuestas por la sociedad victoriana a las mujeres (Showalter 61); veremos a continuación que algunos de los casos que aparecen en las novelas de Dickens pueden interpretarse desde este enfoque.

El autor tenía cierto interés por la modernización de los manicomios y por la salud mental; visitó varias instituciones y escribió sobre ellas en *Household Words* (Showalter 51). Sus novelas muestran distintas actitudes hacia los trastornos mentales. En primer lugar, una visión compasiva con el retraso intelectual o con enfermedades de personajes que no son habitualmente agresivos; por ejemplo, Barnaby Rudge en la novela homónima (a pesar de su participación en las revueltas de las que trata el libro), Mr Dick en *David Copperfield* y Maggy en *Little Dorrit*. Son personajes infantilizados, amables y cariñosos con quienes les cuidan. Por otra parte, muestra otros casos de enfermos mentales más siniestros, como “the Madman” en *Pickwick Papers* o Miss Havisham en *Great Expectations*. Y por último, crea una galería de mujeres que usan ataques de nervios y otras manifestaciones exageradas de emociones negativas para manipular a los demás. Para este tercer grupo el trastorno mental es una excusa para la manipulación. El autor no transmite ninguna simpatía hacia estos personajes y no

acepta que su problema sea una verdadera enfermedad; es, más bien, un medio para controlar a quienes les rodean. Por otra parte, como se ha indicado anteriormente, la medicina señalaba a las jóvenes, sobre todo a las solteras de clase media-alta, como particularmente tendentes a la histeria (Murdoch 131), mientras que en Dickens observamos principalmente mujeres de edad diversa pero nunca jóvenes, y casadas, en los casos más reseñables, con un enterrador, un cerrajero y un herrero. Es decir, pertenecientes a la parte más respetable de la clase obrera o a los márgenes entre ésta y la clase media²⁸. Es decir, Dickens no intenta retratar la enfermedad mental más feminizada y divulgada de su época, sino satirizar un modelo indeseable de mujer.

La íntima conexión entre histeria y violencia doméstica es una de las características menos creíbles de la forma en la que las relaciones destructivas quedan descritas en Dickens. Esta asociación puede deberse a que en Dickens, la bondad femenina está asociada a la pasividad y la ausencia de deseo. Por lo tanto, una mujer mala muestra un exceso de sentimientos, comunicados en forma de ataques de nervios normalmente autoprovocados. Por otra parte, esos ataques de nervios pueden verse como una exageración de cualidades consideradas femeninas, como la necesidad de afecto, que se convierte en celos; los sentimientos, que se agudizan; o el llanto, que se controla para volverse manipulador. Asimismo, dado que todas las demás maltratadoras histéricas no son muy jóvenes, podría estar sugiriéndose una conexión con la menopausia, una fase de la vida a la que se atribuía la capacidad de provocar gran desequilibrio psíquico (Showalter 75).

En la línea de mujeres histéricas, la segunda es la protagonista de una de las anécdotas más grotescas que cuenta Samuel Weller en *The Pickwick Papers*; un “spectable gentleman” lleva una vida desgraciada por culpa de su mujer, “a most ow-dacious wixin” (*Pickwick* 373). El primer cambio que se percibe en esta ocasión es que

28 El chantaje emocional y las muestras de llanto y nervios no son exclusivas de las clases medias y bajas. En un cuento intercalados de *Nicholas Nickleby* se halla el único caso de violencia doméstica en el que la víctima es un varón de clase alta: es la relación triangular entre el barón Von Koëldwethout, su esposa, y la madre de ésta. En este breve relato cómico, se dan rasgos propios de la maltratadora dickensiana en ambas mujeres, sin gran variación respecto a personajes de otras clases sociales, con un improbable final feliz cuando el barón recupera las ganas de controlar su vida y vuelve a las aficiones que su esposa y su suegra desaprobaban.

debido a que quien está contando la historia es Sam Weller en lugar del narrador, que prefiere un lenguaje culto y formal, los insultos son aceptables. También se describe la forma que toma la violencia: “follerin’ him about, and dinnin’ in his ears”. “Follerin’ es probablemente una mala pronunciación o un malapropismo a partir de “following” o de “hollering”, o incluso una fusión de ambas palabras. Cuando el marido amenaza con abandonar a su consorte, ella “keeps on abusin’ of him for half an hour, and then... sets to a screamin’, says he’ll be the death on her, and falls in a fit, which lasts for three good hours –one o’ them fits which is all screamin’ and kickin’” (*Pickwick* 373). A continuación, el marido se suicida tirándose a una máquina de fabricar salchichas de su propia invención, es dado por desaparecido, y Weller consigue crear humor contando con detalle cómo su muerte sólo se descubre cuando los botones de su ropa aparecen en la comida de un caballero (373).

Algunos elementos de este breve cuento interpolado formarán parte de la construcción de la maltratadora histórica en otras novelas. Estos personajes pueden controlar su rabia a voluntad: en el caso de la mujer del inventor, no se dice que sufra nuevas rabietas tras la desaparición de su marido, ni siquiera cuando aparecen los botones, quizá porque ya no tiene quien le haga caso. También pueden hacer que un ataque dure minutos, horas o días, y se ponen peor cuando se sienten abandonadas o necesitan llamar la atención. Es el miedo al abandono lo que provoca los ataques, y se sienten ofendidas cuando nadie tenía intención de herirlas; por ejemplo, dice Sam de esta mujer: “Misis had bills printed, sayin’ that, if he’d come back, he should be forgiven everythin’ (which was very liberal, seein’ that he hadn’t done nothin’ at all)” (*Pickwick* 374). Este detalle es fiel a la realidad conocida acerca de los maltratadores, que ya sean hombres o mujeres, suelen temer perder el amor de sus parejas y víctimas (Dutton y Gollant, 15).

En *Oliver Twist* hay otra mujer manipuladora que utiliza un temperamento volátil para controlar a su marido. Se trata de Mrs Sowerberry, la mujer del enterrador que toma a Oliver como aprendiz, en una relación que no se desarrolla ampliamente. En la evolución de Oliver desde el hospicio hasta ser adoptado por Mr Brownlow,

pasando por el ambiente criminal, su estancia con la familia Sowerberry es una fase breve, de transición, en la que Mrs Sowerberry es un factor determinante en su falta de bienestar y seguridad. Esto queda claro desde su introducción, que insiste en su aspecto poco atractivo que delata su mal humor: “a short, thin, squeezed-up woman, with a vixenish countenance” (*Oliver* 30), y en su rechazo a tener a Oliver alojado en su casa, una protesta poco razonable teniendo en cuenta que va a trabajar gratis y que su marido ha recibido una recompensa por quedárselo. Poco después, la relación del matrimonio se caracteriza por una discusión que no se describe en gran detalle, pero que presenta rasgos que se perfilarán mejor en personajes como Mrs Varden de *Barnaby Rudge*: la risa histórica, la autocrítica sarcástica (“I am nobody; don’t consult me, pray. I don’t want to intrude upon your secrets”, *Oliver* 35), y el intento de la esposa de presentarse a sí misma como víctima. Todo ello se narra con ironía:

This is a very common and much-approved matrimonial course of treatment, which is often very effective. It at once reduced Mr Sowerberry to begging, as a special favour, to be allowed to say what Mrs Sowerberry was most curious to hear. After a short altercation of less than three quarters of an hour’s duration, the permission was most graciously conceded. (*Oliver* 35).

Mrs Sowerberry utiliza una última estrategia manipuladora, un ataque de llanto en uno de los eventos más decisivos de la trama: a consecuencia de la rebeldía de Oliver, ella se echa a llorar delante de su marido, quien se ve obligado a dar una paliza a Oliver para no contrariarla aún más. Atacar al niño es para Mrs Sowerberry un método nuevo de provocar disputas conyugales, y como resultado el protagonista sufre las consecuencias de una relación en la que la esposa se pone en contra de su marido sistemáticamente. Al estar plenamente establecida esta dinámica, es inevitable que el triángulo se rompa por su vértice más frágil, y Oliver escape de los Sowerberries. Esa es su función principal: crear un ambiente doméstico malsano, hostil para Oliver, que provoque su fuga y las aventuras posteriores.

Barnaby Rudge presenta dos mujeres maltratadoras, cómplices en su tarea de controlar a otros: Mrs Varden y su criada y amiga, Miss Miggs. Mrs Varden es la madre

de Dolly, la principal heroína de la novela, y la esposa de Gabriel Varden, que ocupa un lugar cuasiprotagonista en una novela coral. Mrs Varden y Miggs utilizan ataques de histeria y violentos cambios de estado de ánimo para influir en todos los miembros de su familia, especialmente en Gabriel Varden. La mayor parte del tiempo, la descripción de estos dos personajes femeninos es tan cómica como en obras anteriores, aunque con una ironía más refinada. Es frecuente el uso de un lenguaje engañosamente moderado. Por ejemplo, la introducción de Mrs Varden es: “Mrs Varden was a lady of what is commonly called an uncertain temper – a phrase which being interpreted signifies a temper tolerably certain to make everybody more or less uncomfortable” (*Barnaby* 64). La costumbre más irritante de Mrs Varden, según cuenta el narrador antes de mostrarlo, es estar enfadada cuando los demás están contentos, y muy alegre cuando los demás no lo están. Después de dedicar una página a describirla a ella y otra página a Miggs, el narrador desaparece temporalmente para permitir que los personajes dialoguen. Mr Varden llega tarde a casa después de pasar un rato en el pub. No se trata de ningún alcohólico irresponsable: ha ido al pub a distraerse después de un duro día de trabajo en su cerrajería. En primer lugar, la criada le advierte con hipócrita cortesía de cuánto tiempo ambas llevan esperándolo para poder acostarse:

‘I’m a little’ – here Miggs simpered – ‘sleepy myself. I’ll own it now, though I said I wasn’t when you asked me. It an’t of no consequence, mim, of course’ ... ‘I couldn’t take my rest in peace, nor fix my thoughts upon my prayers, otherways than that I knew mistress was comfortable in her bed this night; by rights she ought to have been there, hours ago’ (*Barnaby* 65).

Mrs Varden le dice a su marido que no hubiera vuelto más temprano si ella hubiese estado agonizando. La conversación que mantienen es un constante intento frustrado de conciliación por parte de Mr Varden: él contesta que si ella estuviera enferma, él la cuidaría solícitamente, y ella responde que él la vigilaría, deseando su muerte, para poder casarse con otra. A continuación, adopta un aire resignado e insinúa que él está planeando matarla: “but you’ll break my heart one of these days – added Mrs Varden, with more resignation- and then we shall both be happy. My only desire is to see

Dolly comfortably settled, and when she is, you may settle *me* as soon as you like” (*Barnaby* 66). A pesar de que ambas mujeres empiezan a llorar a coro, Varden acaba por quedarse dormido en una silla, que es la oportunidad que espera su esposa para protestar de que él la está maltratando deliberadamente, porque ella está contenta y comunicativa: ‘If I am ever’, said Mrs V. – not scolding, but in a sort of monotonous remonstrance – ‘in spirits, if I am ever cheerful, if I am ever more than usually disposed to be talkative and comfortable, this is the way I am treated’ (*Barnaby* 67).

La intervención del narrador para indicar que Mrs Varden habla suavemente, unida a cuanto se ha dicho antes, muestra que Mrs Varden se coloca a sí misma en el papel de víctima paciente. No siempre utiliza una técnica agresiva, de insultos, gritos y llanto, sino que alterna con otras, como esta acusación, consiguiendo desconcertar a los demás personajes. Miggs coincide en que poco tiempo antes, la señora estaba del mejor humor. Mrs Varden se siente insultada cuando él hace un último intento pacificador, y se va a la cama sola (*Barnaby* 68). Se narran, en otros momentos de la acción, diálogos parecidos, en los que Mrs Varden atribuye a su marido malas intenciones que él no tiene y se echa a llorar sin más motivo aparente que llamar la atención y que la consuelen (156).

Un aspecto significativo del caso es la serenidad de Mr Varden. No es feliz en su matrimonio, pero no se siente prisionero y desgraciado en él, como por ejemplo sería el caso de Mr Mumble, visto anteriormente. Un efecto de esto es convertir a Gabriel Varden en el retrato de un hombre casi ideal, a pesar de no pertenecer a la clase media por ser un artesano. Es tranquilo, paciente y abnegado como teóricamente lo son las mujeres, pero por su serenidad y control de los sentimientos, propios del hombre, no cae por completo en las trampas de su mujer. Por otra parte, al ser un personaje masculino está en una posición ventajosa: no está aislado, pues tiene amigos en el pueblo, y trata con los clientes en su trabajo. No es económicamente dependiente, no sólo por tener ocupación, sino porque legalmente todos los bienes del matrimonio son suyos. Desde el punto de vista narratológico, es necesario que Gabriel sea plenamente autónomo para poder resolver los conflictos que surgen en el

transcurso de las revueltas anticatólicas que constituyen la acción central del libro. No habría sido creíble que un Gabriel infeliz, pasivo y dominado por su mujer fuese capaz de controlar la multitud que intenta acceder a su casa para obligarlo a unirse a ellos.

El autor incluye otro episodio que transmite que Mrs Varden actúa de la misma manera con todos los que la rodean, no sólo con su marido. Su hipocresía también queda de manifiesto, ya que comienza el día sermoneando a Simon Tappertit, ayudante de su marido, por tomar por la mañana “small ale”, cerveza de muy bajo contenido alcohólico (*Barnaby* 155). Sin embargo, cuando unos minutos más tarde se pelea con su marido, una de las curas de sus ataques de nervios es un conjunto indeterminado de licores fuertes (*Barnaby* 158). A continuación, se observa su costumbre de fingirse la víctima en su trato con Edward Chester, pretendiente en secreto de Emma Haredale, amiga de Dolly Varden. Chester necesita que Dolly le lleve una carta, y pide permiso para ello a los Varden. Mrs Varden responde que aunque Dolly no tenía previsto visitar a Emma, “we shall be very glad to put ourselves out of the way on your account” (*Barnaby* 156). Este “we” mayestático sólo sirve para que Mrs Varden se atribuya el favor, porque Dolly va sola a casa de Emma, de lo que se derivará más tarde el primer intento de acoso de Hugh a la joven (*Barnaby* 170).

Todo este comportamiento de Mrs Varden cesa por completo tras la revuelta popular en la que Gabriel Varden se ve envuelto y en la que Dolly es secuestrada. Paradójicamente, esta es la causa de la mejora de la situación: “Mrs Varden being quite an altered woman -for the riots had done that good” (*Barnaby* 566). Esto puede ser porque, como se señala al principio de la novela, ha tenido una vida demasiado cómoda, que ha vuelto intratable su temperamento. El narrador informa sólo de los rumores pueblerinos acerca de ella, lo cual crea un efecto de distanciamiento irónico y humorístico: “It had been observed in this good lady ... that this uncertain disposition strengthened and increased with her temporal prosperity” (*Barnaby* 64). Con una hija ya crecida y con un buen pretendiente, por lo que sus padres ya no tienen que preocuparse por su educación o su futuro, y sin necesidad de trabajar ya que el negocio de su marido marcha bien, lo único que puede salvarla del aburrimiento es

buscar refugio en la vida social, la religión o las obras de caridad. Escoge la segunda de estas opciones, pero en lugar de encontrar distracción, la utiliza como arma en contra de Mr. Varden. Brenda Ayres argumenta acertadamente que aunque el texto argumenta que el fanatismo religioso de Mrs Varden es la fuente de su infelicidad, la situación es la inversa: ha hallado en la religión la única salida aceptable a sus inquietudes (39). Los términos en los que se describe su malestar funcionan como aviso de los principales acontecimientos de la obra; es objeto de las habladurías locales que

a tumble down some half-dozen rounds in the world's ladder –such as the breaking of the bank in which her husband kept his money, or some little fall of that kind- would be the making of her, and could hardly fail to render her one of the most agreeable companions in existence ... Minds, like bodies, will often fall into a pimpled ill-conditioned state from mere excess of comfort, and like them, are often successfully cured by remedies in themselves very nauseous and unpalatable (*Barnaby* 64).

Estas opiniones se ven confirmadas: su hija es secuestrada, y una muchedumbre furiosa aprehende a su marido para obligarlo a forzar las cerraduras de la prisión, todo ello con sus criados como cómplices. El terror, la indefensión, y el desengaño ante la traición de Miggs la convierten en una esposa tranquila y complaciente. Patricia Ingham defiende que la principal de todas las afrentas sufridas es el secuestro de Dolly. Podríamos atribuir a ésta un valor simbólico, ya que ser madre es todo el papel visible y productivo que Mrs Varden tiene en la sociedad. Para Ingham, el rechazo de Miggs es lo que marca la transformación completa de la relación de los Varden:

[Mrs Varden] remains uncharacteristically silent, and when Gabriel leaves Miggs's fate in her hands her answer is strikingly brief: 'I am astonished – I am amazed at her audacity. Let her leave the house this moment (*Barnaby* 616). Her rejection of Miggs represents the rejection of her own clamorous appropriation of Gabriel's mastery. Her submission to him is complete and the last reference to her is to her new silence. (84)

Mr. Varden tiene la última palabra en este capítulo, y de forma muy significativa, su última acción es secar las lágrimas de su mujer. No se ha indicado antes que ella esté llorando, por lo que el gesto de su marido es una sorpresa para el lector, que sólo ve el dolor sincero de Mrs Varden a través de su marido. En esta escena, la esposa finalmente se suma al conjunto de las heroínas, caracterizadas por su capacidad de sufrir en silencio y ser atractivas por ello, como se indicó en el capítulo anterior.

Atrapada en un rol doméstico inútil e insuficiente, Martha Varden no es una maltratadora sádica, sino un personaje profundamente infeliz, y sólo podrá ser “redimida” por circunstancias excepcionalmente duras y la constancia del amor de su marido. Brenda Ayres señala que en este matrimonio los roles victorianos de la pareja se hallan invertidos, debido a la paciencia y superioridad moral de Mr Varden:

Gabriel has been given the wife's role: that is, through *his* angelic qualities he will lead his wife to repentance ... his male lack of power is supplanted by the power that Victorians ascribed to their females: to provide the spiritual force in the home ... temporarily, however, and toward the goal of converting Martha. It would not be acceptable to allow this reversal of roles to become standard (36).

Asimismo, Ayres hace un excelente análisis de la situación de Mrs Varden, desde el punto de vista del feminismo. Según esta crítica, el retrato que la novela hace de los miembros de la familia Varden y su relación pone de manifiesto lo problemático de la imagen ideal de la familia, volviendo satírico este retrato:

When one holds this portrait of the ideal woman in a domestic context against the portrait of Martha in the Varden family, the novel, in its endorsement of domestic ideology, becomes extremely problematic and satirical in ways that deflate and distort the assumed value of the hearth (34).

Esta interpretación de Ayres es posible pero demasiado sesgada, puesto que el final de la novela es inequívocamente optimista acerca de los valores de la ideología doméstica que se defiende. La violencia emocional y psicológica que practica por Mrs Varden se presenta como una alteración de la normalidad, recuperada al final de la obra, de

forma al parecer permanente (*Barnaby* 646). Posiblemente el mayor acierto del análisis de Ayres sea, sin embargo, recordar que el concepto de matrimonio, definido por Mrs Varden como una obligación incómoda y un tremendo sacrificio para la mujer, era una realidad para la mayoría de las mujeres aunque no lo fuese para ella (40). El espíritu de sacrificio que Mrs Varden se atribuye falsa e irónicamente era lo que la moral de la época defendía en realidad, y ciertamente lo que Dickens aplicaba a sus heroínas.

Aunque el comportamiento de Mrs Varden hace que la vida cotidiana familiar sea difícil, su marido no es su víctima en el mismo sentido en el que, por ejemplo, veremos que Joe Gargery es víctima de su mujer, porque Gabriel Varden es un personaje singularmente fuerte y con un extraordinario buen humor. En ocasiones, es posible comprobar lo cansado que está. Por ejemplo, cuando habla con su hija acerca de cómo ser una buena esposa cuando se case.

‘If you ever have a husband of your own – . . . Well, *when* you have . . . Never faint, my darling. More domestic unhappiness has come of easy fainting, Doll, than from all the greater passions put together. Remember that, my dear, if you would be really happy, which you can never be, if you husband isn’t. And a word in your ear, my precious. Never have a Miggs about you!’
(*Barnaby* 158-159).

Varden pronuncia estas palabras con cariño y para mostrar sus deseos de paz doméstica, no como reproche ni con deseo de dominar a su mujer. En general, se toma a la ligera los enfados de su mujer, y es muy tolerante con los reproches de Miggs hasta un grado poco realista. Parece que lo único que hace sufrir a este personaje es que su mujer no crea que la ama, y sólo le recrimina el malestar causado por la criada Miggs, su cómplice. El narrador insiste una y otra vez en que está soltera, y se da a entender que es muy celosa de las mujeres que tienen éxito con los hombres. Tiene una oportunidad de descargar su rabia en Dolly Varden, cuando ambas son secuestradas durante la rebelión popular, porque el ayudante de Mr. Varden, Simon Tappertit, aprovecha la confusión para intentar seducir a Dolly. Miggs desea a Tappertit, pero no está enamorada de él; más bien, desearía casarse con el primer

hombre disponible y Simon es el más cercano a ella. Que la atracción de Miggs no es intensa puede verse cuando uno de los alborotadores le cuenta que Dolly está destinada a Tappertit y la propia Miggs, a algún amigo suyo. La reacción de la solterona a esta propuesta se da con ironía característica: “Miss Miggs, who had fallen into a terrible state of grief . . . recovered a little . . . and seemed by the sudden check she put upon her tears, to intimate that possibly this arrangement might meet her views; and that it might, perhaps, remain an open question” (*Barnaby* 551-552). La siguiente reacción de la criada es no sólo procurar congraciarse con sus secuestradores, sino unirse a ellos en buscar el medio más fácil y rápido de llevar a Dolly donde Simon pueda violarla o casarse con ella por la fuerza. Culpa a Dolly de haber atraído a Simon, y finalmente, su hipocresía y la ironía del narrador quedan de nuevo de manifiesto al invertir los términos del crimen: es Dolly quien cometería la imprudencia de marcharse con un desconocido durante la noche, quien necesita una lección que la salve de la perdición moral, y Miggs la heroína que intenta reformarla (*Barnaby* 554-555). Al final del libro, cuando acaban las revueltas y Miggs pierde su trabajo con los Varden, halla empleo en una prisión femenina, y es especialmente cruel con las presas guapas (*Barnaby* 645). El narrador quiere transmitir que ha acumulado resentimiento y frustración por quedarse soltera, y los venga primero con el marido de su ama, luego con la hija de ambos, y finalmente con las mujeres puestas a su cargo en la cárcel.

Ya en la etapa de madurez del novelista, *Great Expectations* incluye un retorno a la maltratadora histérica de las obras de juventud con Mrs Gargery, hermana del protagonista y la responsable de cuidar de él cuando es un niño, ya que son huérfanos. Aunque varios personajes previos, como Fanny en *Little Dorrit*, tuvieran ataques de nervios, no se había dado una esposa histérica como personaje protagonista desde Martha Varden en *Barnaby Rudge*. En este caso, se trata de una excepción a la regla de las maltratadoras dickensianas, porque a menudo recurre al maltrato físico. Las agresiones de Mrs Gargery tanto a Pip como a su marido se describen la mayor parte del tiempo con sentido del humor desde su presentación, en la que Pip hace un juego

de palabras sobre cómo su crianza “a mano”, además de significar que fue alimentado con cuchara o biberón en lugar de con lactancia materna, se refiere a haberse criado a golpes:

My sister, Mrs Joe Gargery . . . had established a reputation with herself and the neighbours because she had brought me up ‘by hand’ . . . knowing her to have a hard and heavy hand, and to be much in the habit of laying it upon her husband as well as upon me, I supposed that both Joe Gargery and I were both brought up by hand (*Expectations* 7-8).

Mrs Gargery golpea a Joe tan a menudo o más que a Pip: por ejemplo, cuando Joe no contesta a una pregunta inmediatamente, lo agarra de las patillas y golpea repetidamente su cabeza contra la pared (*Expectations* 11-12). Sus ataques de histeria a menudo se deben a los celos, o a sentirse herida en su orgullo. Por ejemplo, cuando Orlick la insulta, la ofenden igualmente sus palabras y que Joe no la esté defendiendo tan enérgicamente como ella quisiera, y sus acusaciones cambian, dirigiéndose primero claramente hacia Orlick y luego más hacia su marido: “What did you say? What did that fellow Orlick said to me, Pip? What did he call me, my husband standing by? . . . what was the name he gave me before the base man who swore to defend me?” (*Expectations* 114). Su facilidad para sentirse ofendida puede deberse a la inseguridad, como señalan Barickman *et al.*

For all her apparent mastery, Mrs Joe has had to live a life of constant vigilance lest anything threaten her position. Her power, somewhere in her own mind, appears precarious, even though she has the least rebellious of subjects. Her near-hysteria of self-assertion springs from a fear of her own impotence (71).

Mrs Joe se comporta como si su autoridad doméstica fuera constantemente puesta en duda, como se muestra en otra ocasión en la que Miss Havisham desea que Joe Gargery le haga una visita, con la intención, que sólo se descubre cuando la visita tiene lugar, de poner fin formalmente al empleo de Pip en Satis House y entregar a Joe, como su nuevo patrón, una compensación económica. Ante la noticia de la invitación,

Mrs Gargery se pone furiosa, y se siente menospreciada por su hermano y su marido: “she asked me and Joe whether we was supposed she was door-mats under our feet, and how we dared to use her so, and what company we graciously thought she was *fit* for?” (*Expectations* 98).

Pip indica, claramente y sin ironía, que sus ataques de nervios son deliberados, controlados, y violentos: “instead of lapsing into passion, she consciously and deliberately took extraordinary pains to force herself into it, and became blindly furious by regular stages” (*Expectations* 114). Su maltrato no se limita a palizas, insultos, y ataques de histeria dirigidos a manipular la conducta de Joe. También tiene costumbres como la de darles agua alquitranada como medicina (*Expectations* 12), una recuperación de un rasgo propio de los personajes malvados de una obra muy anterior, *Nicholas Nickleby*, en la que los Squeers daban melaza con azufre a los alumnos de su escuela, como medicina preventiva y debido a su mal sabor, para que se les quite el hambre y no darles desayuno ni cena (*Nickleby* 86). Incluso el cuidado de la casa se convierte en un arma, cuando los echa a la calle con la excusa de limpiar: “she cleaned us out of house and home so that we stood shivering in the back yard. It was ten o’clock at night before we ventured to creep in again” (*Expectations* 98).

La violencia de Mrs Gargery es necesaria funcionalmente, para que Pip se sienta desamparado y no tenga a quién recurrir cuando encuentra a Magwitch. Barickman, MacDonald y Stark señalan, acertadamente, que de no ser por conocer los extremos de violencia a los que puede llegar su hermana, Magwitch no habría podido provocar una culpa y terror tan duraderos en Pip (92). La falta de armonía doméstica en la familia también contribuye a que el protagonista no pueda compartir sus problemas con nadie cuando se enamora de Estella. Por otra parte, Mrs Joe es violenta de una forma tan obvia y física para que se dé un contraste temático con la violencia más sutil y psicológica que Pip encontrará en Satis House. La violencia que Pip sufre en su casa es lo que permite a Gail Turley Houston afirmar que Miss Havisham es una madre sustituta para Pip (*Pip* 14), a pesar de que el ambiente en Satis House no es en absoluto acogedor y allí Pip sólo encuentra desprecio.

Es posible hallar algunas explicaciones de la conducta de Mrs Joe observando las circunstancias en las que la novela la sitúa. En primer lugar, una mujer tenía pocas posibilidades de mantenerse económicamente estando soltera (Vicusus xv, xviii) y mucho menos de mantener a un niño (Ayres 87) de modo que es posible que el matrimonio entre la hermana de Pip y Joe Gargery no fuera forzado por ella, como Pip sugiere, sino ni siquiera deseado, producido sólo por la necesidad. Barickman *et al* muestran un retrato de Mrs Joe mucho menos despiadado del que da a entender Pip:

In *Great Expectations*, Mrs Joe begins as a shrew and “bad mother”; but even before Orlick’s brutal assault, her paralysis, and her death make these semicomical roles disturbingly inappropriate, Dickens has carefully given us information that presents Mrs Joe as a victim as well as an abuser: her gaunt, raw-visaged appearance in a marriage market that prizes the sort of feminine beauty that Estella has; the child forced on her when she was eighteen, poor and unmarried; the husband who is no match for her energetic intelligence (56).

Si Mrs Gargery es, como estos autores defienden, una víctima de las circunstancias, su papel en la novela encajaría en el esquema general, según el cual casi todos los agresores son a su vez víctimas, como se explica en la siguiente sección, sobre violencia sexual contra hombres. Pip, como narrador, no muestra compasión ni empatía hacia su hermana, por lo que en su narración no hay nada que exima o suavice la culpa de Mrs Gargery como maltratadora; sin embargo, los lectores conocemos lo bastante sobre ambos como para suponer que la violencia de ella puede nacer del resentimiento provocado por tener que adoptar el papel de esposa y madre contra su voluntad. Puede ser el rechazo a ese rol de cuidadora lo que provoca su inseguridad acerca de su función en la familia, y esta inseguridad causa los ataques de nervios que describe Pip. Esto encajaría con lo que describe la psicoanalista Marie-France Hirigoyen, sobre cómo personas “perversas” utilizan las estrategias de anulación y acoso para ocultar sus incapacidades y para no sentirse responsables (13, 23, 63). Según Barickman *et al* en *Corrupt Relations*, Mrs Joe está tan atrapada por sus circunstancias como Magwitch (70, 72-73) y aunque los autores no lo indican, tanto

como Miss Havisham, los tres personajes que pertenecen a la generación adulta al comenzar el libro y determinan el destino y la personalidad del protagonista.

Mrs Joe sufre una muerte que es al mismo tiempo violenta, como la de muchos villanos masculinos (como se analiza en el capítulo 3.6), y lenta, como la de otros personajes femeninos ya sean positivos o negativos, como Mrs Skewton y Mrs Brown en *Dombey and Son*, Clara Copperfield y Dora Spenslow en *David Copperfield*. Es sin duda significativo que hasta cierto punto Miss Havisham, la otra figura femenina clave en la educación del protagonista, sufre un destino similar: simbólicamente enterrada en vida, cuando se quema en un incendio sobrevive el tiempo suficiente para recuperar la cordura y arrepentirse del daño causado. Estas muertes, combinando un acto violento y súbito con una larga agonía, parecen la versión acelerada de otros casos en los que una larga temporada de violencia doméstica es la condena purificadora que un personaje femenino tiene que pasar para conseguir las simpatías del público, y redimir sus faltas, como se indicó en el capítulo 5.3. En el caso de Mrs Gargery, se produce una sorprendente apariencia de arrepentimiento, tomada de modo literal por la crítica (Dyson 256, Reed *Forgiveness* 275), que no parece considerar la posibilidad de que su conducta más tranquila y paciente se deba al miedo a que Orlick la golpee de nuevo y consiga matarla, o al temor a estar a merced de los cuidados de Joe, Bidy e incluso Pip. Es dudoso que pueda arrepentirse un personaje que no entiende lo que ocurre a su alrededor, como ocurre cuando Bidy intenta hacerle entender la noticia del benefactor anónimo de Pip (*Expectations* 144), y la escena de su muerte resulta poco plausible teniendo en cuenta también la gravedad de las lesiones. Tiene más fuerza en este caso la tendencia del autor a buscar la redención de personajes femeninos a través del sufrimiento, que el interés por la verosimilitud.

La violencia de Mrs Gargery tiene un afecto clave en la caracterización de su marido, Joe Gargery, que soporta el maltrato pacientemente. Por el trato que ambos reciben, Pip se ha acostumbrado a tratar a su cuñado como a otro niño: “I always treated him as a larger species of child, as no more than my equal” (*Expectations* 9). Varios críticos se han referido a la feminización de Joe al ser la víctima, llegando a

considerarlo el estereotípico “ángel doméstico” victoriano o ama de casa ideal: “Joe had sanctified it [the home]. In sanctifying the home, Joe fulfils the duty that devolved upon the domestic woman in Victorian middle-class ideology –that of the Angel in the House” (Waters 154).

Joe es la víctima voluntaria de Mrs Gargery debido a su rechazo al maltrato que su madre sufrió cuando él era niño, haciéndole extremadamente sensible a las consecuencias de la violencia contra las mujeres. El padre de Joe también le pegaba a él, impidió que recibiera cualquier educación y vivió a sus expensas desde que Joe fue capaz de trabajar. Toda la información sobre los padres de Joe se cuenta en una conversación entre Joe y Pip, y sorprende que después de unos diez años de convivencia el niño no supiera nada sobre la familia de su mejor amigo, lo que da a entender que son cosas de las que Joe prefiera no hablar. Permitir que Joe cuente su propia historia, por otra parte, da a su narración un enorme patetismo que por los detalles de humor evita caer en lo excesivamente sentimental: “he hammered away at my mother, most onmerciful. It were a’most the only hammering he did, indeed, ‘xcepting at myself. And he hammered at me with a wigour only to be equalled by the wigour with which he didn’t hammer at his anvil. –You’re a listening and understanding, Pip?” (*Expectations* 46). El acento de Joe tiene un valor cómico; Mrs Joe y Pip son de la misma extracción social que Joe y sus diálogos no contienen una ortografía que indique que hablan con un acento distinto del estándar (Mrs Joe utiliza un vulgarismo ocasional: “if it warn’t for me”, *Expectations* 9). La incoherencia entre el acento regional, la falta de educación formal de Joe, y el uso de expresiones excesivamente formales (“only to be equalled”), son las que generan el humor, más que el contenido de su mensaje. Este tono, equilibrado entre lo ligero y lo dramático, es necesario para transmitir hasta qué punto Joe se siente indefenso ante todo cuanto le ocurre, y para provocar en el lector una mezcla inestable de humor y compasión.

Diversos críticos están en desacuerdo sobre el valor de la conducta de Joe al evitar toda forma de violencia hacia su mujer. Court Hartog opina que Joe se identifica

con su madre, con un alto coste para Pip, quien no recibe un modelo adecuado de conducta masculina ni de relaciones amorosas:

Pip . . . not only suffers under Mrs Joe's reign of terror but develops, under Joe's expert tutelage, a masochistic, passive, and feminine character . . . His model for mature relationships remains that of mother-child, or worse, nurse-patient. However admirable Pip's capacity for gentleness and sensitivity, he lacks masculine identity, for which the role reversal of Joe and Mrs Joe is essentially causative (250)

Holbrook, en cambio, señala que Pip consigue evolucionar y superar los problemas de su infancia gracias a Joe (136-139). Por último, Reed hace de Joe “the true model of manhood enduring injustice and responding with forgiveness rather than punishment” (*Forgiveness* 284), mientras que Pip oscila entre los dos extremos ofrecidos por Joe y por Orlick, entre el perdón sin límites y el resentimiento injustificado. Van Ghent coincide en hallar en Orlick y Joe los dos extremos del odio y el amor (Dyson 256). Estos ejemplos son sólo una muestra de la atención crítica a la relación entre Pip y Joe. Lo que no se ha tenido en cuenta, en la consideración de la influencia de la infancia de Pip en hechos posteriores, es que aunque Joe sea la única figura positiva de la niñez del protagonista, su papel es especialmente importante por ser el primero es una cadena de figuras masculinas positivas: Herbert, Mr Pocket, Wemmick, y por último Magwitch, redimido a su vuelta de Australia. La visión de Holbrook y de Reed, con Joe como modelo positivo, parece más acertada que la de Hartog, ya que la pasividad de Pip se puede atribuir a dos causas que no tienen nada que ver con Joe: un paralizador sentimiento de culpa desde el primer encuentro con Magwitch, y la irresponsabilidad debida a saber que tiene un benefactor anónimo, que él sospecha que es Miss Havisham.

Las principales maltratadoras históricas comentadas aquí, Mrs Varden y Mrs Gargery, tienen un entorno familiar y unos efectos comparables. Son esposas de miembros destacados de la clase obrera (un cerrajero y un herrero), con un solo menor a su cuidado, y sin conflictos personales de importancia cuando comienza la

novela. Sus maridos las aman y toleran el maltrato con paciencia. Finalmente, se restablece la jerarquía familiar tradicional mediante acontecimientos traumáticos: en la primera novela el asalto a su casa y el secuestro de su hija pacifican sin más a Mrs Varden, y en la segunda, la agresión física a Mrs Joe la incapacita, y posteriormente muere. Joe Gargery se casa con Bidly, por lo que en el conjunto de la obra la recompensa a su paciencia es una esposa más dócil. Sus principales diferencias son que Mrs Varden cuenta con una cómplice, Miggs, y Mrs Gargery no, y que la primera no maltrata a su hija. No son suficientes casos como para constituir un patrón, pero sí se advierte una tendencia a eliminar el maltrato sin eliminar el hogar, algo que no ocurre cuando el maltratador es un personaje masculino.

Tipo 2. Maltratadoras frías.

Además de las maltratadoras que se pueden encuadrar en la categoría de “excessive females” de Patricia Ingham, en Dickens se dan personajes femeninos malvados de carácter más frío. Algunas de las que dirigen su violencia hacia víctimas que no son su pareja son Cherry Pecksniff en *Martin Chuzzlewit*, Sally Brass en *The Old Curiosity Shop* o Mrs Brown y Mrs Skewton, las madres avariciosas de *Dombey and Son*. Sin embargo, en la construcción de los sexos que el autor hace, un esposo difícilmente podría ser víctima del maltrato de una mujer fría, ya que la necesidad de amor y aceptación y el sufrimiento por la privación de los mismos se retratan como una característica femenina o infantil, nunca masculina. La privación de afecto por sí sola no bastaría para mostrar a un hombre maltratado. Esto tiene un matiz, puesto que una de las bases de la acción de *Grandes Esperanzas* es que Pip desea que Estella lo ame, dejando de ser fría. Sin embargo, el maltrato a Pip por privación de cariño comienza en su infancia, y Dickens sí muestra la necesidad de afecto de los niños varones (*Oliver Twist* y *David Copperfield*, fundamentalmente).

David Copperfield presenta una maltratadora anómala si se compara con las demás porque su comportamiento no es histérico y no lo provoca la avaricia, aunque comparte con la mayoría la pertenencia a la clase media y la tendencia a practicar

maltrato psicológico. A pesar de que el retrato del personaje sea muy detallado, es casi imposible explicar con criterios psicológicos qué provoca que sea tan manipuladora. Jane, hermana de Edward Murdstone, es la copia más exacta posible de su hermano, en personalidad y en apariencia. Tiene la voz profunda, y cejas espesas que recuerdan a bigotes. David tiene tanto miedo de ella, que su dormitorio le parece algo siniestro, como una cámara de tortura en la que las joyas de Miss Murdstone parecen cadenas clavadas a las paredes:

a place of awe and dread, wherein [her] two black boxes were never seen open or known to be left unlocked, and where (for I peeped in once or twice when she was out) numerous little steel fetters and rivets, with which Miss Murdstone embellished herself when she was dressed, generally hung upon the looking-glass in formidable array (*Copperfield* 45).

En el ambiente de pesadilla que marca la llegada de los Murdstones a la vida de David Copperfield, la intromisión del niño en la habitación de su tía parece sugerir una versión del cuento de Barbazul con los géneros invertidos.

Probablemente sean los rasgos masculinizantes los que provocan que no sea presentada teniendo brotes de histeria, incluso a pesar de que David dice que estaba a menudo enfadada. Como se indicó en la introducción a este capítulo, Ingham la deja fuera de su clasificación de los personajes femeninos. Su control de las emociones alude a la firmeza que es el valor supremo del código de conducta de su hermano. Se narra una ocasión en la que la inmensa mayoría de personajes femeninos dickensianos, excluyendo a las heroínas, tendrían un ataque de nervios: se trata de la única vez en la que Clara se rebela y se queja de que nadie pide su opinión en los asuntos domésticos. La reacción de Miss Murdstone es decir que va a dejar a la familia, y lo dice sin montar una escena; al contrario, es Clara quien lo hace, cuando se siente acusada de ser ingrata. Las lágrimas de Jane Murdstone, si es que se producen, quedan registradas burlonamente por David como narrador ya adulto, y evitando mencionar el llanto directamente: “Miss Murdstone made a jail-delivery of her pocket-handkerchief and held it before her eyes” (*Copperfield* 47). Esta aparente falta de sentimientos de

cualquier clase, positivos o negativos, separa a Miss Murdstone del conjunto de personajes femeninos creados por Dickens.

Como cómplice del maltrato de Clara realizado por Mr. Murdstone, Miss Murdstone sirve varios propósitos importantes en la novela. En primer lugar, le quita a Clara su función como ama de casa, haciendo de ella un huésped en su propio hogar. Edward Murdstone puede usar toda clase de crueldades contra su mujer, y aun así quedar justificado en su potestad como marido. Es más fácil presentar a los Murdstones como una pareja de villanos y usurpadores si Jane toma el lugar de la señora de la casa y Clara queda reducida a un papel de niña. David advierte esto cuando Jane toma las llaves de la casa: “From that time... my mother had no more to do with them than I had” (*Copperfield* 46). También, sencillamente, dos Murdstone dejan a Clara atrapada más eficazmente que uno solo, incluso físicamente, de una manera simbólica. Por ejemplo, cuando la familia va a la iglesia, Pegotty no los acompaña, y se evita el contacto entre madre e hijo; Clara se sienta entre los hermanos y a David lo dejan al otro lado de Jane. Después de la iglesia, cuando van de paseo, Clara sigue en medio, y David les sigue, quedándose atrás. David y Pegotty podrían haber contrarrestado el poder destructivo de un Murdstone, pero no el de dos.

El caso de los Murdstone es inusual en la obra de Dickens porque son personajes principales y malvados pero su caída y castigo no forma parte del final feliz. Después de que Clara fallezca, los hermanos Murdstone reaparecen varias veces en la vida de David, en primer lugar para resolver con Miss Trotwood quién se hará cargo del chico; más adelante, Jane está sola, como acompañante de la amada de David, Dora; finalmente, mucho antes del final de la novela, llega a David la noticia que de Murdstone se ha casado con otra mujer muy joven, tomando de nuevo a su hermana como ama de llaves. Sería demasiado simplista y poco acorde con la detalladísima descripción que David realiza de la personalidad de Mr Murdstone que la razón de esta boda sea la avaricia, un plan premeditado para casarse con jóvenes herederas. Se trata, probablemente, de la atracción de la personalidad abusiva hacia personas que pueden ser fácilmente controladas y manipuladas. Por otra parte, queda

claro que Jane Murdstone está condenada a ser una solterona, y en la imaginación dickensiana esto es ciertamente un castigo, como se ve en el caso de Miss Miggs descrito más arriba.

En resumen, Miss Murdstone es un personaje atípico. Otras mujeres muestran una aparente falta de sentimientos, como por ejemplo Mrs Clennam, la madre del protagonista de *Little Dorrit*, pero dicho personaje tiene un sustento más sencillo y más claro en el fundamentalismo religioso y en la avaricia, y cuenta con una escena final para explicar su proceder. Miss Murdstone, como su hermano, es una villana que se sale de lo común en Dickens, un personaje cruel que no puede evitar serlo pero tampoco no disfruta de su maldad ni tiene otros objetivos que imponer su voluntad a los más indefensos que ella.

Hay una segunda maltratadora fría de carácter muy diferente. En *Little Dorrit*, Miss Wade apenas contribuye a que la trama avance, y sin embargo se la caracteriza cuidadosamente, partiendo de su resentimiento injustificado, constante desde su infancia. Hilary Schor acierta plenamente al asociar como personajes opuestos a la protagonista, Little Dorrit, y a Miss Wade: “Miss Wade’s narrative is almost perfectly the inverse of Amy Dorrit’s; where Amy sees herself nowhere, Miss Wade sees herself everywhere” (133). Casi todo lo que sabemos acerca de ella procede de su propio relato, una larga carta que entrega a Arthur Clennam. Schwartzbach señala lo inverosímil del giro del argumento que permite la inclusión de esta carta, a modo de cuento intercalado, pues Miss Wade hace que el protagonista de la novela, Arthur Clennam, viaje de Londres a Calais con el único propósito de que ella pueda entregársela (Schwartzbach 163). En ella, cuenta que todos los que la han tratado bien en su vida lo han hecho con la intención de hacerle daño, ofendiendo su orgullo tratándola con lástima, o para esconder su odio e hipocresía. Como no describe ninguna verdadera traición, es imposible saber qué hace que se sienta tan herida. Cualquier persona que la trate bien es una amenaza, y las únicas personas con las que siente alguna afinidad son aquellos tan resentidos como ella misma: Mr Gowan and Tattycoram. Esta última, la criada de los Meagles, los deja para huir con Miss Wade,

que la ha convencido de que son malos para ella pero no le puede ofrecer una vida mejor. Las formas en las que Miss Wade hace sufrir a Tattycoram no quedan claras: todo lo que se sabe es que intenta controlarla en exceso, que la chica es profundamente infeliz, y que se ha sentido incapaz de retomar el control de su propia vida por miedo a Miss Wade.

Es dudoso pensar que se trata de una relación lesbiana, ya que Dickens en ningún otro momento de su carrera, ni en sus novelas ni como periodista, hace alusión alguna a la homosexualidad. El autor tendía a repetir personajes en forma de patrones con variaciones (la heroína; el héroe; el anciano benefactor y bondadoso; la madre ineficaz; etc), por lo que en el conjunto de la obra resulta poco verosímil la introducción de una sola pareja de lesbianas, o más bien, una mujer bisexual, Miss Wade, ya que en su carta da a entender que tuvo una relación con Henry Gowan (*Dorrit* 671). A pesar de lo poco plausible que resulta, es una teoría atrayente por su aire escandaloso, y ha sido la interpretación del crítico Arthur Adrian, entre otros: “There can be no doubt that Meagles is dealing with a lesbian when he accuses Miss Wade of taking ‘a perverted delight in making a sister-woman as wretched as she is (I am old enough to have heard of such)’ (93). Ayres se hace eco de esta posición crítica, sin citar sus fuentes: “has a volatile involvement with another girl, a relationship many critics have understood to be homosexual” (91). La acusación de Mr Meagles es intrigante. En Dickens, los eufemismos que aluden a la tristeza son frecuentes para hacer referencia a la prostitución, como por ejemplo en su panfleto “An Appeal to Fallen Women” (*Dent* 3 503), pero no se sugiere en ningún momento que Miss Wade se prostituya, ni se indica que haya tenido más amantes que Henry Gowan.

Hay críticos que han debatido, y descartado, esta posible homosexualidad, como Jane Retseck: “Dickens succeeds in shaping Miss Wade into a paranoid, delusional woman, but he does not represent her as a lesbian” (217). El razonamiento utilizado aquí es que el narrador nunca la describe en términos sensuales. Retseck también señala que hay contradicciones en la caracterización del personaje: “the Miss

Wade of the first number and the Miss Wade of ‘History of a Self-Tormentor’ do not match” (225). Sea o no correcta la interpretación de Miss Wade como lesbiana, lo cierto es que Miss Wade maltrata a Tattycoram de algún modo del que sólo se nos cuentan los efectos, como señala Juliet John: “Miss Wade’s victimization of Tattycoram positions her firmly in the centre of an abuse cycle” (232)²⁹. Según el testimonio de la propia Tattycoram, este maltrato parece ser psicológico: “I have had her before me all this time, finding no pleasure in anything but keeping me as miserable, suspicious and tormenting as herself” (*Dorrit* 811). Según Susan Shatto la función de Miss Wade en la novela es tentar a Tattycoram para apartarla de los Meagles (67). En este planteamiento, a las mujeres de la novela se les presentan dos opciones absolutas y excluyentes: subordinación que conduce a la felicidad, o libertad y desdicha. Como señala Brenda Ayres: “She is exactly like Miss Wade in temperament and strong selfhood, but if she wants to live within the only intact family unit within the novel, the Meagles, she has to commit suicide of the self” (91). En este sentido, es muy significativo que Tattycoram usa su nombre completo, Harriet Beadle, cuando vive con Miss Wade, y el apodo cuando está con los Meagles, y que de la hija del matrimonio conozcamos el diminutivo de su nombre y un apodo (“Minnie” y “Pet”), pero no su verdadero nombre. También es reseñable que Minnie Meagles es desgraciada en su matrimonio, que sus padres desaprobaron pero no prohibieron. La pareja Tattycoram-Miss Wade tiene otro reflejo en Amy Dorrit y su hermana Fanny: Amy encuentra la felicidad, o al menos la tranquilidad, en cuidar de los demás, mientras que Fanny, que en teoría hace lo que quiere, es desgraciada.

Las maltratadoras que hemos descrito como “frías” sólo tienen en común no estar casadas con sus víctimas y practicar un maltrato de tipo psicológico; Miss Murdstone actúa como cómplice de su hermano y maltrata a su cuñada mientras que el caso de Miss Wade es de maltrato a una compañera o quizá amante. Hay muy pocas mujeres en la obra de Dickens con una caracterización parecida, es decir, insatisfechas, crueles, y al mismo tiempo con una personalidad controlada y calmada, sin muestra

²⁹ Para una discusión exhaustiva de las opiniones críticas sobre la sexualidad de Miss Wade, ver Natalie Cole, ed. *Dickens and Gender: Recent Studies, 1992-2008* (2010), p. 32-34.

aparente de sentimientos. Las causas de esto son múltiples. Por una parte, la construcción melodramática de los personajes, tratada en detalle a lo largo del capítulo 3, prefiere que los sentimientos se muestren abiertamente. Y por otra, Dickens realiza una caracterización femenina basada en el control de los sentimientos de las heroínas, que son discretas, y la falta de control de los personajes femeninos negativos, cuyos sentimientos desbordan todo lo que les afecta. Las excepciones ocasionales aportan variedad y expresividad al conjunto, y se entienden mejor como necesidades de la trama, en un caso para aislar a Clara Copperfield en su propio hogar y en el segundo, para separar a Tattycoram del suyo.

Tipo 3. La maltratadora deshumanizada.

Por último, en *Hard Times* hay un caso que se distingue de los demás por tratarse de la única mujer maltratadora que procede de la clase social marginal³⁰ y también es la única maltratadora alcohólica de toda la obra de Dickens. La función de este personaje es subrayar la necesidad de cambiar la ley del divorcio, que cuando el libro se publicó, en 1854, sólo era posible con un desmesurado gasto económico.

Este personaje es la mujer de Stephen Blackpool, trabajador en las fábricas de Mr Bounderby. Stephen, al ser un personaje masculino de clase obrera, podría encajar en el estereotipo victoriano de hombre violento, pero se trata de una figura pacífica, completamente opuesta al mismo, por lo que su desesperada situación es más trágica. Su mujer no trabaja, ni en la fábrica ni en el hogar, algo también significativo: está al margen de la sociedad productiva. Al igual que los maridos de Liz y Jenny en *Bleak House* y la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*, no recibe ningún nombre. El narrador se ve en la necesidad de hacer de ella un símbolo lo más repulsivo posible para que contraste con su marido. No es un caso frívolo en el que un hombre se aburre de una mujer o se encapricha de otra, sino que se hace de Mrs. Blackpool una acumulación de causas de divorcio; como veremos, se trataría de violencia psicológica, abandono del hogar familiar, alcoholismo y demencia.

30 Para los propósitos de esta tesis, se definen como marginales los personajes delincuentes, mendigos, y quienes viven de la beneficencia. Hay una clasificación motivada y detallada en el capítulo 4.1.

Su alcoholismo y su suciedad son lo primero que se cuenta de ella (*Times* 89). También es llamativo que se la deshumaniza, llamándola justo antes de presentarla “something . . . It raised itself up into the form of a woman” (*Times* 89). No es una mujer: es una cosa en forma de mujer. La cuestión del alcoholismo la convierte en un caso extremo muy llamativo entre los personajes femeninos dickensianos. Se insinúa que otras beben más de lo que deberían: por ejemplo, Martha Varden utiliza sus ataques de histeria como excusa para tomar brandy (*Barnaby* 158). Sin embargo, de ninguna de ellas se dice explícitamente que sea alcohólica, ni siquiera de Mrs Brown, una anciana ladrona que ha prostituido a su hija en *Dombey and Son*, que es un personaje tan degradado como Mrs Blackpool. Sin embargo, la mayoría de las novelas tiene como mínimo un personaje masculino alcohólico. Como se detalla en el capítulo 3.3, el género del agresor es un factor que influye en la violencia familiar que Dickens presenta. La situación anómala de Mrs Blackpool implica que en la visión del autor, el alcoholismo en la mujer no es un simple mal, sino una aberración. Martin Wiener, en *Men of Blood*, señala que la violencia física o verbal, el alcoholismo y la infidelidad se consideraban provocaciones que servían como atenuantes en caso de uxoricidio (175-176). Wiener señala así la relación entre la idealización de lo doméstico y la condena particular del alcoholismo femenino:

As the symbolic importance of the home mounted . . . an addiction to drink in a wife was ever more repulsive. Persistent drinking undermined virtually all facets of a married woman's essential roles as wife, mother and housekeeper. A husband's addiction to drink, as long as it did not prevent him from holding a job, was seen as less serious (184).

Además, hay que tener en cuenta también que la adicción de la mujer de Stephen se halla en un estado terminal que podría conllevar locura, otro posible motivo para justificar una separación o divorcio, al igual que el maltrato. Aunque en ningún momento se dice que Mrs Blackpool haya golpeado a su marido, disfruta haciéndolo sufrir; cuando va a verlo, le ordena que salga de la cama, y él tiene que pasar la noche sentado en una silla. Stephen cuenta sus problemas brevemente a Mr Bounderby, sin

entrar en detalles: “From bad to worse, from worse to worsen. She left me. She disgraced herself everyways, bitted and bad” (*Times* 95). La bebida ya ha sido mencionada, pero no se añade más sobre cómo pudo ella “degradarse” (“disgrace herself”). Las opciones más probables son el robo y la prostitución, que añadiría el adulterio a las demás causas de divorcio. Más adelante, Rachel, que se casaría con Stephen si él pudiera, cuida en su enfermedad a la mujer de Stephen y descubre heridas y magulladuras de origen desconocido. Si son autoinfligidas, se añaden a las sospechas de demencia relacionada con el alcohol. También pueden sugerir una pareja maltratadora desconocida por Stephen, o quizá peleas.

Como indica Blackpool en la cita anterior (“she left me”), se da también una situación de abandono del hogar familiar. Para cuando la acción tiene lugar, el marido no quiere que vuelva, sino que ella vuelve ocasionalmente, nunca con intenciones de quedarse, sino de causar tanto daño como pueda, apropiarse del dinero o las posesiones de Stephen, y marcharse de nuevo. En palabras de la mujer, “Back agen ever and so often ... I’ll sell thee off again, and I’ll sell thee off again, and I’ll sell thee off a score of times!” (*Times* 90).

Blackpool coincide con Joe Gargery, o Mr Varden, por ejemplo, en cierto grado de “feminización” en la abnegación y la paciencia de estos personajes. No siente nada de amor o lealtad por su esposa, y su actitud es más propia de una heroína que de un personaje masculino. Geoffrey Johnston Sadock señala que la estructura de la novela le atribuye numerosos paralelismos con la Pasión de Jesucristo:

Stephen’s name...[el del primer mártir cristiano]; humiliation before a pharisaical tribunal (Boulderby & Co.); wandering in exile; metaphoric descent into hell; resurrection from the dead; and assumption into immortality as a legendary victim of universal injustice are all conspicuous... the peculiarly Eucharistic meal Stephen partakes of on the night before his death and the image of the inviolate virgin by whom he is mourned complete the heavy Christian references (212-213).

Mrs Blackpool presenta, paralelamente, más rasgos en común con otros maltratadores alcohólicos en Dickens, como el marido de Jenny en *Bleak House* o Bill Sikes en *Nicholas Nickleby*, que con ninguna categoría de personajes femeninos, ya se consideren las mujeres de clase marginal, o las maltratadoras. En primer lugar, como ya se ha señalado, el alcoholismo la convierte en un personaje único entre los femeninos; su suciedad y degradación la hacen más repugnante que a ninguna otra; existen contados ejemplos de personajes femeninos indigentes o criminales en todo el canon dickensiano, y quizá sólo la mencionada Mrs Brown llega al mismo extremo de degradación.

Una razón ya apuntada para la disparidad de Stephen y su mujer respecto a la construcción de géneros en Dickens es el interés en defender la necesidad de un ley del divorcio con personajes cuyos motivos no presenten ambigüedad alguna, por lo que es necesario que sean extremos: una víctima absoluta y un maltratador absolutamente despreciable. Una organización del género de los personajes más acorde a lo convencional, es decir, una mujer víctima de un hombre alcohólico, habría puesto a esta mujer en una posición difícil si hubiese tenido un pretendiente, una versión masculina de Rachael, dado que resulta menos aceptable que una mujer quiera casarse por segunda vez, como se ha indicado en el capítulo anterior respecto al matrimonio de las viudas. Stephen quiere divorciarse por dos motivos igualmente importantes y válidos: casarse con Rachael, y romper su unión con una esposa que le hace la vida imposible. Una heroína no podría haber tenido la primera de estas razones.

En cualquier caso, no hay solución posible para la situación de los Blackpool. Al ser este argumento en la novela una denuncia de la situación desesperada que se puede crear en ausencia de una Ley del Divorcio, la muerte de Mrs Blackpool, liberando a Stephen para que se pueda casar con Rachel y formen parte del final feliz, habría quitado fuerza a la protesta. Las únicas soluciones posibles son las que evitan el final feliz, independientemente de que Stephen viva o muera, y como se ha señalado, su muerte lo convierte en un mártir de la causa de la felicidad doméstica.

6.3 Violencia sexual contra hombres.

La violencia sexual de las mujeres contra los hombres no parece posible en el reparto de los roles de género en la época victoriana, según el cual las mujeres carecen de deseo, o lo sienten de forma descontrolada, y los hombres sí sienten deseo, que pueden aprender a controlar. Sin embargo, en la obra de Dickens aparecen algunos casos que pueden considerarse de violencia sexual, divididos en dos clases muy diferentes.

La primera de ellas es la de los hombres que sufren alguna forma de coacción para casarse, que se narra generalmente de forma humorística. Los primeros aparecen en *Sketches by Boz*: el ya descrito ataque de Miss Billsmethi en “The Dancing Academy” se debe a los celos cuando Augustus Cooper, un alumno de la escuela de su familia, presta atención a otra joven. El padre de Miss Billsmethi declara que Mr Cooper estaba prometido a su hija, lo que provoca el aislamiento social del joven (*Sketches* 251). Ya en las novelas, el caso más conocido es el de Mrs Bardell, la casera de Mr Pickwick, que lo malinterpreta cuando él le comunica la llegada de Sam Weller y entiende que él le está proponiendo matrimonio. Esto provoca uno de los principales sub-argumentos del libro, pues ella lo denuncia por incumplimiento de promesa. En *Dombey and Son*, como se ha indicado en el capítulo 5.4, la viuda MacStinger obliga a Jack Bunsby a casarse con él en una ceremonia de aire fúnebre (*Dombey* 747-748). Por último, un ejemplo no humorístico en el que hay coacción a un hombre pero no una mujer maltratadora está en *Our Mutual Friend*. Mr Harmon muere antes de comenzar la acción, y se lo retrata como una figura misantrópica que obliga en su testamento a su hijo a casarse con una mujer que no conoce como condición para heredar. Tras la muerte del padre, el caso tiene un final feliz: Harmon finge haber muerto para poder conocer a su potencial prometida bajo una identidad falsa, se gustan, y se casan voluntariamente.

La segunda forma de maltrato relacionado con lo sexual, en sentido amplio, es el trato que Miss Havisham y Estella dan a Pip, especialmente al principio de

conocerse los dos jóvenes, como parte de la densísima red de violencia de todo tipo que se da en *Great Expectations*, en la que los agresores se convierten en víctimas, y viceversa.

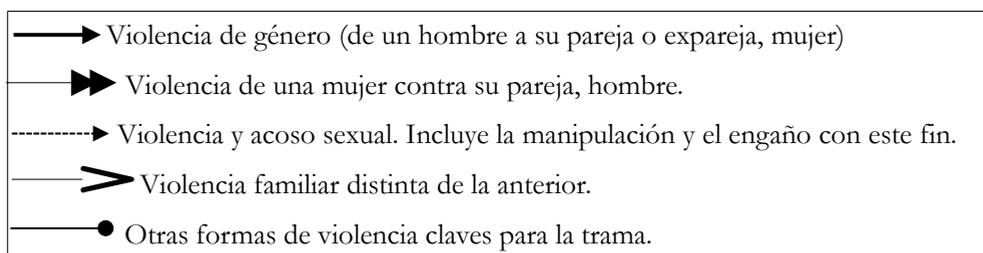
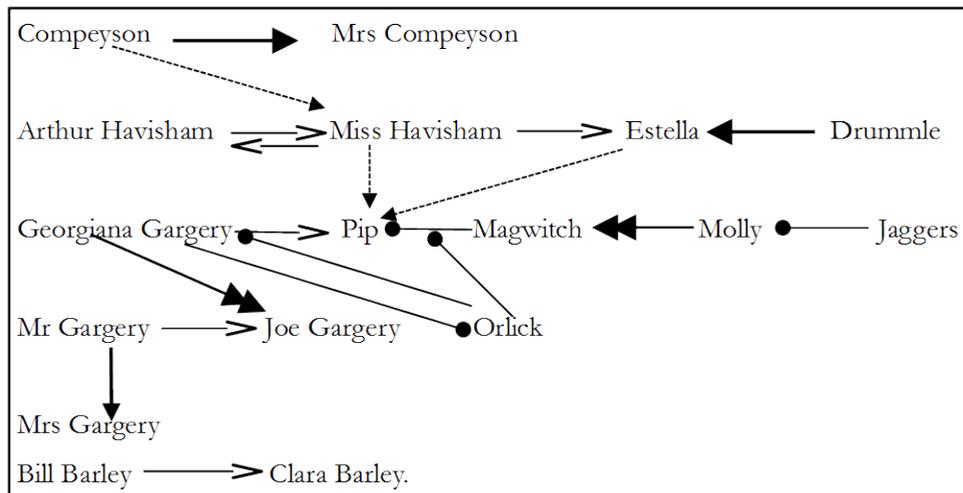


Gráfico 10. Esquema simplificado de la violencia en *Great Expectations*.

Los principales elementos de esta red son los siguientes:

1. En torno a Miss Havisham: Compeyson pega a su mujer, y abandona a Miss Havisham en el altar. Ésta quiere vengarse de todos los hombres, y convierte a Estella en un instrumento para hacer sufrir a Pip. Estella se casa con Drummler, que la trata brutalmente. Se rumorea que Miss Havisham consiguió reducir la parte de la herencia que correspondía a su hermano: en venganza, él organiza la estafa de Compeyson.

2. En torno a los Gargery: Mr Gargery padre maltrató a su mujer y a su hijo Joe. De adulto, Joe sufre la violencia de su mujer, quien también maltrata a Pip. Ella agrede verbalmente a Orlick, que la mata e intenta matar también a Pip.
3. En torno a Magwitch: Molly secuestró a la hija que tuvo con Magwitch y le dijo a éste que estaba muerta. Magwitch aterrizó a Pip cuando éste era un niño. Jagers ha sometido a Molly con chantaje, y quizá también con maltrato físico.

Si se consideran todas las relaciones, no sólo en las de pareja en sentido estricto, hay personajes masculinos y femeninos que son víctima y a la vez agresor, que son sólo víctimas, o más raramente, que son solo agresores. Sin duda, la persona sobre la que recae violencia desde más agresores diferentes es Pip, el protagonista. No se han incluido en el diagrama las autolesiones reales o figuradas. La más notable es Miss Havisham en su encierro, pero lo mismo podría decirse de Mrs Gargery, como señala Allan Grant: “Her apron becomes a badge of defence against human contact, love and warmth. The pins and needles signal a self-punishing aggressiveness” (134).

No podemos saber con seguridad si Miss Havisham fue cruel con su hermano. La única fuente de información acerca de la relación entre los hermanos Havisham con la que cuenta el narrador es Herbert, sobrino de Miss Havisham y amigo de Pip, que sólo conoce la situación de oídas. La posible responsabilidad de ella en sus problemas económicos se vuelve ambigua por la distancia creada: “it is suspected that he cherished a deep and mortal grudge against her, as having influenced the father’s anger” (*Expectations* 180). A pesar de todos estos filtros, se puede dar por cierto que entre los hermanos Havisham existió algún grado de violencia psicológica, basada ante todo en las necesidades económicas de él y el orgullo de ella, aunque no se disponga de información suficiente para saber si hubo una víctima y un agresor claramente definidos.

Aparentemente, Miss Havisham sólo planea su estrategia para vengarse de los hombres mediante Estella algún tiempo después de adoptarla, cuando descubre que la niña es muy bella y fácilmente manipulable; al menos eso es lo que la anciana cuenta a

Pip hacia el final de su vida, cuando va recuperando la lucidez (*Expectations* 399). El plan de Miss Havisham respecto a los hombres es educar a Estella para ser incapaz de tener ningún sentimiento, y al mismo tiempo darle todos los atractivos necesarios, en su aspecto y en su personalidad, para animarlos a intentar conquistarla. La convierte, en palabras de Gail Turley Houston, en la versión de pesadilla del ideal femenino victoriano, puro objeto de deseo sin deseos propios (*Pip* 15). Con ello, Miss Havisham quiere que el mayor número posible de hombres sufran una imitación del rechazo que ella sufrió cuando Compeyson la plantó en el altar. El resultado, más allá de la posible decepción de los jóvenes de la buena sociedad londinense cuando Estella se compromete con Drummle, es que Estella y Pip sufren una parálisis emocional que refleja el tiempo detenido en el que vive Miss Havisham: Estella no puede sentir nada, y Pip sólo puede sentir amor por Estella y desprecio por aquellos aspectos de su vida que considera indignos de su amada, atrapados ambos en lo aprendido en la infancia.

Según Linda Raphael, la razón del fracaso de Miss Havisham está en que su venganza está mal dirigida:

The tragedy of her life is not that Compeyson failed to show up at the altar; it is not even that he and her step-brother had plotted against her –it is that she fails to understand the system that works against her. Rather than seeking whatever small, but personally significant, change she might effect, she seeks to revenge herself against society on its own terms. In other words, she acts on the belief that it is only through dehumanising and often brutal deceit and abuse that desire can be satisfied. Miss Havisham thus fails to offer a hope for a different future for the next generation (Rosenberg 709).

Miss Havisham pretende una tarea imposible, que es vengarse del conjunto de los hombres a través de una sola persona utilizada como instrumento. Su propósito original de adoptar a Estella para tener a alguien a quien amar y cuidar queda por tanto roto. Sólo en el caso de Pip, y no en el del resto de los posibles pretendientes de Estella, los planes de Miss Havisham llegan al nivel de maltrato, porque la joven no está simplemente al alcance de Pip para que la admire en vano, sino que Miss

Havisham anima a Pip a desear a Estella, consiguiendo efectivamente que se enamore de ella. Pip es utilizado para que Estella aprenda a tratar con altivez a los hombres; Miss Havisham vigila cuidadosamente sus progresos y su belleza además de disfrutar de la humillación de Pip (*Expectations* 95). Miss Havisham claramente desea que los sentimientos de Pip se prolonguen indefinidamente, como en la ocasión en la que comunica al protagonista que su amada se ha ido al extranjero:

“Abroad,” said Miss Havisham; “educating for a lady; far out of reach; prettier than ever; admired by all who see her. Do you feel that you have lost her?”

There was such a malignant enjoyment in her utterance of the last words, and she broke into such a disagreeable laugh, that I was at a loss what to say (*Expectations* 116)

El uso de “educating” es irónico puesto que lo que Estella recibe no es en absoluto una educación, sino una deformación de la misma. La culminación de todo el proceso se da algunos años más tarde, cuando Miss Havisham ordena a Pip que ame a Estella, dándole su definición del amor, que es la que Pip lleva utilizando desde su infancia de todos modos: “I’ll tell you”, said she, in the same hurried passionate whisper, “what real love is. It is blind devotion, unquestioning self-humiliation, utter submission, trust and belief against yourself and against the whole world, giving up your whole heart and soul to the smiter – as I did!” (*Expectations* 240).

El trato de Miss Havisham a Pip no se trata en estricto sentido de ninguna forma de acoso, pero el efecto es devastador: Pip adquiere el concepto de Miss Havisham del amor como sufrimiento y se lo priva de la capacidad de amar y ser amado libremente. Aunque Estella maltrata a Pip a menudo con insultos y desprecio cuando son niños, y alterna la amistad con la indiferencia cuando son mayores, él comete el error de no comprender nunca que ella es sólo el instrumento de Miss Havisham. La forma en la que Pip como narrador deja suficientes datos al lector como para adivinar las intenciones de Miss Havisham, mientras que Pip como protagonista está demasiado obsesionado por Estella, parece poco creíble por

extrema, pero Pip ha tenido una infancia que lo ha preparado para sentirse culpable e inadecuado. El maltrato y la falta de amor de su hermana se unen a que su modelo para las relaciones amorosas es Joe, un personaje masculino que, sin compartir la definición del amor de Miss Havisham, sufre voluntariamente debido a una idea equivocada de justicia. El desarrollo emocional de Pip es víctima de la carencia de una figura verdaderamente maternal, y de que la relación con Joe es ambivalente, porque se quieren como dos hermanos, lo que supone un apoyo fundamental para Pip niño, pero aprende que sufrir es parte del amor.

La falta de humanidad de Estella, y la diferencia entre su caracterización cuando ella y Pip son niños y cuando son jóvenes, se basan fundamentalmente en que ella sólo es cruel en los primeros capítulos del libro. Cuando acaban de conocerse, Estella lo insulta: “why, he is a common labouring boy!” (*Expectations* 60), y lo desprecia: “She threw the cards down on the table . . . as if she despised them for having been won of me (*Expectations* 60). Es evidente que durante el tiempo que pasan juntos, Estella disfruta haciéndolo sufrir (*Expectations* 62), y que desea ser admirada, ya que lo abofetea por haber dicho él a Miss Havisham que encuentra ofensiva la forma de ser de Estella (*Expectations* 82). Sin embargo, en su reencuentro londinense, adultos, Estella ya no tiene esta actitud, sino que es más bien indiferente, y advierte a Pip en repetidas ocasiones que esa apatía es algo que ella no puede controlar ni suprimir, que no podría sentir nada aunque quisiera, y que no es libre de elegir (*Expectations* 237, 265-268, 301, 311).

La conducta de Miss Havisham y de Estella de niña se pueden considerar maltrato, en el caso de Miss Havisham dirigido a lo sexual o emocional y en el de Estella psicológico por los insultos constantes; pero el comportamiento de Estella adulta sólo daña a Pip porque Miss Havisham lo ha preparado para que así sea, no porque Estella lo anime a seguir amándola. Hilary Schor presenta un punto de vista atrevido sobre la relación entre ambos, en el que Pip participa del maltrato a Estella, y en términos modernos, su relación se entendería como de codependencia: “To the extent that he is forcing Estella to abuse him, he is in turn an abuser. His identification

of her with the ‘smiter’ is as much a victimization of her as his (elected) identity of him” (547). Esto puede verse en momentos en los que Pip se considera maltratado:

It was impossible for me to avoid seeing that she cared to attract me; that she made herself winning; and would have won me even if the task had needed pains. Yet this made me none the happier, for, even if she had not taken that tone of our being disposed of by others, I should have felt that she held my heart in her hand because she wilfully chose to do it (*Expectations* 270).

...

I suffered every kind and degree of torture that Estella could cause me . . . The nature of my relations with her, which placed me on terms of familiarity without placing me on terms of favour, conducted to my distraction . . . No doubt my jealousy made an admirer of everyone who went near her (300).

David Gervais muestra una opinión parecida a la de Schor, y observa la coincidencia entre el maltrato sufrido por parte de su hermana y de Miss Havisham:

It is as though some hidden complicity between his persecuting sister and Miss Havisham has fitted him to love Estella. She is shaped to despise him as he is shaped to feel despised . . . That Pip's love is unrequited is not due simply to Estella herself . . . but to his own delighted pain in contemplating her in a beautiful beyond outside him . . . it is Pip who teases himself (Rosenberg 696).

Gervais no llega al extremo de calificar a Pip de masoquista, pero eso es lo que expresa con “delighted pain”. Pip no es capaz de evolucionar desde el dolor infantil comenzado por culpa de su hermana, y la obsesión por Estella le permite continuarlo. Los problemas de Pip para relacionarse con la amada adulta provienen en parte, como señala Margaret Flanders Darby, de que su fijación con ella pervive durante su juventud, de manera que él se niega a aceptar nada de lo que ella le dice cuando crecen. Según Darby, que contradice a la la mayor parte de la crítica, Estella adulta no es cruel ni caprichosa:

The critical tradition has been mistaken about Estella; if we listen to what she

says and pay attention to what she does, we understand how much even Shaw could be wrong. Estella is not "born" to a unified, consistent stance "all through" the novel; she is not having fun in *Great Expectations*; and the torment is all the other way.

An Estella-centered reading of their relationship reveals her greater capacity for change, illuminates his obsession, and documents the deafness of her world ... No character, least of all Pip, cares to ameliorate her victimization ("Estella" 215).

En resumen, un hombre obsesionado con una mujer que le dice repetidamente que no puede amarlo no es un hombre maltratado. Por otra parte, Pip parece valorar más la idea de ser valorado por Estela como un caballero que a la mujer misma. Quiere no sentirse avergonzado ante ella, que no es lo mismo que amar.

A pesar de que Estella adulta es sincera con Pip y se muestra abierta con él, el daño hecho durante la infancia de ambos es irreversible. La confesión de Pip, ya adulto, de la naturaleza de su amor por ella, es de un marcado masoquismo:

when I loved Estella with the love of a man, I loved her simply because I found her irresistible. Once for all; I knew to my sorrow, often and often, if not always, that I loved her against reason, against promise, against peace, against hope, against happiness, against all discouragement that could be. Once for all; I loved her none the less because I knew it, and it had no more influence in restraining me, than if I had devoutly believed her to be human perfection. (*Expectations* 232)

Las visiones críticas de Pip como masoquista y codependiente son válidas. Él no puede concebir que ella haya cambiado o que puedan ser amigos. En su reencuentro, Estela no recuerda haber sido una niña cruel. Sí recuerda haber sido manipulada, pero no puede cambiar su forma de ser. Inmediatamente después de esto, aunque ella le advierte que es incapaz de amar, Pip elige no creerla. Slater concluye que a pesar que *Great Expectations* es una novela realista, Estella como personaje no lo es:

"I stole her heart away and put ice in its place", a remorseful Miss Havisham

tells him, and the fairy-tale image is very appropriate since the story of Miss Havisham and Estella is essentially that of a malign spirit (who may once have been human) magically depriving someone of some basic human attribute ... *Great Expectations*, however, is not a ... moralized fairy-tale, nor even a fiction in the avowedly Gothic mode which can appropriately invoke the supernatural and the demonic. It is ostensibly a novel in the realist tradition ... Miss Havisham's monstrosity of Estella, however, seems to me to be essentially a fantastic conception. [Estella] is simply a given entity in the novel, star-like, as her name suggests, in her coldness, beauty and remote indifference to the agony and strife of human hearts. Only as a child does she seem psychologically convincing ... but the adult Estella must, it seems to me, be considered more as a fictive device than as character in the mode of psychological realism (*Dickens and Women* 280).

La visión de Miss Havisham como un ser inhumano salido de un cuento de hadas incluye un final agri dulce, con arrepentimiento y muerte del “monstruo” o madrastra, y con Estella como “princesa encantada” liberada del hechizo por un rito de purificación difícil y doloroso, en forma de su matrimonio con Drummle. Pip cae en un hechizo similar, y a pesar de que hace poco por ganarse su puesto de príncipe azul, pasa por un rito de purificación parecido, que en su caso se concretan en perder todos sus bienes y pasar por unos días de enfermedad y fiebre intensa bajo los cuidados de Joe como peculiar hada madrina.

La presencia de acoso sexual o de manipulaciones emocionales comparables a violencia de tipo sexual dirigida contra hombres en las novelas de Charles Dickens es apenas testimonial en su cantidad, como no puede ser de otro modo teniendo en cuenta la premisa inicial de esta sección. El reparto victoriano de los roles de género no favorecía que para las obras de ficción se crearan personajes femeninos con deseos sexuales desmesurados, ni siquiera en el papel de villanas, ni tampoco hombres que pudieran ser sometidos o acosados por ellas. Es significativo que los personajes femeninos que acosan a hombres para casarse con ellos en *The Pickwick Papers* y

Dombey and Son sean viudas, y por lo tanto, no sean sexualmente inocentes. Ante esta ausencia, destaca la red de relaciones alrededor de Pip en *Great Expectations*, que se dirige específicamente a su desarrollo emocional y sexual dado que Miss Havisham no busca sólo hacerlo desgraciado sino conseguirlo mediante la eliminación del disfrute amoroso. Dickens, por lo tanto, para mostrar a un hombre de afectividad truncada por el maltrato escoge a un hombre privado de amor, que sufre tanto como una heroína que debe rechazar avances sexuales no deseados.

6.4 El desenlace del maltrato con agresora mujer.

Como se ha tratado en el capítulo 3.6, Dickens recurre a todas las opciones posibles para la conclusión de las relaciones cuando un personaje masculino es maltratador. En el caso de las maltratadoras, el autor cuenta con varias limitaciones, tales como el reducido número de casos (catorce frente a aproximadamente cuarenta) y a las expectativas sobre los roles de género. Por ello no es de extrañar que la situación de las agresoras al final de las novelas difiera de la de los agresores. Tales desenlaces se recogen en la siguiente tabla.

| Desenlace | Número | Porcentaje |
|---------------------------|--------|------------|
| Reconciliación | 5 | 33% |
| Separación | 4 | 29% |
| Sin variación | 1 | 7% |
| Viudedad | 1 | 7% |
| Reincidencia | 1 | 7% |
| Muerte accidental | 1 | 7% |
| Asesinada | 1 | 7% |
| Desconocido | 1 | 7% |
| Total³¹ | 14 | 100% |

31 Hay 14 personajes y 15 desenlaces porque Miss Havisham figura como arrepentida y como muerte accidental.

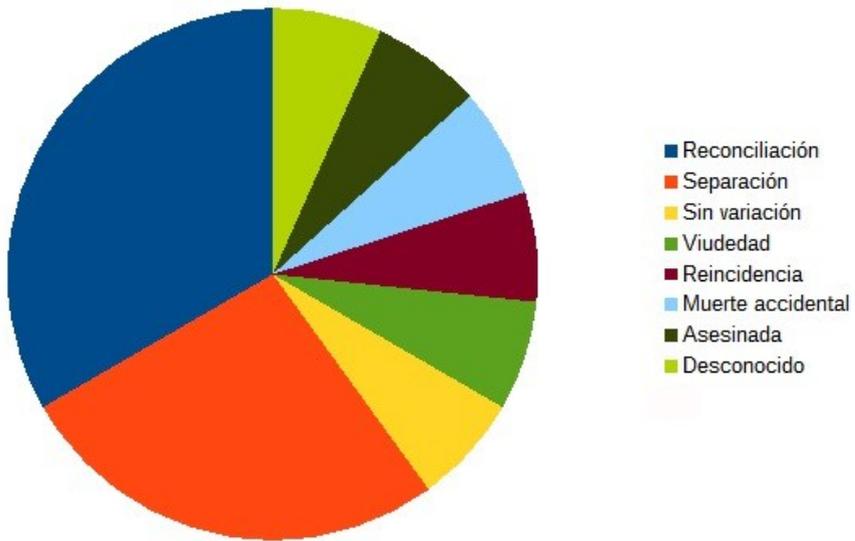


Gráfico 11. Desenlace de las agresoras.

El contraste con los agresores masculinos comienza por la mayor cantidad, proporcionalmente, de parejas en las que la mujer se arrepiente de su conducta y se reconcilia con su víctima. También es de notar que no hay casos en los que una agresora desee cambiar y no sea perdonada. Esto parece indicar que para Dickens, las víctimas, tanto hombres como mujeres, son generosas y perdonan con facilidad. La falta de rencor es inherente al personaje positivo. La diferencia con los agresores masculinos (33% de reconciliaciones frente a un 5%) muestra un enfoque muy diferente para cocharacterizar a personajes de ambos sexos. En primer lugar, se prefiere que las mujeres estén sometidas a los maridos. Por ello, en una relación abusiva con agresor hombre, el arrepentimiento y la reconciliación tendrían que provenir de un acto espontáneo del marido que le devolviese la empatía, quizá inspirado por un tercero. El hombre continuaría ejerciendo poder sobre la mujer, pero lo haría benévolutamente. Sabemos que tal cosa es improbable (Lorente *Mi Marido* 94) y como se señaló en el capítulo 2.4, Dickens no creía en la posibilidad de rehabilitar a los delincuentes varones adultos. En cambio, si la agresora es una mujer, bastaría en principio con que la víctima recobrase el deseo de restablecer su autoridad, dado que

se considera que su naturaleza es mandar y la de la mujer someterse al marido. Un segundo motivo es que las novelas recurren a transformar mediante el sufrimiento a personajes femeninos que actúan mal, pero las experiencias traumáticas no se utilizan tan frecuentemente para cambiar a personajes masculinos. En tres de los cinco casos estudiados, los de Mrs Varden, Estella y Miss Havisham, algún tipo de shock emocional o físico tiene un papel en su arrepentimiento; la revuelta popular, el matrimonio con Drummle y el incendio en su mansión, respectivamente. Finalmente, en los tres primeros casos (Susan Weller en *Pickwick Papers*, la Baronesa Von Koëldwethout en *Nicholas Nickleby* y Mrs Varden en *Barnaby Rudge*) el tono general es cómico y la reconciliación es la conclusión más afín al planteamiento inicial.

A continuación, las tres rupturas son las de Mrs Corney en *Oliver Twist*, Miggs en *Barnaby Rudge*, Miss Wade en *Little Dorrit* y Molly en *Great Expectations*. Esto contrasta con la mínima proporción de violencia contra la mujer en las que la víctima se separa de su agresor, también con tres casos que suponen el 7% del total. Como se detalló en el capítulo 5.4, ello se debe en parte al sentido del deber y el sacrificio de las víctimas mujeres y a la dificultad práctica de lograr una separación efectiva. En el caso de las agresoras, se trata de una criada que es cómplice de su ama en el maltrato al marido de ésta, una posible amante lesbiana, y dos esposas separadas forzosamente de sus maridos en *Great Expectations*, debido a que ambos son delincuentes y son detenidos. El caso de los Bumble se trata con ironía, cuando por su extrema pobreza deben ingresar en el hospicio que regentaron, en el que la ley disponía que hombres y mujeres debían estar separados: “he had not even spirits to be thankful for being separated from his wife” (*Oliver* 438) La diferente naturaleza de cada caso de separación no permite trazar ninguna tendencia.

Entre los casos restantes, el único patrón detectable es la escasez de muertes violentas, ya sean homicidios o accidentes, algo que concuerda con la falta de violencia física practicada por las agresoras y con su tratamiento más humorístico que melodramático. En el conjunto, destaca la variedad de conclusiones posibles para un grupo tan reducido de personajes.

6.5 Conclusión.

Dickens hace en sus novelas el retrato más amplio posible de toda la violencia familiar, y su interés comienza desde sus primeras obras como periodista. Nada se le escapa: el maltrato infantil y la violencia de género son los fenómenos más visibles, pero también describe otros, como el que ocupa este capítulo. La introducción de una cantidad significativa de maltratadoras mujeres no es, por tanto, un ataque a la mujer en cuanto tal. No se trata de un autor misógino denunciando los defectos de la mujer o los peligros de que tengan más libertad, sino de una consecuencia lógica de su exploración de la violencia familiar en todas sus formas. Los prejuicios acerca de la construcción de los géneros de la época victoriana influyen en la manera en la que estas agresoras ejercen violencia, con una prevalencia del maltrato psicológico y el chantaje emocional, y de un tratamiento cómico por parte del narrador.

Para este propósito, el autor recurre a algunos estereotipos de larga tradición en la literatura inglesa, como el de la “fierecilla” o *shrew*, adaptado a sus preferencias personales sobre caracterización, como vemos en que casi todas las maltratadoras son mujeres de edad madura y no jóvenes casaderas como la fierecilla de Shakespeare, la más popular de todas. A esto se añade la preocupación del siglo XIX acerca de la histeria, que también estaba centrada en las mujeres jóvenes y que el novelista utiliza en mujeres más mayores. Además, a este tipo clásico se añaden otras figuras como Miss Murdstone y Miss Havisham, que en su maldad inexplicable recuerdan a personajes de cuento infantil. El análisis de estos personajes y su comparación con los agresores masculinos se hace imprescindible para una comprensión correcta de la representación que hace Dickens de la violencia familiar, un problema permanente en una institución paradójicamente idealizada.

7 Conclusiones.

La presente tesis ha pretendido exponer las formas en las que la violencia doméstica y contra las mujeres se narran en las novelas de Charles Dickens, cómo en la mayor parte de los casos este fenómeno se transmite con verosimilitud y cómo los principales condicionantes que afectan a su representación son los prejuicios de clase, las necesidades comerciales, y la influencia del melodrama. Procedemos a continuación a exponer algunas conclusiones que se extraen de este análisis, modificando el orden en el que las ideas han sido expuestas hasta ahora. En primer lugar se recapitulará brevemente el estado actual de los estudios de género en la literatura victoriana y en Dickens, la construcción de los roles de género en el siglo XIX, y la posición histórica del autor. El tratamiento de la violencia en relaciones íntimas se resumirá siguiendo el orden cronológico de las novelas para ayudar a facilitar una visión de conjunto de una producción tan amplia. Por último, resumiremos conclusiones apuntadas anteriormente a lo largo de la tesis, incluyendo las posibles soluciones, o la falta de las mismas, a este tipo de violencia.

De la obra de Charles Dickens se ha destacado su descripción del día a día londinense, y la narración de momentos sentimentales que se han vuelto universales, como la celebración de la Navidad. Esta faceta del autor sigue estando de actualidad y continúa inspirando a artistas de hoy en día. *Oliver Twist* destaca especialmente, con adaptaciones tan diversas como el cómic *Fagin The Jew* (2003) de Will Eisner, que modifica la historia para presentar a un Fagin diferente; *Dodger* (2012) de Terry Pratchett, una novela juvenil que mezcla al joven ladrón con personajes victorianos reales incluido el joven periodista “Charlie Dickens”. Estos ejemplos ilustran la tendencia a continuar adaptando al autor al gusto contemporáneo, y en el caso de la

novela de Pratchett, a acercarla al público infantil o juvenil. De un modo característico de su época, tan dada a esconder lo desagradable tras apariencias amables y contenidas, las novelas de Charles Dickens también incluyen una gran cantidad de violencia, como se ha analizado en esta tesis. Además de los casos de explotación infantil, que son los más conocidos por el público general gracias precisamente a *Oliver Twist*, gran parte de esta violencia se centra en el entorno familiar y doméstico.

Los estudios victorianos con un enfoque feminista, o el propósito de prestar mayor atención a los personajes femeninos, son una corriente ya asentada desde hace más de tres décadas, con obras clásicas como *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), *The Victorian Girl and the Feminine Ideal* (1982) de Deborah Gorham o *Dickens and Women* de Michael Slater (1983), entre muchos otros. Sin embargo, la violencia contra las mujeres no ha sido objeto de atención desde hace tanto tiempo. Sin embargo, la violencia contra las mujeres no ha sido objeto de atención tan rápidamente. Lisa Surridge, autora de *Bleak Houses: Marital Violence in Victorian England* (2005), que conecta debates políticos y periodísticos con varias novelas clave acerca del maltrato, señala: “When I started research on this topic, there was a dearth of literary scholarship on marital violence in Victorian literature” (7), para a continuación señalar que coincidiendo con su estudio, se publicaron otros con enfoques diferentes, en ocasiones complementarios. En 2010, formulaba de nuevo Antonio Ballesteros González refiriéndose a la novela victoriana: “Casualmente ¿o no? - carecemos de un estudio riguroso, de carácter global y sistemático, que se haya ocupado de la articulación de la violencia masculina de género” (48). Tales estudios existen pero son insuficientes, e inevitablemente, parciales, dado lo amplio de la materia. Para llegar al punto actual ha sido necesaria también cierta madurez en los estudios de la masculinidad, puesto que un estudio global no puede centrarse sólo en las víctimas. Sería de esperar que en los próximos años, nuevos estudios completen y maten lo que aquí se analiza.

Centrándonos en Charles Dickens, es paradójico que al mismo tiempo que se establece el matrimonio armónico con abundante descendencia como objetivo vital de

sus personajes y final para los protagonistas de casi todas sus novelas, la violencia doméstica y contra las mujeres es una constante. No hay ni una sola novela en la que no leamos al menos un caso de violencia de género o acoso sexual. Las relaciones familiares no funcionan en parte por culpa de figuras caricaturescas o negligentes, como las madres inadecuadas del tipo de Mrs Nickleby en *Nicholas Nickleby* y Mrs Jellyby en *Bleak House*, pero a esto se añade que el mundo dickensiano está lleno de agresores de sus parejas y de depredadores sexuales, ante lo que no se ofrecen soluciones prácticas.

Un factor que favorece esta presentación de la violencia de género, y su inevitabilidad, es la construcción victoriana de la feminidad, especialmente la de la clase media. Desde el punto de vista contemporáneo, el ideal que se defendía para la mujer victoriana resulta opresor hasta lo terrorífico, pero debe ser observado en su contexto histórico. Por primera vez se atribuyen a la mujer altas capacidades morales y virtudes concretas que dependen de su comportamiento. James Eli Adams observa que esto es una mejora respecto a la época anterior: “The celebration of selflessness and devotion as the keynotes of feminine character implicitly attacked an aristocratic model, under which women derived their value from beauty, kinship, and money ... the domestic ideal ... offered women a dignity long denied them” (*History* 8-9). Se podría calificar al ideal femenino doméstico de la clase media como una “democratización” de la feminidad, que ya no depende, o al menos no depende exclusivamente, de la cuna.

Las características de la mujer victoriana se predicaban, en principio, sólo de la clase media nacional: abnegación, sacrificio, domesticidad, y la capacidad de inspirar el bien en los demás. Es notorio que Dickens reserva estas virtudes para mujeres muy jóvenes y para algunos personajes secundarios, pero no para las madres de familia: Kate Nickleby tiene las virtudes que le faltan a su madre; Florence Dombey las adquiere en ausencia de su madre, fallecida; lo mismo les ocurre a Little Dorrit y a Lucie Manette. No ha sido tan destacado que el autor también aplica estas virtudes a mujeres de clase obrera, algunas de ellas víctimas de maltrato, como Nancy, Mrs Quilp,

o Jenny y Liz en *Bleak House*. Con esto, el autor participa activamente en ese proceso de “democratización” y popularización de la feminidad, que en principio no se consideraban cualidades innatas de la mujer, sino derivadas de estar retiradas del mercado laboral para dedicarse a mantener un hogar a jornada completa. La concepción posterior, moderna, de una feminidad naturalmente sacrificada, destinada en cuerpo y alma a la maternidad y al cuidado de los demás, es una consecuencia de la universalización de un ideal que en principio era sólo para la clase media, y Dickens, con sus personajes de obreras que asumen esos valores, contribuye a ese proceso. Donde el novelista sí tiende a ceñirse a prejuicios dictados por la clase social es en el efecto de la violencia sexual, que las mujeres de clase media sufren en forma de acoso o de tentativa frustrada y las obreras o mujeres pobres en forma de seducción, o muy puntualmente, violación.

Respecto a la influencia positiva de las virtudes femeninas en quienes las rodean, es muy problemático suponer que los hombres sentirán tal influjo de la mujer porque ella, sin pretender enseñarles nada, les da un buen ejemplo. En cuanto a esto, la actitud que se desprende de las novelas es ambigua, ya que la bondad de las víctimas no hace nada para impedir el maltrato, lo que contradice la idea victoriana según la cual la virtud femenina es la inspiración de la moral del hombre, o que, en el peor de los casos, una esposa sumisa y obediente aplacaría a un marido iracundo. Aunque algunos de los personajes femeninos que sufren maltrato tienen algún tipo de defecto moral, especialmente vanidad y coquetería, son en general esposas sumisas y buenas amas de casa. Las novelas dickensianas y su gran éxito entre el público muestran que la creencia de que la mujer era una influencia efectiva en la moral del hombre no era en absoluto universal. El factor parejo a la feminidad es la masculinidad, mucho menos estudiada. Se percibe en la escasez de estudios contemporáneos acerca de la masculinidad victoriana que no estén dedicados a la criminalidad: el hombre victoriano es invisible. Los análisis modernos de la masculinidad victoriana son útiles para comprender la génesis del rol de género masculino moderno, ya que parten en gran medida de los grandes cambios sociales tras la revolución industrial. Esta masculinidad

es fundamentalmente de clase, al surgir un ideal de varón de clase media con virtudes que se niegan para los obreros. Por ello surge el concepto del varón protector de los débiles a su cargo, ya sean menores, mujeres o empleados, y un rechazo, al menos teórico, contra los peores excesos de la violencia en el entorno familiar. Sin embargo, los estudios modernos de la masculinidad con esta perspectiva histórica enfocan los márgenes: análisis de la violencia de género, de la criminalidad en general, y de la crisis de la masculinidad a finales de siglo (aspecto este último completamente fuera del presente estudio). Se echan en falta no sólo más estudios sobre la masculinidad hegemónica, del padre de familia de clase media, sino también de la clase obrera no delincuente.

Algunos personajes masculinos dickensianos se pueden entender como un rechazo o un comentario a las virtudes defendidas en su tiempo para los hombres: por ejemplo, Mr Dombey no sabe conjugar la autoridad doméstica con el afecto, Mr Murdstone malinterpreta la rectitud y la firmeza como tiranía, y los hombres maltratados por sus esposas como Mr Varden y Joe Gargery se dejan llevar por el amor y no son capaces de ejercer su poder. Estos ejemplos negativos muestran lo elusivo de la masculinidad victoriana: se muestra qué no hacer, pero faltan las instrucciones sobre cómo actuar.

Las novelas de Charles Dickens no pueden interpretarse globalmente sin tener en cuenta el resto de la producción del autor y el contexto en el que trabajó. Su principal objetivo era comercial: todas las novelas estaban calculadas para ser éxitos comerciales, y casi todas lo consiguieron. La transmisión de prejuicios acerca de los géneros; de prejuicios de clase, especialmente respecto a los hombres; el tono melodramático, del que deriva el carácter irreprochable de los protagonistas y heroínas; y los finales felices, son consecuencias de ello. El trabajo como periodista del autor y su interés en cuestiones sociales también influyen en algunos de los temas tratados. Cualquier edición de bolsillo de *Oliver Twist* indica que su comienzo es una sátira contra la New Poor Law de 1834, pero los debates públicos que inspiraron otras obras no son tan conocidos. Por ejemplo, la coquetería como defecto de personajes

femeninos se encuadra en una amplia discusión acerca de la condición moral y las intenciones de las mujeres jóvenes al acicalarse, que ocupó libros de conducta, artículos periodísticos y cartas al director. Personajes como Dolly Varden o Dora Spenlow no son creaciones en un vacío, sino un comentario más a una cuestión de actualidad. En lo referido a la violencia contra la mujer, la preocupación de Dickens por las condenas demasiado leves al maltrato y por un sistema de justicia que consideraba ineficiente está detrás de la ausencia de castigo legal a los crímenes que tienen lugar en sus obras, casi todos saldados con la muerte accidental o por enfermedad del culpable. La defensa del divorcio está detrás de la creación de los Blackpool, en el que el marido es víctima de su mujer, y la preferencia del autor por el divorcio frente a otorgar derechos civiles a las mujeres explica la escasez en estas novelas de casos de explotación económica de una mujer por su marido. Hay algunos, como el de los Mantalini en *Nicholas Nickleby*, pero nunca se trata del centro de la acción.

En un autor con una producción novelística tan extensa, es natural que el grado de atención de la crítica a cada una de ellas haya sido muy variable. Lo mismo ocurre en esta tesis, puesto que las novelas se han analizado en función de lo relevante de los casos de violencia doméstica y contra las mujeres que se incluyen en las mismas. En este tratamiento panorámico, se advierte con facilidad una distinción entre novelas de juventud y madurez. En las de juventud (desde *The Pickwick Papers* hasta *Dombey and Son*, aunque ésta es de transición) son más frecuentes las resoluciones sencillas, el castigo a los villanos incluidos los maltratadores, y también el acoso sexual a heroínas inocentes que consiguen librarse de su acosador y casarse con el hombre escogido por ellas. En resumen, son las obras más influidas por el melodrama. En cambio, en las obras de madurez (siete novelas completas, desde *David Copperfield* a *Our Mutual Friend*, y la incompleta *The Mystery of Edwin Drood*) hay menos violencia y acoso sexual, casos de agresores cuyos actos no son castigados, y unas estructuras más variables. Los problemas sociales forman parte de un sistema cada vez más complejo, por lo que desaparecen las soluciones sencillas. El resultado es, en conjunto, más pesimista.

Algunas novelas están dominadas por la presencia de casos emblemáticos de violencia doméstica y contra las mujeres, algo que no guarda relación con qué novelas son más populares o más prestigiosas. La primera de ellas es *Oliver Twist*, en la que destaca el caso de Sikes y Nancy. Sikes es el ejemplo paradigmático de maltratador de la clase social más baja. A pesar de los estereotipos propios de la descripción de un delincuente, que lo retratan como un ser brutal que recurre con frecuencia a la violencia física contra Nancy, el autor realiza una descripción acertada de algunos de los rasgos que los estudios psicológicos atribuyen a los maltratadores; algunos ejemplos de ello son que Sikes busca justificar su comportamiento, en un intento de esquivar su culpabilidad, y que asesina a Nancy en un momento en el que se siente traicionado y teme perderla. Nancy, por su parte, sentará las bases de un patrón que más adelante el autor preferirá dedicar a mujeres de una clase social más alta: la mujer maltratada que por amor o lealtad permanece junto a su agresor. Ella es una excepción no solo por su clase social sino también por ser la única cuyo asesinato se describe explícitamente: el autor no habría querido herir las sensibilidades de su público mostrando una escena tan extrema en la que la víctima fuera una dama de clase media.

Martin Chuzzlewit, la quinta novela, y una de las menos populares para la crítica y el público, muestra el siguiente caso que puede relacionarse con el de Sikes y Nancy: el matrimonio de Jonah Chuzzlewit y Mercy Pecksniff. Las diferencias son que ambos son de clase media, lo que reduce la violencia mostrada. El personaje de Jonah es uno de los más puramente melodramáticos del canon dickensiano, lo que justifica la falta de motivación real de su conducta. Mercy comienza la obra como un personaje negativo y la termina ganándose, debido a su sufrimiento, la simpatía y la protección de los protagonistas, un giro frecuente para las heroínas maltratadas.

Dombey and Son, al tratarse de una obra a medio camino entre las de juventud y madurez, comparte rasgos con ambas. Los rasgos en común con las novelas anteriores están en el contenido: una historia familiar de la que no se extraen conclusiones de largo alcance sobre problemas sociales y personajes melodramáticos que muestran sus emociones de forma no necesariamente exagerada pero sí explícita, siguiendo la

definición de Peter Brooks (*Imagination* 4). Con las obras posteriores comparte una estructura cuidadosa y planeada desde el principio. El clímax de la acción y el punto más bajo en el descenso del protagonista es su agresión a su hija en sustitución de la esposa ausente. El significado de la escena es múltiple: Mr Dombey comprueba de forma definitiva que no todo puede comprarse con dinero, pierde de forma simbólica su masculinidad por pegar a su hija, y se ve abandonado por ésta y por su mujer. Tras este momento, cargado de emoción melodramática, Dickens no volverá a mostrar agresiones físicas de la misma manera. Describirá sus efectos, hará que otros personajes las describan, o las tratará con humor, pero dejará de mostrar explícitamente el acto de agresión de un modo no humorístico. Esto coincide con el progresivo abandono, nunca total, de la expresión del melodrama, no muy apto para describir males sociales de forma sistemática y pesimista como en la segunda mitad de la obra del autor.

Las restantes obras de juventud muestran casos de diversa naturaleza, entre los que dominan las motivaciones sexuales y el tratamiento humorístico o grotesco. Los villanos son castigados por intervenciones ajenas a los personajes principales, y el maltrato se salda sin mayores consecuencias. Puntualmente, un familiar de una mujer acosada o maltratada se venga y castiga al agresor, o simplemente la rescata (lo que ocurre en *Barnaby Rudge* cuando Gabriel Varden rescata a su hija y a Emma Haredale), pero, al contrario de lo que ocurre en las obras de madurez, no vemos cómo el maltrato de un hombre a su mujer afecta a los hijos o a otras personas de su entorno. Este es uno de los temas centrales de *David Copperfield*: cómo ser testigo de violencia durante la infancia puede ser tan dañino como ser víctima. En *David Copperfield* Dickens realiza una descripción rigurosa, verosímil y contenida de un hogar roto por la violencia y de los efectos que ello puede tener a largo plazo en quienes la sufren o perciben. La pareja elegida para mostrarlos es la madre del protagonista y su segundo marido, Mr Murdstone, que ejemplifica como ningún otro personaje dickensiano las características del maltratador desde una visión realista. Edward Murdstone ejemplifica todo lo que tiene de negativo el ideal de masculinidad victoriana. El control de los

sentimientos se convierte en represión, y la autoridad doméstica, que supuestamente debería guiar y educar a una esposa débil, se vuelve maltrato psicológico. El padrastro del protagonista aparece solamente en un puñado de escenas, pero su influencia se hace sentir para toda la vida del protagonista, no sólo porque provoca la muerte de su madre, sino por convertir en un modelo que quiere evitar en sus relaciones, especialmente con su primera mujer, Dora.

La violencia de Murdstone contra Clara Copperfield es propia del estilo más mesurado del autor en su época de madurez. Murdstone no golpea a Clara, no levanta la voz, y apenas necesita recurrir a insultos. Su maltrato consiste en la ausencia de afecto, el aislamiento, y la desaprobación constante. Los expertos coinciden en que existen maltratadores que usan estas técnicas, y que pueden destruir la personalidad de la víctima (Hirigoyen 131-138). Clara es un personaje igualmente bien construido: en su deseo de ser amada y de llegar a ser la esposa que Murdstone quiere, cae en su trampa. El autor la muestra débil y vanidosa, y en parte responsable de lo que le sucede. Murdstone es un aviso en contra de una autoridad masculina que no esté atemperada por el amor, y Clara, una advertencia contra una feminidad meramente decorativa.

Otras novelas de madurez presentan algunos casos no tan decisivos para la trama ni descritos con tanta precisión; destaca, por lo desacostumbradamente brutal, la muerte de la hermana de Madame Defarge en *A Tale of Two Cities*, hasta que en *Great Expectations* hallamos de nuevo los efectos a largo plazo que el maltrato tiene en un niño, que también es el narrador en primera persona de su historia. Esta novela traza una complejísima red de violencia en la que las víctimas casi siempre se convierten en agresores, con Pip como eje central. La violencia se expande por generaciones, y sólo puede detenerse mediante el perdón y tras mucho sufrimiento. El efecto en los personajes principales es tan intenso que los incapacita para tener relaciones amorosas constructivas y saludables, salvo quizá más allá de la última página.

Una clave más de la obra dickensiana es el uso de patrones que asocian una caracterización y una determinada conducta a CIERTOS grupos de personajes. La crítica ha percibido algunos de los más importantes; por ejemplo, *Dickens, Women and Language* (1992) de Patricia Ingham observa cómo casi todos los personajes femeninos se pueden distribuir en cinco grupos, y *Dickens's Villains* (2001) de Juliet John analiza los villanos según los esquemas del melodrama. Según John, buena parte de los villanos pueden dividirse según tengan o no influencia de este género. Los que no son melodramáticos suelen ser humorísticos y llegan a lo grotesco. En esta tesis se han detectado varios patrones más, fundamentalmente referidos a las clases sociales de los villanos. En primer lugar, los villanos de clases bajas tienden a ser delincuentes. Ello supone que apenas hay villanos de clase obrera, y que los de ambas extracciones sociales suelen ser físicamente violentos, más que psicológicamente. Ello está relacionado con los prejuicios de la clase media sobre la incapacidad de los obreros para reprimir sus instintos más destructivos. Por la misma razón, los agresores de clase media muy rara vez agreden físicamente a mujeres, pero sí a niños y a animales. Los agresores sexuales de esta clase social buscan obligar a sus víctimas a casarse con ellos, más que seducirlas o violarlas. En lo más alto de la escala, los aristócratas se insertan en un tipo perteneciente a la época histórica anterior, y su violencia suele ser de TIPO sexual. Y finalmente, una corriente de rechazo a lo francés, propia de la Inglaterra victoriana, lleva a que los agresores franceses sean especialmente violentos.

Los esquemas aplicables a los personajes femeninos no están tan fuertemente vinculados a la clase social. Uno de los más claros es que las mujeres jóvenes y coquetas o vanidosas caen en el engaño de un hombre que va a maltratarlas. Ellas se sienten superiores a él y capaces de controlarlo, pero en ningún caso lo consiguen si el matrimonio tiene lugar (una excepción es Dora en *David Copperfield*, que no es maltratada por su marido, pero sufre una muerte trágica). En segundo lugar, las mujeres que sufren violencia sexual en forma de violación o seducción son apartadas de la trama principal, y a menudo mueren antes de que comience la acción. En la mayoría de los casos su agresor era de una clase social superior. La única forma de

violencia sexual a la que las heroínas sobreviven es el acoso. Además, las mujeres deben ser sexualmente inocentes al casarse, lo que significa que las viudas no deben contraer segundo matrimonio. Todos los segundos matrimonios de un personaje femenino excepto uno son problemáticos, ya sea porque en ellos hay violencia o porque simplemente la relación no es armónica. La cuestión del destino de las viudas en la ficción victoriana es digna de un estudio más amplio que las observaciones que se incluyen aquí. Respecto a las agresoras, casi todas se incluyen en el tipo que Patricia Ingham calificaba de “excessive females” (*Women and Language* 72-86). Son madres de familia que tienen ataques de ira para manipular a quienes les rodean. Una segunda clase de mujeres maltratadoras son el polo opuesto: son frías, incapaces de mostrar sentimientos. Esto muestra una combinación coherente de factores a lo largo de la obra del autor que la hacen al mismo tiempo popular y verosímil, ya que se cuenta con una caracterización psicológica mediante la acción de los personajes más que mediante la introspección, y se une a unos esquemas narratológicos condicionados por el melodrama y por los estereotipos victorianos sobre la clase social. Esta mezcla es la que crea gran cantidad de personajes cercanos y creíbles tanto entre las víctimas como entre los agresores.

Además del tema apuntado de la viudedad, no sólo en Dickens sino en el conjunto de la literatura victoriana, hay otras cuestiones que enlazan con las tratadas aquí y que merecen un estudio más detallado. Algunas de ellas son las relaciones de poder entre hermanos; de hecho, el propósito inicial de esta tesis era la violencia en el entorno familiar y tuvo que ser desechado rápidamente dada la gran cantidad de casos de violencia entre hermanos, y de padres y madres a hijos. Existen estudios sobre las relaciones familiares desde un punto de vista psicoanalítico, pero un enfoque feminista, histórico o narratológico aportaría mucho a nuestro conocimiento de la cultura victoriana. Otro aspecto poco tratado es la amistad femenina. Hay mucho escrito sobre la falta de figuras maternas en Dickens, pero no tanto sobre cómo los personajes masculinos encuentran consejo y ayuda en otros hombres, a menudo mayores que ellos, mientras que los personajes femeninos, sean víctimas de maltrato o

no, no cuentan con esa red de apoyo. Los casos de amistad femenina o de mujeres que ocupan el lugar simbólico de una madre son, por ello, dignos de atención, en Dickens y en otros autores victorianos; ya dijo Virginia Woolf que Jane Austen era la única excepción a la casi total ausencia de la amistad femenina en la literatura clásica (86). Los raros casos en los que sí ocurre, o las justificaciones de esta ausencia, merecen más atención de la que han tenido hasta ahora. Otra cuestión referente a los personajes femeninos que podría ser objeto de estudios futuros es la mayor asertividad de las heroínas de la última fase de la producción del autor. En *Our Mutual Friend*, Lizzie Hexam rechaza el pretendiente escogido por su hermano; en la inacabada *The Mystery of Edwin Drood*, cuando Jasper acosa y chantajea a Rosa Bud, ella corre a pedir la ayuda de Mr Grewgious en lugar de soportarlo discretamente. Los cambios progresivos en la construcción de las heroínas son paralelos a la reducción de los elementos melodramáticos, y *Our Mutual Friend* en particular es una obra más destacable de lo que sugiere la atención crítica que ha recibido.

Acerca de las posibles soluciones al problema de la violencia doméstica, en las novelas dickensianas no se encuentran respuestas satisfactorias. La actitud de Dickens respecto a otros conflictos sociales es sobradamente conocida; George Orwell opinaba en 1940 que el mensaje de *Hard Times* sobre la industria y sus relaciones laborales era pro-capitalista, no contrario a los empresarios, porque su mensaje es que los empresarios deben ser mejores personas, nunca que los obreros deberían rebelarse (Wall 298). Para Orwell, Dickens nunca ataca al Sistema o a la Sociedad, sino los errores de la naturaleza humana. El interés de Orwell eran las desigualdades entre clases sociales, no las de género, pero lo que señala es válido a todos los niveles de la sociedad. La falta de fe de Dickens en las instituciones de justicia y en la posibilidad de reformar a los agresores se une a su desconfianza hacia las revoluciones o cualquier tipo de cambio radical. Las únicas reformas que el novelista defendió, en su vida y en sus escritos periodísticos, fueron el endurecimiento de las penas para los agresores y la conveniencia del divorcio, que él veía como la puerta a un segundo matrimonio para los hombres y la posibilidad de libertad económica para las mujeres. Dickens no

defendía que las mujeres se separaran o se rebelaran contra maridos despóticos (o por otro lado, que hicieran lo propio los hombres víctimas de mujeres maltratadoras), sino que consideraba que la sumisión y la generosidad llevada hasta la abnegación eran deseables en la condición femenina, aun cuando la crueldad masculina fuera imperdonable.

Debemos considerar qué nos aporta en el presente, en lo estrictamente académico y también fuera de ello, un análisis extenso de la violencia de género en una época pasada. El interés español en la violencia de género tiene una fecha muy concreta: en 1997, Ana Orantes fue la primera mujer maltratada que contó públicamente su situación en un programa de televisión en España. Su ex marido, José Parejo, la asesinó quemándola viva el 17 de noviembre de 1997. Las acusaciones a los jueces y la situación de indefensión en la que vivían las víctimas de maltrato hasta ese momento desembocaron en la Ley Integral de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género de 2004, y a una atención sin precedentes desde todas las ciencias sociales, en la que se incluye esta tesis, iniciada al menos como plan para el futuro, en el 2002. Hoy día contamos con mucha información acerca de precedentes históricos, motivaciones psicológicas, y condicionantes socioeconómicos. El peligro de contar con toda esta información, por completa y adecuada que sea, es considerarla suficiente. Criticar y analizar de dónde venimos es un estudio imprescindible para saber cuánto de lo que ocurre ahora es consecuencia de circunstancias históricas y culturales. El estudio de la violencia contra la mujer a través de la historia y la literatura nos permite conocernos, pero no puede volverse un fin en sí mismo. La posición de quien realiza tales análisis se parece a la de heroínas como Agnes Wakefield, Esther Summerson y Little Dorrit, que observan lo que ocurre a su alrededor y ayudan de manera sutil y discreta, confiando en que otros, más activos, tomen las riendas y aporten las soluciones.

Anexo I. Personajes analizados.

Para facilitar la comprensión, se han omitido algunos personajes que no participan en la acción y de los que sólo se conoce su estatus de víctima, mencionado por otros.

“Sobrevive” indica que un miembro de la pareja sobrevive al otro. Cuando ambos sobreviven, se indica “separación”, “reconciliación”, etc., según corresponda. Los matrimonios consentidos ventajosos con un personaje positivo, sea o no protagonista, se resumen como “matrimonio con héroe”.

Sketches By Boz (1836)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctimas | Desenlace |
|--|--------|--------------|--|--------------------------|
| Anónimo, “boy” (“Meditations in Monmouth Street”) | Hombre | Marginal | “the mother”; “his wife and children”. | Deportación o ejecución. |
| Anónimo, “carpet beater” (“Seven Dials”) | Hombre | Obrera | “his wife” | Desconocido |
| Anónimo, “convicted felon” (“A Visit to Newgate”) | Hombre | Marginal | “his wife” | Ejecución. |
| Anónimo, “man in the shop” (“Seven Dials”) | Hombre | Obrera | “his family” | Desconocido |
| Anónimo “unshaven, dirty fellow” (“The Pawnbroker's Shop”) | Hombre | Obrera | “his wife” | Desconocido |
| Miss Billsmethi (“The Dancing Academy”) | Mujer | Media | Augustus Cooper | Desconocido. |
| Jack (“The Hospital Patient”) | Hombre | Desconocida | “the hospital patient” | Sobrevive. |
| Mrs Tibbs (“The Boarding House”) | Mujer | Media | Mr Tibbs | Separación. |

Víctimas:

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace. |
|--|-------------|---------------------|-----------------|-------------------|
| Anónima, “Hospital Patient” (“The Hospital Patient”) | Mujer | Desconocida | Jack. | Asesinada. |
| Cooper, Augustus (“The Dancing Academy”) | Hombre | Media | Miss Billsmethi | Nunca se casa. |
| Mr Tibbs (“The Boarding House”) | Hombre | Media | Mrs Tibbs. | Separación. |

The Pickwick Papers (1837)**Agresores:**

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|--|-------------|---------------------|----------------------|--------------------------------------|
| Anónimo, “The Madman” | Hombre | Media | Anónima, “the girl”. | Internamiento en manicomio. |
| Edmunds, John, “The Convict’s Return”. | Hombre | Marginal | Mrs Edmunds. | Muerte por enfermedad (alcoholismo). |
| John, “The Stroller’s Tale”. | Hombre | Marginal | Anónima | Muerte por enfermedad (alcohólico) |
| Weller, Susan | Mujer | Obrera | Weller, Tony | Arrepentimiento |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|---------------------------------------|-------------|---------------------|----------------|------------------------|
| Anónima. | Mujer | Media. | “The Madman” | Asesinada. |
| Anónima, “The Stroller’s Tale” | Mujer | Marginal | John | Sobrevive. |
| Edmunds, Mrs, “The Convict’s Returns” | Mujer | Obrera | John Edmunds | Muerte por enfermedad. |
| Weller, Tony | Hombre | Obrera | Weller, Susan | Reconciliación. |

Oliver Twist (1839)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|-----------------|--------|--------------|---------------------------|-------------------|
| Claypole, Noah | Hombre | Obrera | Charlotte | Sin variación |
| Corney, Mrs | Mujer | Media | Bumble | Sin variación |
| Fagin | Hombre | Marginal | Nancy (cómplice de Sikes) | Ejecución. |
| Sikes, Bill | Hombre | Marginal | Nancy | Muerte accidental |
| Sowerberry, Mrs | Mujer | Obrera | Mr Sowerberry | Desconocido |

Víctimas:

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|---------------|--------|--------------|-------------------|----------------|
| Bumble | Hombre | Media | Mrs Corney | Sin variación. |
| Charlotte | Mujer | Obrera | Noah Claypole | Sin variación. |
| Nancy | Mujer | Marginal | Bill Sikes, Fagin | Asesinada |
| Mr Sowerberry | Hombre | Obrera | Mrs Sowerberry | Desconocido |

Nicholas Nickleby (1839)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|----------------------------|--------|--------------|--|-------------------------------------|
| Bray, Walter | Hombre | Media | Mrs Bray; Madeline Bray (cómplice de Gride). | Muerte por enfermedad (alcoholismo) |
| Gride, Arthur | Hombre | Media | Madeline Bray | Asesinado |
| Hawk, Sir Mulberry | Hombre | Alta | Kate Nickleby | Muerte en duelo |
| Mantalini, Mr | Hombre | Media | Madame Mantalini; “a buxom female” | Reincidencia. |
| Nickleby, Ralph | Hombre | Media | Kate Nickleby (cómplice de Hawk) | Suicidio. |
| Snevellici, Mr | Hombre | Media | Mrs Snevellici | Desconocido |
| Von Koëldwethout, Baroness | Mujer | Alta | Baron Von Koëldwethout | Reconciliación |

Víctimas:

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|-------------------------|--------|--------------|------------------------------------|------------------------|
| Bray, Mrs | Mujer | Media | Walter Bray | Muerte por enfermedad. |
| Bray, Madeline | Mujer | Media | Arthur Gride; Walter Bray | Matrimonio con héroe. |
| Madame Mantalini | Mujer | Media | Mr Mantalini | Separación. |
| Nickleby, Kate | Mujer | Media | Sir Mulberry Hawk; Ralph Nickleby. | Matrimonio con héroe. |
| Snevellici, Mrs | Mujer | Media | Mr Snevellici | Desconocido |
| Von Koëldwethout, Baron | Hombre | Alta | Baroness Von Koëldwethout | Reconciliación |

The Old Curiosity Shop

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|---------------|--------|--------------|--------------------|----------------------------|
| Quilp, Daniel | Hombre | Media | Mrs Trent | Muerte, causa desconocida. |
| Trent, Mr | Hombre | Media | Mrs Quilp; Nell | Muerte accidental |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|-------------|-------|--------------|--------------|----------------------------------|
| Quilp, Mrs | Mujer | Media | Daniel Quilp | Sobrevive. Matrimonio con héroe. |
| Trent, Mrs | Mujer | Media | Mr Trent | Muerte, causa desconocida. |
| Trent, Nell | Mujer | Media | Daniel Quilp | Muerte por enfermedad. |

Barnaby Rudge (1841)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|--------------------|--------|---------------------|---|---|
| Chester, Sir John | Hombre | Alta | Anónima (madre de Hugh) | Muerte en duelo. |
| Gashford, Mr | Hombre | Otros ³² | Mrs Gashford, Emma Haredale | Suicidio |
| Hugh | Hombre | Marginal | Dolly Varden | Ejecución |
| Miggs, Miss | Mujer | Obrera | Samuel Varden (cómplice de Martha Varden) | Trabaja en una cárcel, donde agrade a las internas. |
| Rudge, Barnaby Sr. | Hombre | Marginal | Rudge, Mary | Ejecución. |
| Tappertit, Simon | Hombre | Obrera | Dolly Varden | Reincidencia. |
| Varden, Martha | Mujer | Obrera | Samuel Varden | Reconciliación |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|-------------------------|--------|--------------|------------------------|----------------------------|
| Anónima (madre de Hugh) | Mujer | Marginal | Sir John Chester | Ejecución |
| Gashford, Mrs | Mujer | Media | Mr Gashford | Muerte, causa desconocida. |
| Haredale, Emma | Mujer | Media | Mr Gashford | Matrimonio con héroe. |
| Rudge, Mary | Mujer | Obrera | Mr Rudge | Sobrevive. |
| Varden, Dolly | Mujer | Obrera | Hugh; Simon Tappertit. | Matrimonio con héroe. |
| Varden, Samuel | Hombre | Obrera | Martha Varden | Reconciliación. |

32 Ladrón y mendigo en su infancia, está en una posición social elevada como secretario de Lord Gordon durante la novela.

Martin Chuzzlewit (1844)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|-------------------|--------|--------------|-----------------|------------------------------|
| Chuzzlewit, Jonah | Hombre | Media | Mercy Pecksniff | Suicidio |
| Pecksniff, Seth | Hombre | Media | Mary Graham | Pérdida de prestigio social. |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|------------------|-------|--------------|------------------|-----------------------|
| Graham, Mary | Mujer | Media | Seth Pecksniff | Matrimonio con héroe. |
| Pecksniff, Mercy | Mujer | Media | Jonah Chuzzlewit | Sobrevive. |

Dombey and Son (1848)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|------------------|--------|--------------|------------------------------------|---|
| Dombey, Paul Sr. | Hombre | Media | Edith Granger; Florence Dombey. | Separación de su mujer, reconciliación con su hija. |
| MacStinger, Mrs | Mujer | Media | Jack Bunsby | Matrimonio con víctima. |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|------------------|--------|--------------|-----------------|--------------------------|
| Bunsby, Jack | Hombre | Media | MacStinger, Mrs | Matrimonio con agresora. |
| Dombey, Florence | Mujer | Media | Paul Dombey Sr. | Reconciliación |
| Granger, Edith | Mujer | Media | Paul Dombey Sr. | Separación. |

David Copperfield (1850)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctimas | Desenlace |
|-------------------|--------|---------------------|--|-------------------------------------|
| Heep, Uriah | Hombre | Media | Agnes Wickfield. | Cárcel, causa no relacionada. |
| Murdstone, Edward | Hombre | Media | Clara Copperfield | Reincidencia. |
| Murdstone, Jane. | Mujer | Media | Clara Copperfield (cómplice de Edward Murdstone) | Reincidencia. |
| Steerforth, James | Hombre | Media. | Little Emily. | Muerte accidental. |
| Trotwood, Mr. | Hombre | Otros ³³ | Betsey Trotwood. | Muerte por enfermedad (alcoholismo) |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|---------------------|-------|--------------|-----------------------------------|------------------------|
| Copperfield, Clara. | Mujer | Media | Edward Murdstone, Jane Murdstone. | Muerte por enfermedad. |
| Emily | Mujer | Obrera | James Steerforth. | Emigración |
| Murdstone, Mrs | Mujer | Media | Mr Murdstone | Sin variación. |
| Trotwood, Betsey | Mujer | Media | Mr Trotwood | Sobrevive |
| Wickfield, Agnes | Mujer | Media | Uriah Heep. | Matrimonio con héroe. |

33 Si se casó con Betsey Trotwood se puede suponer clase media, pero muere en la pobreza.

Bleak House (1853)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctimas | Desenlace |
|---------------------------|--------|--------------|----------|--------------|
| Anónimo, “The brickmaker” | Hombre | Obrera | Jenny | Desconocido. |
| Anónimo | Hombre | Obrera | Liz | Desconocido |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|--------|-------|--------------|---------------------------|--------------|
| Jenny | Mujer | Obrera | Anónimo, “the brickmaker” | Desconocido. |
| Liz | Mujer | Obrera | Anónimo | Desconocido. |

Hard Times (1854)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctimas | Desenlace |
|---------------|-------|--------------|-------------------|------------|
| Mrs Blackpool | Mujer | Marginal | Stephen Blackpool | Sobrevive. |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|--------------------|--------|--------------|---------------|--------------------|
| Blackpool, Stephen | Hombre | Obrera | Mrs Blackpool | Muerte accidental. |

Little Dorrit (1857)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctimas | Desenlace |
|---------------------|--------|------------------------|------------------|--------------------|
| Gowan, Henry | Hombre | Media | Minnie Meagles | Sin variación. |
| Flintwich, Jeremiah | Hombre | Media | Affery Flintwich | Desaparece |
| Rigaud/Blandois | Hombre | Marginal ³⁴ | Madame Rigaud | Muerte accidental. |
| Wade, Miss | Mujer | Media | Tattycoram | Separación. |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|--------------------|-------|--------------|---------------------|-------------|
| Flintwinch, Affery | Mujer | Media | Jeremiah Flintwinch | Sobrevive. |
| Meagles, Minnie | Mujer | Media | Henry Gowan | Desconocido |
| Madame Rigaud | Mujer | Media | Rigaud/Blandois | Asesinada. |

³⁴Actúa como un caballero de clase media, pero se dedica al chantaje y la estafa.

A Tale of Two Cities (1859)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctimas | Desenlace |
|-----------------------|--------|--------------|---|-----------------|
| Cruncher, Jerry | Hombre | Obrera | Mrs Cruncher | Arrepentimiento |
| St Evremonde, Marquis | Hombre | Alta | Marquesa St Evremonde, "Mademoiselle Defarge" | Asesinado |
| St Evremonde, Jr. | Hombre | Alta | "Mademoiselle Defarge" | Asesinado. |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|---------------------------------|-------|--------------|-----------------------|--|
| Anónima, "Mademoiselle Defarge" | Mujer | Obrera | Hermanos St Evremonde | Asesinada. |
| Marquesa St Evremonde | Mujer | Alta | Marquis St Evremonde | Asesinada (durante el Terror jacobino) |
| Mrs Cruncher | Mujer | Obrera | Jerry Cruncher | Reconciliación |

Great Expectations (1861)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|--------------------|--------|--------------|---------------------------------|--|
| Compeyson | Hombre | Marginal | Compeyson, Sally | Muerte accidental |
| Estella | Mujer | Media | Pip (cómplice de Miss Havisham) | Sobrevive. Viudedad (1° final) o matrimonio con héroe (2° final) |
| Gargery, Georgiana | Mujer | Obrera | Gargery, Joe | Asesinada |
| Gargery Sr. | Hombre | Obrera | Mrs Gargery (madre de Joe) | Muerte por enfermedad (alcoholismo) |
| Drummlé, Bentley | Hombre | Media | Estella | Muerte accidental |
| Miss Havisham | Mujer | Media | Pip | Arrepentimiento. Muerte accidental. |
| Molly | Mujer | Marginal | Abel Magwitch | Separación (él es deportado) |

Víctimas.

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|------------------|--------|--------------|-------------------|--|
| Compeyson, Sally | Mujer | Marginal | Compeyson | Desconocido |
| Gargery, Joe | Hombre | Obrera | Georgiana Gargery | Sobrevive |
| Gargery, Mrs. | Mujer | Obrera | Gargery Sr. | Muerte por enfermedad. |
| Estella | Mujer | Media | Bentley Drummlé | Sobrevive. Viudedad (1° final) o matrimonio con héroe (2° final) |
| Pip | Hombre | Media | Miss Havisham | Reconciliación. |
| Magwitch, Abel | Hombre | Marginal | Molly | Muerte natural. |

Our Mutual Friend. (1864)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace |
|--------------------|--------|--------------|--------------------------------------|-------------------|
| Headstone, Bradley | Hombre | Media | Lizzie Hexam | Muerte accidental |
| Charlie Hexam | Hombre | Media | Lizzie Hexam (cómplice de Headstone) | Desconocido |
| Lammler, Alfred | Hombre | Media | Sophonra Lammler | Sin variación. |
| Riderhood, Roger | Hombre | Marginal | Mrs Riderhood | Muerte accidental |

Víctimas:

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|--------------------|-------|--------------|-----------------------------------|----------------------------|
| Hexam, Lizzie | Mujer | Marginal | Bradley Headstone, Charlie Hexam. | Matrimonio con héroe. |
| Lammler, Sophronia | Mujer | Media | Alfred Lammler | Sin variación. |
| Riderhood, Mrs | Mujer | Marginal | Roger Riderhood | Muerte, causa desconocida. |

The Mystery of Edwin Drood (1870)

Agresores:

| Nombre | Sexo | Clase social | Víctima | Desenlace ³⁵ |
|--------------|--------|--------------|----------|-------------------------|
| Jasper, John | Hombre | Media | Rose Bud | Desconocido. |

Víctimas:

| Nombre | Sexo | Clase social | Agresor | Desenlace |
|-----------|-------|--------------|-------------|--------------|
| Bud, Rosa | Mujer | Media | John Jasper | Desconocido. |

³⁵Al ser una novela inacabada, no podemos analizar un desenlace aunque sí las reacciones de Rosa al ser acosada.

Anexo II. Cronología fundamental.

Las fechas de publicación se refieren al inicio de la publicación por entregas, salvo indicación contraria.

| | Eventos en la vida de Charles Dickens | Otros acontecimientos de interés |
|------|---|---|
| 1812 | Nace. | |
| 1820 | | Muere Jorge III. Accede al trono Jorge IV, regente desde 1811. |
| 1828 | | Offences Against the Person Act (endurece las penas por delitos violentos, reduce los casos en los que se aplica la condena a muerte, reconoce la violencia doméstica como un delito diferente) |
| 1830 | | Muere Jorge IV. Accede al trono Guillermo IV. |
| 1832 | Trabaja como reportero en el <i>Mirror of Parliament</i> . | |
| 1833 | “A Dinner at Poplar Walk”, primero de los cuentos que formarían <i>Sketches by Boz</i> , se publica en el <i>Monthly Magazine</i> . | |
| 1834 | Reportero en el <i>Morning Chronicle</i> . | New Poor Law (crea el sistema de hospicios parroquiales satirizado en <i>Oliver Twist</i>) |
| 1836 | Se casa con Catherine Hogarth. Edita <i>Bentley's Miscellany</i> . Publicación en forma de volumen de <i>Sketches by Boz</i> , escritos 1833-1836. <i>The Picknick Papers</i> . | |
| 1837 | <i>Oliver Twist</i> . | Muerte de Guillermo IV. Accede al trono Victoria. Nueva Offences against the Person Act (cambios menores a la ley anterior) |

| | | |
|------|--|---|
| 1838 | Nicholas Nickleby | |
| 1839 | | Custody of Infants Act (se permite a las madres de niños menores de 7 años solicitar su custodia) |
| 1840 | <i>Master Humphrey's Clock.</i> <i>The Old Curiosity Shop</i> | |
| 1841 | Fin de <i>Master Humphrey's Clock.</i> <i>Barnaby Rudge</i> | |
| 1842 | Viaje a Estados Unidos | |
| 1843 | <i>Martin Chuzzlewit</i> | |
| 1846 | <i>Dombey and Son.</i> Fundación de Urania Cottage. | |
| 1849 | <i>David Copperfield</i> | |
| 1850 | Comienza la publicación de <i>Household Words.</i> | |
| 1852 | <i>Bleak House</i> | Criminal Procedure Act (también conocida como Act for the better Prevention and Punishment of aggravated Assaults upon Women and Children, establece penas para violencia contra las mujeres y maltrato infantil) |
| 1854 | <i>Hard Times</i> | |
| 1855 | <i>Little Dorrit</i> | |
| 1857 | Conoce a Ellen Ternan. | Matrimonial Causes Act (legalización del divorcio) |
| 1858 | Separación matrimonial. Se desvincula de Urania Cottage. | |
| 1859 | <i>A Tale of Two Cities.</i> Termina la publicación de <i>Household Words.</i> Comienza la publicación de <i>All the Year Round.</i> | |

| | | |
|------|--|--|
| 1861 | <i>Great Expectations.</i> | Nueva Offences Against the Persons Act (modifica significativamente las penas por homicidio, lesiones y delitos sexuales, entre otros) |
| 1864 | <i>Our Mutual Friend.</i> | Primera Contagious Diseases Acts (controles médicos obligatorios a las prostitutas) |
| 1866 | | Segunda Contagious Diseases Acts |
| 1869 | | Tercera Contagious Diseases Acts |
| 1870 | <i>The Mystery of Edwin Drood.</i> (inacabada) Muerte. | Married Women's Property Act (derechos civiles parciales para las mujeres casadas) |
| 1872 | | Matrimonial Causes Act (amplía las causas de solicitud de separación a la violencia doméstica) |
| 1882 | | Nueva Married Women's Property Act (derechos civiles ampliados para las mujeres casadas) |

Referencias bibliográficas.

- “1861 Census”. *A Vision of England Through Time*. Web. Consulta el 2 febrero de 2015.
- Ackroyd, Peter. *Dickens. A Memoir of Middle Age*. London: Vintage, 2012.
- Adrian, Arthur. *Dickens and the Parent-Child Relationship*. Athens: Ohio UP, 1984.
- Allen, Michelle Elizabeth. *Cleansing the City. Sanitary Geographies in Victorian London*. Athens, Ohio: Ohio UP, 2008.
- Alonso Recarte, Claudia. “Anti-French Discourse in the Nineteenth-century British Antivivisection Movement”. *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 36.1 (Junio 2014): 31-50.
- Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las Mujeres: Una Historia Propia*. Vol. 2. Trad. Beatriz Villacañas. Barcelona: Crítica, 1992.
- Andino Lucas, Eugenia. “El llanto de las heroínas en las tres primeras novelas de Charles Dickens”. Ed. Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá, y Rodrigo Browne Sartori. *Cuerpos de mujer en sus (con)textos Anglogermánicos, Hispánicos y Mediterráneos: Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, 2005. 13-26.
- Andrade, Mary Anne. “The Pollution of an Honest Home”, *Dickens Quarterly*. Vol. 2. (Junio 1988): 65-74.
- Adams, James Eli. *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Masculinity*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- , *A History of Victorian Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- American Law Institute. Model Penal Code. En *Criminal Law Web*. Consulta el 4 de mayo de 2015.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

- . *Pride and Prejudice*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
- Ayres, Brenda. *Dissenting Women in Dicken's Novels: The Subversion of Domestic Ideology*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- Ballesteros González, Antonio. "Me Poseyó un Deseo Salvaje: Articulación de la Novela Masculina de Género en la Novela Inglesa del Siglo XIX". Ed. Ángeles de la Concha. *El Sustrato Cultural de la Violencia de Género: Literatura, Arte, Cine y Videojuegos*. Madrid: Síntesis, 2010. 45-70.
- Barickman, R., S. MacDonald, y M. Stark. *Corrupt Relations: Dickens, Thackeray, Trollope, Collins and the Victorian Sexual System*. New York: Columbia UP, 1982.
- Bennett, William Crosby. "The Mystery of the Marchioness". *The Dickensian*, 36 (1940): 205-208.
- La Biblia*. Madrid: La Casa de la Biblia, 2001.
- Blackstone, William. *Commentaries on the Laws of England*. Vol. 1 (1765): 442-445. En http://womenshistory.about.com/cs/lives19th/a/blackstone_law.htm
- Bodenheimer, Rosemarie. *Knowing Dickens*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- Bourke, Joanna. *Rape*. London: Virago, 2007.
- Brontë, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. Oxford: Oxford UP, 1998
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
- . *Shirley*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale UP, 1976.
- . *Realist Vision*. New Haven: Yale UP, 2005.
- Brumberg, Joan Jacobs. *Fasting Girls*. Cambridge, MA: Vintage, 2000.
- Byrne, Katherine. *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Cain, Lynn. *Dickens, Family, Authorship*. Burlington: Ashgate, 2008.
- Cala Carrillo, María Jesús, et al. "Recuperando el control de nuestras vidas: reconstrucción de identidades y empoderamiento en mujeres víctimas de violencia de género". Memoria final. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

- Calder, Jenni. *Women and Marriage in Victorian Literature*. London: Thames, 1976.
- Carabí, Angels, y Josep Armengol, eds. *La Masculinidad a Debate*. Barcelona: Icaria, 2008.
- Carey, John. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber & Faber, 1973.
- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Clayton, Jay. *Dickens in Cyberspace*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Cleland, John. *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*. London: Penguin, 2001.
- Cole, Natalie. *Dickens and Gender. Recent Studies, 1992-2008*. New York: AMS, 2009.
- Collins, Phillip. *Dickens and Crime*. New York: St Martin's Press, 1994.
- Collins, Wilkie. *Armadale*. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- . *The Woman in White*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
- Currie, Richard A. "Against the feminine stereotype: Dickens's Esther Summerson and conduct book heroines". *Dickens Quarterly*. Volumen 16.1 (Marzo 1999). 13-23.
- Daldry, Graham. *Charles Dickens and the Form of the Novel*. London & Sydney: Croom Helm, 1987.
- Darby, Margaret Flanders. "Listening to Estella" *Dickens Quarterly*. Vol. 16.4. (Diciembre 1999). 215-229.
- . "Dickens And Women's Stories: 1845-1848 (Part One)". *Dickens Quarterly*. Vol. 17.2. (Junio 2000). 67-76.
- . "Dickens and Women's Stories: 1845-1848 (Part Two)" *Dickens Quarterly*. Vol. 17.3 (Septiembre 2000). 127-138.
- Dickens, Charles. *Barnaby Rudge*. Ware: Wordsworth Classics, 1998.
- . *Bleak House*. New York: Bantam, 1992.
- . *Christmas Books*. Ware: Wordsworth Classics, 1995.
- . *David Copperfield*. Ware: Wordsworth Classics, 1992.
- . *The Dent Uniform Edition of Dickens's Journalism, Vol. I: Sketches by Boz and Other Early Papers, 1833-39*. Ed. Michael Slater. Columbus OH: Ohio State UP, 1994.

- . *The Dent Uniform Edition of Dickens's Journalism, Vol. II: The Amusements of the People and Other Papers: Reports, Essays and Reviews 1834-51*. Ed. Michael Slater. Columbus: Ohio State UP, 1996.
- . *The Dent Uniform Edition of Dickens 's Journalism, Vol. III: 'Gone Astray' and Other Papers from Household Words 1851-59*. Ed. Michael Slater. Columbus: Ohio State UP, 1999.
- . *The Dent Uniform Edition of Dickens's Journalism, Vol. IV: The Uncommercial Traveler and Other Papers 1859-70*. Ed. Michael Slater y John Drew. Columbus: Ohio State UP, 2000.
- . *Dickens's Working notes for his novels*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- . *Dombey and Son*. Ware: Wordsworth Classics, 1995.
- . *Great Expectations*. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- . *Hard Times*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- . *Little Dorrit*. London: Penguin, 1994.
- . *Martin Chuzzlewit*. Ware: Wordsworth Classics, 1994.
- . *Nicholas Nickleby*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- . *The Pickwick Papers*. Ware: Wordsworth Classics, 1993.
- . *The Old Curiosity Shop*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- . *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . *Our Mutual Friend*. Harmondsworth: Penguin, 1997.
- . *Sketches by Boz*. Ware: Wordsworth Classics, 1999.
- . *A Tale of Two Cities*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Domestic Abuse Intervention Programs. "Rueda de Poder y Control". En <http://www.theduluthmodel.org>. Consulta el 3 de Junio de 2015.
- Dutton, Donald. *The Abusive Personality. Violence and Control in Intimate Relationships*. New York: Guildford, 2003.
- Dutton, Donald, and Susan Golant. *The Batterer: A Psychological Profile*. New York: Basic Books, 1995.
- Dyson, A. E., ed. *Dickens: Modern Judgments*. London: MacMillan, 1968.

- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Madrid: Círculo de Lectores, 1989.
- Ehrenreich, Barbara, y Deirdre English. *For her own good: 150 years of the experts' advice to women*. Garden City: Anchor, 1979.
- Eisner, Will. *Fagin the Jew*. New York: Doubleday, 2003.
- Eliot, George. *Middlemarch*. Oxford: Oxford UP, 1991.
- Eltis, Sos. *Acts of Desire: Women and Sex on Stage, 1800-1930*. Oxford: Oxford UP, 2013.
- Emsley, Clive. *Crime and Society in England, 1750-1900*. London: Longman, 1987.
- Epstein Nord, Deborah. *Walking the Victorian Streets*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- España. Consejo general del Poder Judicial. Análisis de las Sentencias Dictadas por los Tribunales del Jurado y por las Audiencias Provinciales en el año 2007, relativas a homicidios y/o ssesinatos consumados entre los miembros de la pareja o expareja. En http://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Temas/Violencia_domestica_y_de_genero/Grupos_de_expertos. Consulta el 23 de febrero de 2015.
- Consejo general del Poder Judicial. Informe sobre Víctimas Mortales de la Violencia de Género y de la Violencia Doméstica en el Ámbito de la Pareja o Expareja en 2011. En <http://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/En-Portada/Informe-sobre-victimas-mortales-de-la-violencia-de-genero-y-de-la-violencia-domestica-en-el-ambito-de-la-pareja-o-ex-pareja-en-2011>. Consulta el 5 de julio de 2015.
- . Ley Orgánica 1/2004, de 28 de Diciembre, de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género. Boletín Oficial del Estado, 29 Diciembre 2004.
- . Ministerio de Igualdad. Información estadística de violencia de género. Informe Semestral. Enero- Junio de 2009. En <http://www.nodo50.org/xarxafeministapv/IMG/pdf/Informe-Balance-enero-junio-2009.pdf> Consulta el 23 de febrero de 2015.
- . Ministerio de Igualdad. Víctimas mortales por violencia de género. Ficha resumen. Datos Provisionales. 2009. en

<http://www.nodo50.org/xarxafeministapv/IMG/pdf/30.12.2009-Victimas.pdf>. Consulta el 23 de febrero de 2015.

- . Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Informe Anual del Observatorio Estatal de Violencia sobre la Mujer, 2007. En http://www.observatorioviolencia.org/upload_images/File/DOC1204104060_InformeAnualInternet.pdf. Consulta el 23 de febrero de 2015.
- Ferguson, Susan L. "Dickens's Public Readings and the Victorian Author". *Studies in English Literature 1500-1900*. Volumen 41, Número 4. Otoño 2001. 729-749.
- Ford, George H. *Dickens and his Readers: Aspects of Novel Criticism since 1836*. Princeton: Princeton UP, 1955.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Random House, 1990.
- Fraser, Hilary, Stephanie Green y Judith Johnston. *Gender and the Victorian Periodical*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Fuente, María Jesús y Remedios Morán, eds. *Raíces Profundas: la Violencia contra las Mujeres (Antigüedad y Edad Media)*. Madrid: Polifemo, 2011.
- Fyfe, Thomas Alexander. *Dickens and the Law*. London: Chapman & Hall, 1910.
- Gaskell, Peter. *The Manufacturing Population of Britain*. London: Baldwin and Craddock, 1833.
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gill, Stephen. "The Preface to *Oliver Twist* and the Newgate Novel Controversy". *Oliver Twist*. Ed. Kathleen Tillotson. Oxford: Oxford UP, 1999. 446-50.
- Gilmore, David G. *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale UP, 1990.
- Gorham, Deborah. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London: Croom Helm, 1982.
- Grant, Allan. *A Preface to Dickens*. New York: Longman, 1984.
- Green, Laura Morgan. *Educating Women. Cultural Conflict and Victorian Literature*. Athens: Ohio UP, 2001.

- Griffin, Ben. *The Politics of Gender in Victorian Britain. Masculinity, Political Culture and the Struggle for Women's Rights*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- Hamilton, Melisa. *Expert Testimony on Domestic Violence: A Discourse Analysis*. El Paso: LFB Scholarly Publishing LLC, 2009
- Hardy, Barbara. *The Moral Art of Dickens*. London: The Athlone Press, 1970.
- Hartog, Court. "The Rape of Miss Havisham" in *Studies in the Novel*, 14 (Otoño 1982): 248-265.
- Helsing, Elisabeth K., Robin Lauterbachs Sheets y William Veeder. *The Woman Question. Defining Voices, 1837-1883*. Manchester: Manchester UP, 1983.
- Herst, Beth H. *The Dickens Hero. Selfhood and Alienation in the Dickens World*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1990.
- Hirigoyen, Marie France. *El Acoso Moral*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 1998.
- Hochman, Baruch, e Ilja Wachs. *Dickens and the Orphan Condition*. Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, 1999.
- Holbrook, David. *Dickens and the Image of Woman*. New York: New York UP, 1993.
- House, Humphrey. *All in Due Time. The Collected Essays and Broadcast Talks of Humphry House*. London: Rupert Hart-Davis, 1955.
- . *The Dickens World*. Oxford: Oxford University Press, 1941.
- Houston, Gail Turley. *Consuming Fictions. Gender, Class and Hunger in Dickens's Novels*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1994.
- . "'Pip' and 'Property': The (Re)production of the self in Great Expectations" in *Studies in the Novel*, vol. 24 n° 1 (Primavera 1992): 13-25.
- Hughes, Robert. *La Costa Fatídica*. Trad. Ángela Pérez y José Manuel Álvarez. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. En *Ebooks libres et gratuits*. Web. Consulta 3 Junio de 2015.
- Ingham, Patricia. *Dickens, Women and Language*. Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.

- . *The Language of Gender and Class: Transformation in the Victorian Novel*. London: New York : Routledge, 1996.
- Ioannou, Maria. “Beautiful Stranger: the Function of the Coquette in Victorian literature”. Tesis doctoral. Exeter: Universidad de Exeter, 2009.
- Jadwin, Lisa. “Caricatured, Not Faithfully Rendered”: Bleak House as a Revision of Jane Eyre”. *Modern Language Studies*. 26.2/3. 1996. 111-133.
- John, Juliet. *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Jordan, Jan. “What Would MacGyver Do? The Meaning(s) of Resistance and Survival”. *Violence Against Women*, 11. 2005. 531-559.
- Keates, Kim Edwards. ““Wow! she’s a lesbian. Got to be!” : re-reading/re-viewing Dickens and neo-Victorianism on the BBC”. En Juliet John., ed. *Dickens and Modernity. Essays and Studies 2012*. Cambridge: D. S. Brewer, 2012. 171-192.
- Keating, P. J. *The Working classes in Victorian Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Kennedy, G. W. “Dickens’s Endings”. *Studies in the Novel*. Vol. V, n° 3 (Otoño 1974): 280-287.
- Kimmel, Michael. *The Gendered Society*. New York: Oxford UP, 2000.
- Kipling, Rudyard. “If”. En *Poetry Foundation*. Web. Consulta el 8 de Agosto de 2014.
- . *Kim*. Ware: Wordsworth, 1999.
- Knelman, Judith. *Twisting in the Wind: the Murderess and the English Press*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Kucich, John. *Excess and Restraint in the novels of Charles Dickens*. Athens: U Georgia P, 1981.
- . *Repression in Victorian Fiction*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1987.
- The Law's Resolution of Women's Rights. *The Norton Anthology of English Literature*. Web. Consulta el 4 de Mayo de 2015.
- Leitch, Thomas. “Closure and teleology”. *Studies in the Novel* 18-2. (1986). 143-56.
- Lerner, Laurence, ed. *The Victorians*. London: Methuen, 1978.

- Levitt, Steven y Stephen Dubner. *Freakonomics*. Barcelona: Zeta Bolsillo, 2007.
- “Lewis Dillwyn”. *They Work For You*. Web. Consulta el 3 de junio de 2015.
- Lorente Acosta, Miguel. *Mi Marido me Pega lo Normal*. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *El rompecabezas*. Barcelona: Ares y Mares, 2004.
- Lucas, John. *The Major Novels*. Harmondworth, Penguin. 1992.
- Malone, Cynthia Northcutt. “Near Confinement: Pregnant Women in the nineteenth-century British Novel”. *Dickens Studies Annual* 29, 2000. 367-385.
- Marcus, Stephen. *From Pickwick to Dombey*. New York: Basic Books, 1965.
- Mason, A.E.W. *The Four Feathers*. New York: Barnes and Noble, 2005.
- Mayhew, James. *The London Underworld in the Victorian Period. Authentic First-person accounts by beggars, thieves and prostitutes*. Mineola: Dover, 2005.
- McCombie, Frank, “Sexual Repression in Dombey and Son”, *The Dickensian*. Vol. 88. (Primavera 1992). 25-38.
- McKnight, Natalie. *Suffering Mothers in Mid-Victorian Novels*. New York: St Martin’s Press, 1979.
- McLynn, Frank. *Crime and Punishment in Eighteenth Century England*. London: Routledge, 1989.
- McMurrin, Mary Helen. *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Meckier, Jerome, “Charles Dickens’s Great Expectations: A Defense of the second ending”. *Studies in the Novel*. Volumen 25-1 (Primavera 1993). 28-59.
- Michie, Helena. *The Flesh Made Word*. New York: Oxford UP, 1987.
- Middleton, Thomas y William Rowley. *The Changeling*. London: A & C Black, 1997.
- Milbank, Alison. *Daughters of the House*. New York: St Martin's Press, 1992.
- Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*. En *Marxists Internet Archive*. Web. Consulta el 23 de Febrero de 2015.
- Morris, Pam. *Dickens’s Class Consciousness: A marginal view*. London: MacMillan, 1991.
- Morris, Virginia B. *Double Jeopardy: Women Who Kill in Victorian Fiction*. Lexington: UP Kentucky, 1990.

- Murdoch, Lydia. *Daily Life of Victorian Women*. Santa Barbara: Greenwood, 2014.
- Myers, Margaret. "The Lost Self: Gender in David Copperfield". En *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*. Spector, Judith. ed. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 1986.
- Nayder, Lillian, ed. *Dickens, Sexuality and Gender*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Nead, Lynda. *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Blackwell, 1990.
- . *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-century London*. New Haven and London: Yale UP, 2005.
- Nord, Deborah Epstein. *Walking the Victorian Streets*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- Olafson Hellerstein, Edna. *Victorian Women: a documentary account of women's lives in 19th century England, France, and the United States*. Stanford: Stanford UP, 1981.
- Organización Mundial de la Salud. Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud: Resumen. Washington, D.C, 2002.
- . Nota Descriptiva: Violencia Infligida por la Pareja y Alcohol. Ginebra, 2006.
- Palmer, Beth. "Theatricality and Performance in Victorian Literature and Culture". Victorian Network. Volumen 3, Número 2 (2011). 1-6.
- Paroissien, David. *A Companion to Charles Dickens*. Oxford: Blackwell, 2008.
- Pedlar, Valerie. *The Most Dreadful Visitation. Male Madness in Victorian Fiction*. Liverpool: Liverpool UP, 2006.
- Peñafort, Raimunda de. *Una Juez frente al Maltrato*. Barcelona : Debate, 2005.
- Plung, Daniel L.: "Environed By Wild Beasts: Animal Imagery In Dickens's David Copperfield". *Dickens Quarterly*, Volumen 17.4 (Diciembre 2000): 216-223.
- Pool, Daniel. *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew*. London: Robinson, 1998.
- Poovey, Mary. *Uneven Developments. The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: U Chicago P, 1988.
- Pratchett, Terry. *Dodger*. Londres: Doubleday, 2012.
- Preston, Shale. *Dickens and the Despised Mother. A Critical Reading of Three Autobiographical Novels*. Jefferson: McFarland, 2013.

- Real Academia Española. Informe sobre la Expresión “Violencia de Género”. Real Academia Española, 19 de mayo de 2004. En <http://www.uv.es/~ivorra/documentos/Genero.htm>. Consulta el 23 de Febrero de 2015.
- Reed, John R. “Authorised Punishment in the works of Charles Dickens”, *Studies in the Novel* Volumen 24.2 (1992): 112-130.
- . *Dickens and Thackeray: Punishment and Forgiveness*. Athens: Ohio UP, 1995.
- Richardson, Samuel. *Pamela*. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- Reino Unido. Office for National Statistics. Statistic Bulletin. Focus on: Violent Crime and Sexual Offences, 2011/12. 2013. Web. Consulta el 6 de mayo de 2015.
- Retseck, Janet. “Sexing Miss Wade”. *Dickens Quarterly*, Volumen 15.4 (Diciembre 1998): 217-225.
- Reynolds, Kimberley y Nicola Humble. *Victorian Heroines*. Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Rodríguez Pastor, Cristina. “Vivir del Aire. Ausencia y Presencia del Cuerpo Femenino en la Cultura Victoriana”. Ed. Mercedes Arriaga López et al. *Sin Carne: Representaciones y Simulacros del Cuerpo Femenino*. Sevilla: Arcibel, 2004. 321-336.
- Rojas Marcos, Luis e Inés Alberdi. *Violencia: Tolerancia Cero*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2005.
- Romero Ruiz, María Isabel. “Gender Policy, the London Lock Asylum Committee (1836-1842) and the Asylum Regulations for 1840”. En *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 33.2 (Diciembre 2011): 123-136.
- Rosenberg, Edgar, ed., *Great Expectations Norton Critical Edition*. New York: Norton, 1999.
- Ruiz Castillo, Piedad. *El Maltrato a la Mujer*. Madrid: Síntesis, 2006.
- Ruiz-Jarabo, Consuelo, y Pilar Blanco. *La violencia contra las mujeres : prevención y detección: cómo promover desde los servicios sanitarios relaciones autónomas, solidarias y gozosas*. Madrid: Días de Santos, 2004

- Ruskin, John. "Lecture I.—Sesame: Of Kings' Treasuries". En *Sesame and Lillies*. Ed. Charles W. Eliot. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. Bartleby.com. Web. Consulta el 3 de febrero de 2015.
- , "Lilies: Of Queens' Gardens". En *Sesame and Lillies*. Ed. Charles W. Eliot. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com. Web. Consulta el 3 de febrero de 2015.
- Russett, Cynthia Eagle. *Sexual Science: the Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1989.
- Sadock, Geoffrey Johnston. "Dickens and Dr. Leavis: A Critical Commentary on *Hard Times*". *Dickens Studies Annual*, 1 (1970). Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1972. 208-216.
- Sadrin, Anny. *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Sampson, Elizabeth, Jason Warren, y Martin Rossor. "Young onset dementia". *Postgrad Med Journal*. Volumen 80, número 941 (Marzo 2004): 125–139.
- Sanders, Andrew. *Charles Dickens*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Schlicke, Paul. *Oxford Reader's Companion to Charles Dickens*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Schor, Hilary. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Scull, Andrew. *Hysteria: The Biography*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Shad, John, ed. *Dickens Refigured: Bodies, Desires and other Histories*. Manchester: Manchester UP, 1996.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. En *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt et al. New York: Norton, 1997.
- . *Othello*. En *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt et al. New York: Norton, 1997.
- . "The Rape of Lucrece". En *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt et al. New York: Norton, 1997.
- . *The Taming of the Shrew*. En *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt et al. New York: Norton, 1997.

- Shatto, Susan. "Dickens meets Tattycoram: A New Dickens Letter". *Dickens Quarterly*: Volumen 19.2 (Junio 2002): 59-69.
- Shaw, George Bernard. "Introduction to Great Expectations". *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2006. 59-70.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Mineola: Dover, 1994
- Showalter, Elaine. *The Female Malady*. London: Virago, 2007.
- Slater, Michael. *Dickens and Women*. London: Dent, 1983.
- . ed. *Dickens 1970*. London: Chapman & Hall, 1970.
- Smith, James L. *Melodrama: The Critical Idiom*. London: Methuen, 1973
- Stone, Harry. *The Night Side of Dickens: Cannibalism, Passion, Necessity*. Columbus: Ohio University Press, 1994.
- Suárez Ortega, Magdalena, y Teresa Padilla Carmona, "Violencia Simbólica y Violencia Doméstica: Cancelación del Cuerpo Femenino, Desautorización y Pérdida de Libertad". Ed. Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá, y Rodrigo Browne Sartori. *Cuerpos de mujer en sus (con)textos Anglogermánicos, Hispánicos y Mediterráneos: Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, 2005. 375-384.
- SurrIDGE, Lisa. *Bleak Houses: Marital Violence in Victorian England*. Athens: Ohio UP, 2005.
- Sutherland, John. *Who Betrays Elizabeth Bennett? Further Puzzles in Classic Fiction*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . *Can Jane Eyre Be Happy?* Oxford: Oxford UP, 1997.
- Schwartzbach, F. S. *Dickens and the City*. London: U. of London Athlone Press, 1979.
- Tamayo Acosta, "Las Fuentes Religiosas Cristianas: La Biblia y los Padres de la Iglesia". *Raíces Profundas: la Violencia contra las Mujeres (Antigüedad y Edad Media)*. Ed. María Jesús Fuente y Remedios Morán. Madrid: Polifemo, 2011. 27-44.
- Thackeray, William Makepiece. *Vanity Fair, a Novel without a Hero*. Oxford: Oxford UP, 1990.

- Tong, Rosemarie, and Nancy Williams. "Feminist Ethics". En *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Web. Consulta el 11 de Junio de 2015.
- Townley, Kerry. "Domestic Violence within Lesbian Relationships". Tesis de Máster. Loughborough: Loughborough University, 2001.
- Tromp, Marlene. *The Private Rod: Marital Violence, Sensation, and the Law in Victorian Britain*. Charlottesville and London: UP of Virginia, 2000.
- Tennyson, Alfred. "The Charge of the Light Brigade". En *Poetry Foundation*. Web. Consulta el 8 de Agosto de 2014.
- Varela, Nuria. *Íbamos a Ser Reinas*. Barcelona: Ediciones B, 2008.
- Vasvari, Louise O. "Examples of the motif of the Shrew in European Literature and Film". In *Comparative Literature and Culture*, Volume 4, Issue 1 (2002). Web.
- Vetreno, Ryan, Joseph Hall, y Lisa Savage. "Alcohol-related amnesia and dementia: Animal models have revealed the contributions of different etiological factors on neuropathology, neurochemical dysfunction and cognitive impairment". *Neurobiology of Learning and Memory*. Volumen 96, número 4, (Noviembre 2011): 596–608.
- Vicinus, Martha, ed. *A Widening Sphere*. London: Methuen, 1980.
- Vlock, Deborah. *Novel Reading and the Victorian Popular Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Walker, Lenore. *The Battered Woman Syndrome*. New York: Springer, 1984.
- Wall, Stephen. *Charles Dickens*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Waters, Catherine. *Dickens and the Politics of the Family*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Welsh, Alexander. *The City of Dickens*. Oxford: Oxford UP, 1971.
- Wiener, Martin J. *Men of Blood: Violence, Manliness and Criminal Justice in Victorian England*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Orlando: Harcour Brace Jovanovich, 1929.