

Cuando un sí no es solo sí. Vicisitudes en la violación de Scarlett O'Hara por Rhett Butler en *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939)

JOSÉ LUIS CABALLERO

Universidad Complutense de Madrid

Vicissitudes in the rape of Scarlett O'Hara by Rhett Butler in *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939)

Abstract

Based on the analysis of one of the essential sequences in the development of the film *Gone with the Wind*, a productive relationship is established with the main ideas that George Bataille expressed in his work on Eroticism and death. Once this correspondence has been established, we proceed to introduce the main element of the question to be dealt with, which is the ambiguity or the impossibility of determining in all cases when consent is explicitly elucidated.

Key words: Jealousy. Eroticism. Death. Consent. Feminism.

Resumen

A partir del análisis de una de las secuencias esenciales en el desarrollo del film del que es parte, se establece una relación productiva con las ideas principales que George Bataille vertió en su obra acerca del Erotismo y la muerte. Una vez asentada dicha correspondencia, se introduce el elemento principal del asunto a tratar, que no es otro que la ambigüedad o la imposibilidad de determinar en todos los casos cuándo un consentimiento es dilucidado de manera explícita.

Palabras clave: Celos. Erotismo. Muerte. Consentimiento. Feminismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 125-137



Estas dos imágenes corresponden al momento de la película (3h 17'21") en el que Rhett Butler, rebosante de ira y de alcohol, muestra a Scarlett cómo procedería si siguiera el dictado de su propio deseo, el de eliminar de la mente de ella toda imagen, toda huella que remitiera a

1 Por si todavía existe alguien que, sorprendentemente, no vio la película o ya no la recuerda, Ashley Wilkes es el sujeto que produjo en Scarlett un enamoramiento letal del que sólo tuvo conciencia al final de la historia, cuando el asunto tenía mal arreglo o más bien ninguno, pues la idea de llevar a la pantalla una segunda parte por la que traer a Rhett de regreso a Atlanta, e imaginamos que mucho menos a Tara, fue descartada por descabellada. No ocurrió lo mismo con la novela, que sí tuvo su segundo y olvidable volumen.

2 BATAILLE, G. (1957). *L'Érotisme*. Éditions de Minuit, Paris. *El Erotismo*. 2013. Tusquets, Barcelona, p. 21.

3 FREUD, S. (1915). *Los instintos y sus destinos*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva., p. 2051; puede seguirse también la lectura en la traducción que José Luis Etcheverry hizo para Amorrortu editores en *"Pulsiones y destinos de pulsión"* en Amorrortu Editores. VOL. 14, p. 134.

4 FREUD, S. (1916). *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, 22ª conferencia. *Algunas perspectivas sobre el desarrollo y la regresión. Etiología*" en A.E. VOL. 16, p. 313.

Ashley Wilkes¹. Si con ello fuera capaz de sacarlo de su cabeza para siempre, "aplastaría su cráneo como una nuez". Damos voz a George Bataille en lo que pensamos que explica cabalmente el sentimiento de Rhett:

"Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo."²

El amor incondicional que Rhett profesa hacia Scarlett ha dado sobradas muestras a lo largo de la narración, sobreponiéndose incluso a las humillaciones que ella le ha infligido en las ocasiones, bien visibles en la película, en las que no ha ocultado su devoción por Ashley. Bien es cierto que el asunto de los celos atañe exclusivamente a la instancia psicológica particular de cada sujeto, no teniendo que ser la respuesta, idéntica en cada individuo por más que los síntomas estén generalizados y las consecuencias bastante socializadas, sobre todo en la fecha en que está datada, tanto la producción del film, como el tiempo representado en él. Pero antes de analizar la acción rendida de Rhett, posterior a su intento de intimidación, de la que la segunda ilustración traída arriba nos da la clave, lo que ahora presenciemos nos parece el punto álgido de la confianza y el amor que Rhett siente por la protagonista, por lo que se intuye que la relación está a punto de romperse:

"Cuando la relación amorosa con un objeto determinado queda rota, no es extraño ver surgir el odio en su lugar, circunstancia que nos da la impresión de una transformación del amor en odio (...) En tal caso, el odio realmente motivado es reforzado por la regresión del amor a la fase preliminar sádica, de manera que el odio recibe un carácter erótico, produciéndose la continuidad de una relación amorosa"³

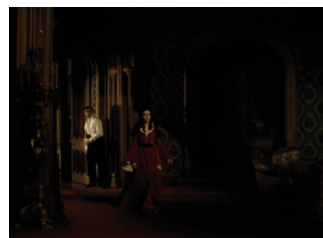
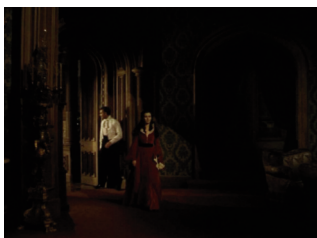
"El impulso de amor tiene que enmascararse, entonces, como impulso sádico. La representación obsesiva: «querría matarte», quiere decir en el fondo, cuando se la ha librado de ciertas circunstancias accesorias «quisiera gozarte»"⁴

Y es ahí cuando Scarlett detecta que Rhett ha sucumbido de nuevo ante ella o, más precisamente, ante su sexo. Lo que era vio-

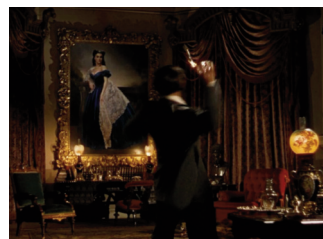
lencia sobre la cabeza de Scarlett expresada en la voluntad de abrírse-la, ha devenido apertura de su cabellera en la que hunde sus fosas nasales en pos de algún efluvio proveniente de su pelaje, como se hace bien visible al ejercitar la respiración, inhalando profundamente en el mismo centro donde se separa la melena de Scarlett.



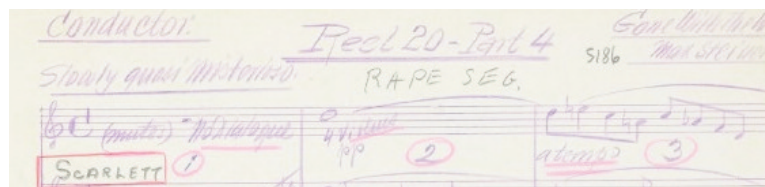
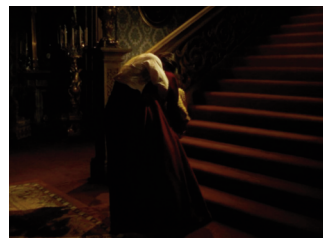
Podría verse en ello una actividad sexual perversa por el trasunto de los genitales femeninos, que justamente da pie a la excitación que se mantendrá en Rhett como estamos a punto de comprobar, y que por otro lado motiva la burla de Scarlett, pues se ha extinguido su temor al percibir claramente que el peligro ha desaparecido y Rhett no llegará a hacerle daño.



Una vez que Scarlett se encamina resueltamente de vuelta a su dormitorio sintiéndose vencedora del debate, Rhett pasa por un momento de indecisión en el que parece sopesar la posibilidad de volver a la mesa donde aguarda el brandy; mas no sabríamos decir si para proseguir con la ingesta de alcohol sumido en la soledad y en la pérdida, o bien con la intención de pertrecharse con algún objeto con el que dar vía libre a su pulsión, arrojándolo contra algo o contra la misma Scarlett. La conjunción de ambas ideas ya la hemos visto en un pasaje del film, concretamente cuando arroja otra copa de brandy contra el magnífico cuadro de Scarlett.



Pero con todo, la decisión final es aproximarse a ella y forzarla, con la firme voluntad de no ser rechazado al menos por esta vez, como siempre lo ha sido a favor de Ashley, y llevarla al tálamo nupcial en lo que el mismo Max Steiner califica de violación, pues así es anotada en la partitura que pone música a la secuencia.



Bataille desarrolla el concepto de violación a lo largo de su obra dedicada al erotismo, una noción que establece como indisoluble de la violencia en los términos en que ésta se manifiesta cuando ambos concurren:

“El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación. La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado (...) con una intensidad loca. Es sólo en la violación –a la altura de la muerte– del aislamiento individual donde aparece esa imagen del ser amado que tiene para el amante el sentido de todo lo que es. En esa apariencia hay algo absurdo, una horrible mezcla; pero, a través del absurdo, de la mezcla, del sufrimiento, se halla una verdad milagrosa. En el fondo, nada es ilusorio en la verdad del amor; el ser amado equivale para el amante, y sin duda tan sólo para el amante –pero eso no tiene importancia–, a la verdad del ser.”⁵

⁵ BATAILLE, op. cit., p. 25 y ss.

Antes de presenciar cómo Rhett Butler coronará la gran escalera que puede verse en el fotograma anterior y que culminará en la consumación del acto sexual con Scarlett, vamos a retomar de una secuencia anterior (33' 03"), la subida de una rampa similar acometida por Charles Hamilton, el personaje bobalicon, pretendiente obsesionado con Scarlett, quien acabará casándose con ella y cuyo cuerpo representa el claro ejemplo de lo que los teóricos de la comunicación llaman “sustancia expresiva”, dado que la intención de aquella no es otra que reclamar desesperadamente la atención de Ashley. Viene a sumarse a la abismal diferencia entre las caracterizaciones de ambos personajes, la ambientación y puesta en escena de la que extraemos algunos detalles.



Se incorpora Charles Hamilton, cuya imagen en pantalla habría tenido la traza de un coloso si no fuera porque los numerosos personajes que revolotean a su alrededor, contaminan con su presencia la idea que el espectador pudiera tener sobre su individualidad, como contrariamente así se concretaba en la presentación de Ashley Wilkes, en la primera entrada de la cámara a *Los doce robles*, propiedad de los Wilkes.



Visualmente centrado en la imagen, reforzado por las columnas y molduras de estilo dórico que le encuadran, su postura firme y simétrica es como la de algunas esculturas de Hércules que pueden contemplarse, la permanencia de Charles en esa posición es fugaz. El color dorado de su cabello, también domi-

nante en la vestimenta, vuelve a vincularlo con la estirpe de Ashley, aproximándose más que la cabellera de éste, al tono del metal noble; pero resultará un fuego fatuo, pues queda inmediatamente reducido a tierno infante ante la visión de Scarlett.



La trayectoria que toma es la opuesta al camino que inició Ashley Wilkes cuando apareció por vez primera y el ímpetu con el que acomete su ascensión es del todo asimilable a la energía con la que el niño corretea en sus juegos.

Vestido con los colores de la abeja, con la abertura de su chaqué con la forma que recuerda a las alas plegadas de algunos insectos voladores, el personaje que se mostró como un zángano de colmena en un pasaje previo de la película⁶, se aproxima a su reina para iniciar el cortejo que desembocará en su declaración de amor, petición de matrimonio y, tras el sí, la autorización para comunicárselo al señor O'Hara y obtener su consentimiento.



⁶ Dicha secuencia ha sido suficientemente analizada en la tesis doctoral pendiente de publicación, de la que también es autor quien esto escribe.

Del registro que la realización hace del recorrido del muchacho, no puede decirse que sea excelente, al contrario; el hecho de que la cámara le siga sin salvar la barandilla provoca que la captación de la imagen sufra la interferencia del cruce de sus elementos conformantes, es decir, de sus barrotes y pasamanos, reduciendo aún más la significación del personaje. La solución apropiada y, diríamos que, exigida por la acción en el plano, habría implicado el uso de una grúa cinematográfica para la elevación de la cámara, siguiendo así los pasos del personaje con un correcto encuadre; o conforme a unos mínimos requisitos de buen gusto fotográfico o de buena forma, si tomamos prestado el concepto gestáltico. Pero ello lograría justo el efecto contrario, magnificando la subida de Charles Hamilton como si de un hombre excelente se tratara.

El plano siguiente del que extraemos esta instantánea, tiene a Scarlett un par de peldaños elevada sobre el pequeño de los Hamilton, ocupando un lugar preponderante en la composición, pues se apropia de hasta dos tercios de la pantalla; de este

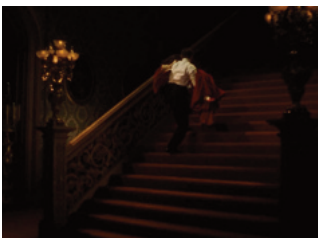


modo es desplazado a la derecha de cuadro donde, de perfil, es confinado en el tercio restante, mientras ella es vista de frente en todo su esplendor físico.

Volviendo al parecido con ciertos insectos que la apariencia y las maneras de Charles Hamilton nos sugerían, le vemos enrejado al subir las escaleras y le vemos ahora bajo la imagen parcial de una lámpara cuya sombra proyectada en la pared nos confirma que se trata de una de las lámparas de araña que penden sobre todo el techado de la planta baja de la vivienda. La sombra enmarañada se cierne exclusivamente sobre Charles, situándole visualmente en peligro de sufrir la caída de la luminaria sobre su cabeza, formando una impresión similar a la aprehensión que lleva al supersticioso a alejarse de esa y de otras situaciones similares. No quedaría lejos tal vicisitud del deseo de Scarlett y del propio espectador de que ello suceda; visualmente también, cierto peso oprime a Charles, reduciendo aún más su campo de acción, ya de por sí limitado a ese tercio del cuadro. No nos sustraemos a la evidencia física que supone la representación fálica determinada por la sombra de uno de los elementos en el extremo de la lámpara, paralela a la inclinación de la espalda de Charles y que es trasunto de su deseo. Las resistencias a esta lectura, fáciles de presuponer, serán debilitadas enseguida, no siendo necesaria tenacidad alguna en la presentación de su argumentación, como veremos.



Retornando aquí a la escena principal de la que se ocupa este artículo, se escucha una música misteriosa de fondo, que roza lo tétrico, y junto a la coloración predominante del rojo o del escarlata, es decir, la transposición de las tonalidades o espectros de Rhett y Scarlett, se constituyen en sus rasgos fundamentales.




Ante una reflexión más detenida, creemos pertinente asociar el movimiento del acto sexual al carácter rítmico de cualquier escalada, junto con el aumento de la excitación, el jadeo a medida que se trepa, que ha de saltarnos a la vista como términos comunes.

La música, dramática en extremo, llega al clímax apoyándose visualmente en un poderoso travelling de retroceso, movi-

miento contrario al de la trayectoria de Rhett, gracias al cual el ímpetu del actor es redoblado, como de dos en dos son los escalones que va superando. Una solución de la puesta en escena del todo distinta a la protagonizada por Charles Hamilton que acabamos de analizar. Lo que a continuación acontece, se deducirá tras la elipsis que ahora tiene lugar y en muy buena medida, gracias a la sutil interpretación de Scarlett de la que enseguida nos ocuparemos; pero otra vez en pos de la fenomenología de Bataille asistimos a lo que denominó "el erotismo de los cuerpos" consistente "en una violación del ser de los participantes": "toda la puesta en marcha erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado, lo que designa a la pasión es un halo de muerte", concluye⁷.

Previo al examen de lo que consideramos el elemento fundamental de este segmento espacio-temporal, en virtud del cual es trascendida la función del fundido a negro cinematográfico como formulación sintáctica, habiendo quedado reducida a una mera conjunción copulativa si el referido componente, que está por descubrir, estuviera ausente o nos pasara desapercibido, veamos qué es lo que corresponde en la novela a ese lapso y en qué concierne al postulado de Bataille. Para dar cuenta de lo que ocurrió exactamente desde que Scarlett fue subida en volandas por la escalera, hasta la imagen de su despertar, elegimos la traducción que Juan G. de Luaces y J. Gómez de la Serna hicieron de la novela de Margaret Mitchell para la editorial Aymá:

7 BATAILLE, op. cit. p. 25.



"La balanceó en sus brazos y echó a correr con ella escaleras arriba. Le apretaba la cabeza contra su pecho; Scarlett percibía el latir como de martillazos de su corazón. Le hizo daño y ella gritó ahogadamente, asustada. Él subía en la profunda oscuridad sin detenerse, y ella estaba loca de terror. Era un loco desconocido, y los rodeaban unas tinieblas que ella también desconocía, más negras que la muerte. Parecía que la muerte la llevase entre los brazos, lastimándola. Scarlett chilló, ahogada contra él, y él, deteniéndose rápidamente en el descansillo y volviéndola, se inclinó y la besó tan salvajemente, que borró de su mente todo, excepto la oscuridad en la cual se hundía y los labios que oprimían los suyos... Rhett temblaba cual si lo sacudiese un fuerte viento, y sus labios, corriéndose desde los labios de ella adonde la bata se había soltado de su cuerpo, cayeron sobre su suave carne. Murmuraba cosas que ella no podía oír, sus labios evocaban sensaciones que nunca había experimentado. Ella era oscuridad y él era oscuridad, y no habían sido nunca nada hasta aquel momento; sólo oscuridad, y los labios de él sobre ella. Scarlett intentó hablar, pero la boca de Rhett estaba de nuevo en la suya. De repente, sintió un estremecimiento salvaje,

como nunca lo había sentido, alegría, miedo, excitación, rendición a los brazos que eran demasiado fuertes, a los labios demasiado magulladores, al destino demasiado arrollador. Por primera vez en su vida sentía a alguien más fuerte que ella, alguien a quien no podía dominar ni romper, alguien que la estaba dominando, con quien no podía jugar. Sin saber cómo, sus brazos rodearon el cuello de Rhett y sus labios temblorosos buscaron los de él, mientras ambos subían, subían en la oscuridad, una oscuridad que era suave, acariciadora y envolvente. Cuando Scarlett se despertó a la mañana siguiente, Rhett se había marchado y, a no ser por la almohada arrugada que ella tenía a su lado, hubiera podido creer los acontecimientos de la pasada noche como un sueño salvaje y absurdo. Al recordarlos se puso como la grana y, cubriéndose con las ropas de la cama, permaneció bañada por la luz del sol, procurando analizar las impresiones que se mezclaban en su mente⁸.

⁸ MITCHELL, M. (1956). *Lo que el viento se llevó*. Ediciones Aymá. Barcelona pp 904 y ss.

En que la descripción: “sus labios, corriéndose desde los labios de ella hacia abajo adonde la bata se había soltado de su cuerpo, cayeron sobre su suave carne” ha de significar, con toda seguridad, que se posaron por la zona de la cintura, pues ahí es donde se anudan tales prendas, advirtiendo de este modo el rasgo de equivalencia con que sinecdóticamente opera el término “cintura” con respecto a los genitales. Una asociación que entendemos lícita por inscribirse en una tradición literaria en respuesta a los términos que la censura fue marcando al arte de narrar, además de por la proximidad anatómica con el órgano insinuado, que es el principal causante de la referida figura metonímica; aún más, “sólo oscuridad, y los labios de él sobre ella” es decir, sobre todo su cuerpo o sobre lo más íntimo de ella. Esta explicitud en la novela que escapó a la severidad de los censores, no pudo llevarse a la pantalla de igual manera, aunque algunos detalles se hicieron presentes más sutilmente. Puesto que es en el fundido a negro donde todo lo anteriormente ocurre, obtenemos como compendio una única exclamación sonora que no puede ser pronunciada sino por Rhett Butler y que enseguida enlaza con otra de la misma naturaleza, esta vez de Scarlett, y cuyo timbre es tan diferente que nos permite asegurar que efectivamente lo que se ha oído proviene del aparato fonador masculino. Es un suspiro, una exhalación, una expiración como la ajustada al periodo refractario que sucede al orgasmo, una manifestación de “la pequeña muerte” cuyo concepto y desarrollo podemos encontrar a lo largo de buena parte de la obra de Georges Bataille y del que no podemos ocuparnos in extenso. Valga la referencia a su epígrafe “El erotismo, el trabajo y la pequeña muerte” para mayor ahondamiento en sus ideas sobre la relación entre erotismo y

muerte que vienen perfectamente ilustradas en la secuencia que nos ocupa, pues no sólo las impresiones que la novelista ha querido llevar a sus lectores ponen de manifiesto esa relación: la escenografía y el decorado escogidos para llevar el texto a la pantalla, en los que predomina la oscuridad y el color púrpura, emparentados abiertamente con el color de la sangre, transmiten lo que de tétrico, lúgubre y trágico se halla en las líneas antes transcritas y lo que la fenomenología batailleana del erotismo demuestra que, “en su esencia, el erotismo está vinculado con la sangre, que no hay erotismo sin sangre y lo que la sangre simboliza: la muerte.”⁹

Y sí, ante todo, lo sexual es lo indecoroso, aquello de lo que no está permitido hablar, todo el mundo se halla de acuerdo sobre el sentido de lo sexual, asimilándolo a lo indecente: esto es, aquello de lo que no debe hablarse entre personas correctas, de ahí la función de la elipsis cinematográfica al servicio de lo que debe ser elidido.¹⁰

Pasada la noche, Scarlett se despereza muy contenta tal, y como observa Mammy, cuya dolencia en la espalda y el bien visible paso de los años no merecen consideración alguna de su protegida, despreocupada de todo lo que no sea afín al estado de goce en el que está inmersa. Y tanto es así que canta los primeros versos de Ben Bolt, una tristísima canción que interpreta dichosamente, para sorpresa de sus conocedores, y cuya letra dice:

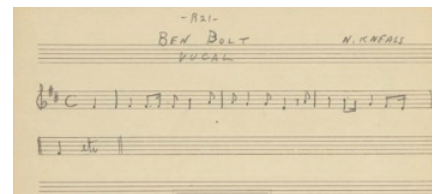
“¡Ay! ¿No te acuerdas de la dulce Alice, Ben Bolt? // Dulce Alice, con el pelo tan castaño // Ella lloró de alegría cuando le dedicaste una sonrisa. // Y tembló de miedo ante tu ceño fruncido. // En el antiguo patio de la iglesia, en el valle, Ben Bolt. // En un rincón oscuro y solitario // han colocado una losa de granito tan gris // y la dulce Alicia yace debajo de la piedra.”¹¹

Una de las grandes estrellas de la época del cine mudo, la actriz Norma Talmadge, declara que a menudo exigía que sonara esa canción para entrar en el personaje cuando las escenas pedían que llorase¹².

Esta conducta exhibida por Scarlett ante Mammy, que la aleja de unos mínimos rasgos de humanidad, subraya en el polo opues-

9 BATAILLE, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Ediciones Calden. Uruguay, p. 10.

10 FREUD, “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis” op. cit., p. 277.



11 KROHN, E. C. (1971). *Nelson Kneass: Minstrel Singer and Composer*. Anuario Interamericano de Investigación Musical, 7, 17-41., p. 38. <https://doi.org/10.2307/779859>.

12 BERG, C. (1995). *Music on the Silent Set*. Literature/Film Quarterly, 23(2), 131-136. <https://www.jstor.org/stable/43796658>, p. 132.

to un placer físico, una plena satisfacción tras la noche en la que forzosamente hubo de tener lugar un acto sexual completo. Y decimos bien forzosamente, pues llegó forzada al lecho conyugal y violada su voluntad en primera instancia.

Debemos permitirnos volver al libro al punto en el que son descritas las sensaciones de Scarlett al despertar:



13 MITCHELL, op. cit., p. 941.

“El hombre que la había llevado por las escaleras oscuras era un extraño cuya existencia no había soñado. Y ahora, aunque intentó obligarse a odiarlo, intentó indignarse, no pudo. Él la había humillado, lastimado, usado brutalmente durante una noche loca y salvaje y ella se había gloriado de ello. ¡Oh, debería estar avergonzada, debería retroceder ante el recuerdo mismo de la caliente, arremolinada oscuridad! Una dama, una verdadera dama, nunca podría levantar la cabeza después de una noche así. Pero, más fuerte que la vergüenza, era el recuerdo del éxtasis, del éxtasis de la rendición.”¹³

Llegados a este punto, conectamos con aquella secuencia en la que Charles Hamilton subía raudo las escaleras y que acarrea la presente digresión: en el segmento de la escena de la que hemos traído la instantánea que distinguimos arriba ¿qué puede representar esa forma que se mueve de un lado a otro? ¿con qué objeto se corresponde la sombra que se bambolea, que se menea, junto a la solazada Scarlett?

Cualquier búsqueda de una explicación, por más coherente que esta sea, queda lejos de la impresión que provoca esa extraña acción y, por tanto, el camino que ha de emprenderse para su esclarecimiento es abandonado de inmediato. Es tal la evidencia, tal el descaro con que queda plasmado en un efecto visual todo el suceso acontecido en esa noche, que toda



la literatura de Margaret Mitchell empleada en su descripción y toda la imaginación que el espectador pudiera situar en ese fundido en negro, quedan reducidos a una broma, a un gag, a lo que hoy se entiende por un meme.

Concluimos entonces que no pueden calificarse de desorbitadas las observaciones de este tipo cuando concurren elementos tan susceptibles de

generar sentido como los aquí tratados, por el contrario, han de tomarse muy en serio.

Puesto que el título de este pequeño trabajo está formulado afirmativamente, debemos atender a la disyuntiva que otras lecturas pudieran plantear, al surgir de ellas el interrogante de si se trata o no de una violación. ¿Cómo pronunciarse? Titubeantes, sin duda por lo delicado del asunto y por la actualidad del tema que suscita, queremos valernos de algunas consideraciones extraídas de un libro-ensayo de Helen Taylor. Si bien el año en que se publica es el de 1989, lo que sigue a continuación nos sigue pareciendo útil y del todo extrapolable al contexto actual, aun cuando en los treinta años transcurridos desde entonces, se haya comprobado una transformación en el conjunto la sociedad, donde la corriente feminista ha prolongado su presencia y su pregnancia; si bien juzgamos que no tanto en las mentalidades particulares de las espectadoras que hoy en día son confrontadas con experiencias artísticas de naturaleza similar.

El experimento que la autora aborda consiste en una cuestación en la que pregunta por las impresiones sobre los personajes principales de la película y la valoración que estos les merecen a sus trescientas treinta encuestadas, todas ellas mujeres cuya mayoría eran del sur de Inglaterra, incluida Londres, con un gran número del norte de Inglaterra, pero tal y como Taylor observa, con una muestra sorprendentemente pequeña de Midlands, Escocia, Irlanda y Gales. Treinta y ocho vinieron de Estados Unidos, principalmente de estudiantes y profesores en Whitewater, Wisconsin y Baton Rouge (Luisiana), una muestra corta para dotar al trabajo de la altura mínima que una investigación cuantitativa exige, pero pensamos, con el historiador Darden Asbury Pyron, especializado en la biografía de Margaret Mitchell, que Taylor “ha elaborado un documento muy completo, una monografía atractiva, generalmente sólida e innovadora, poniendo el foco en las valoraciones que los lectores y espectadores exponen en el cuestionario”¹⁴, lo que nos parece suficiente para insistir en el valor cualitativo del cuestionario atendiendo a una primera observación de una de las encuestadas a propósito de esa escena. Dice una tal Elena Bond:

“Intentar y hacer que Scarlett finalmente se enamore de Rhett después de todo esto es el máximo insulto para las mujeres; es decir, es dar luz verde para que los hombres abusen y humillen a

14 PYRON, D. A. (1991). *Religion and Society in Georgia and the South*. The Georgia Historical Quarterly, Summer 1991, Vol. 75, No. 2, pp. 454-456.

las mujeres y, si lo hacen suficientemente, ¡las mujeres se enamoran de ellos a cambio! El mensaje del autor [del film] parece ser el de que Scarlett no solo está condenada a buscar a [tipos de] Rhett para humillarlas, sino que, de hecho, debería tener a Rhett para ponerlas en forma y romperles el ánimo.”¹⁵

15 TAYLOR, Helen. (1989). *Gone with the Wind and its Female Fans*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey. p. 131.

Y pasa a intercalar en la misma página, la opinión de la articulista Angela Carter, que Taylor califica de ácido escrito, antes de referir lo que otras encuestadas observaron:

“Corte a la mañana siguiente [refiriéndose al cambio de escena]: Scarlett se estira lujuriosamente en la cama, sonriendo, cantándose una cancioncita alegre. ¿Ven? Eso es justo lo que la perra necesitaba todo el tiempo. Y si crees eso, crearás cualquier cosa. Pero quizás... ¿Quizás ella le había roto las rótulas, además! ¡Seguramente eso es lo único que podría hacerla sonreír, en este momento! Y esa debe ser la verdadera razón por la que tiene que irse a Europa [refiriéndose al viaje que Rhett inicia justo después de esa secuencia], a visitar a un buen especialista en rótula. Por supuesto, no pueden decir eso en el guion, pero estoy seguro de que eso es lo que sucedió, en realidad.”

No nos detendremos demasiado en comentar la imaginación de la que hace alarde la citada periodista, si es que estaba titulada, pero nos parece que idear una lesión rotuliana de Rhett fruto del fragor de su encuentro sexual con Scarlett es, además de un encomiable ejercicio ilusorio, una



16 *The Quiet Man* (1952). Republic Pictures (*El hombre tranquilo*, John Ford).

expresión de lo que en alguno o varios momentos de su vida íntima debió desear poner en práctica. Aunque no se nos oculta cierto sesgo destructivo, pues más allá de representar una hipérbole al modo del “¡homérico!” que John Ford¹⁶ puso en boca del personaje Michaleen Flynn interpretado por Barry Fitzgerald, al contemplar la cama rota de los recién casados Sean Thornton y Mary Kate Danaher tras su noche de bodas, pareciera que el goce residiría en el propio afán de hacer daño, con el resultado de un grave traumatismo que solo podría tratarse lejos de Estados Unidos.

Finalizando la autora del libro, con las siguientes consideraciones que vienen a resumir el resto de testimonios.

“La gran mayoría de las mujeres que me respondieron vieron el episodio como eróticamente excitante, emocionalmente conmove-

dor y extremadamente memorable (en su original inglés: “erotically exciting, emotionally stirring and profoundly memorable”). Pocas de ellas se refirieron a ello como ‘violación’. [Por mi parte] la lectura atenta de la novela y el visionado de la película no dieron indicios de una violación real.”¹⁷

17 TAYLOR, op. cit. p. 113.

Y en cuanto a Rhett, para la mayoría de las mujeres preguntadas, él, con su ya poderoso carisma sexual como estrella, pudo representar la verdad sexual sobre la idea del héroe romántico, a lo que añadían expresiones de sentimientos ambivalentes acerca de lo que les sugería el personaje, con términos como “desagradable-maravilloso” (nasty-wonderful), o “indecente, pero agradable” (naughty but nice).

“No me sorprendió que las mujeres mayores de cincuenta años encontrarán la escena en su mayoría muy emocionante y placentera y que las críticas tanto a ella como a la figura de Rhett emanaran principalmente de mujeres más jóvenes, especialmente de aquellas que se identificaban como feministas. Y varias expresaron el tipo de sentimientos contradictorios y confusos que yo misma comparto sobre esta demostración de fuerza masculina.”¹⁸

No hay más preguntas, señorías.

18 *Ibíd.*, p. 132 y ss.