

VIOLENCIAS CERCANAS*

Vicente J. Benet Ferrando
Universitat Jaume I

En este seminario dedicado a la representación de la violencia contra las mujeres en las artes del espectáculo pretendo entrar en un terreno que puede resultar ambiguo y quizás incómodo. De hecho, limitar sus propias características es difícil, porque no intentaré definir las desde posiciones conceptuales alejadas de lo que se desprenda directamente del análisis formal. En general, la mayoría de los estudios que conozco sobre el tema que nos ocupa acuden a una interpretación ideológica que ofrece claves sociológicas para describir una estructura patriarcal y represiva como último lugar al que responden estas representaciones artísticas. La película o la obra teatral que muestran estas situaciones de violencia contra las mujeres no haría más que trasladar una realidad social que establece roles definidos y estructurales de agresor y víctima. De hecho, cuando se habla de violencia «de género» se da una asignación casi biológica del papel de cada uno de los sexos en situaciones de agresión.

Sin embargo, si intentamos separarnos de estos presupuestos de partida para profundizar en las formas artísticas concretas, en el modo en el que se articulan los textos como discurso, pero también en la manera en que son recibidos por el público, el terreno se hace más contradictorio y turbador. Por decirlo de manera telegráfica, un asunto que salta a la vista es que, en muchas ocasiones, este tipo de violencia se relaciona artísticamente con el goce de quienes la representan y de quienes la contemplan. Y no sólo me refiero a ciertas prácticas artísticas radicales que pueden hacer una exaltación estética del goce producido por la humillación, la violencia contra el cuerpo o la sexualidad extrema. Algunos textos canónicos, aparentemente inocuos, contienen en su interior momentos críticos de representación de violencia que parecen integrados de manera natural y no problemática, por lo que resultan asumibles por cualquier espectador e incluso pueden pasar inadvertidos. Podemos encontrar gran variedad de ejemplos que consiguen integrar los elementos de exceso (concretamente la violencia) en su estructura convencional a través de un dispositivo de metaforización, de encubrimiento simbólico, de sistemas retóricos que pueden hacerla aceptable socialmente incluso en una vertiente perversa. El análisis que

* Este texto es resultado del proyecto de investigación de la Generalitat Valenciana GV99-71-1-09: «Los conflictos nacionales y su dimensión cultural».

propongo no se dirige, por lo tanto, hacia la dimensión *espectacular* de la violencia, es decir, aquella que se basa en su aparición explícita como elemento de atracción característico del filme (por ejemplo, las escenas de batalla en el cine bélico, las persecuciones en los filmes de acción, los enfrentamientos con armas del *western*, etc.) y sujeto a convenciones genéricas, *narrativas o de cualquier otro tipo*. Mi interés se dirige a analizar ejemplos concretos del *soporte estructural* de un discurso artístico, en este caso el cine, sobre efectos de violencia contra la mujer que, sin embargo, no tienen una plasmación conflictiva para muchos espectadores. En muchos casos se consigue adoptando unas convenciones establecidas por cánones de representación plenamente aceptados. Por todo ello, su papel me parece mucho más inquietante, ya que no sólo tiene una función determinante en la estructura de estos discursos espectaculares, sino sobre todo también porque parecen ofrecer algo que los espectadores esperan y desean.

Propongo un breve recorrido por uno de estos textos canónicos, quizá uno de los más recurrentes de la historia del cine: *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939, a partir de este momento *GWTW*). Mi interés se va a centrar en una serie de etapas. La primera tiene que ver con la construcción de la imagen femenina, que se constituye por las demandas del relato en algo más que un personaje narrativo: en la encarnación metafórica de la tierra y del mundo del Sur desaparecido con la guerra. Partiendo de este base, la *dimensión metafórica* va a explotar una doble dimensión de la violencia: una que se corresponde directamente con ese nivel histórico que habla del exterminio de una forma de vida (la invasión del ejército del norte, la destrucción de Atlanta por el general Sherman, la modernización posterior) y de un tipo de contacto con la tierra. Pero esa dimensión metafórica también ha de desvelar un planteamiento explícito, físico, a través del personaje de Scarlett, que concita en gran medida las fantasías de amplios sectores del público, sobre todo femenino, y que se constituye desde ese doble nivel *fundamental*: como personaje del relato y como metáfora de la tierra. El clímax de condensación de estos dos niveles nos llevará al momento conflictivo del filme conocido, incluso entre los creadores del mismo, como la «secuencia de la violación» de Scarlett por Rhett Butler, un punto de inflexión en la estructura de la película.

La recepción de GWTW

GWTW debe ser estudiada de manera combinada, pero también diferente, en los dos grandes textos que la configuran como fenómeno cultural: la novela de Margaret Mitchell aparecida a la venta en Junio de 1936 y la película producida por David O.

Selznick y estrenada en Diciembre de 1939. Célebre en la sociedad de Atlanta por su carácter independiente y poco convencional, Mitchell era una desconocida en los círculos literarios hasta la llegada de su famosa novela en la que había invertido diez años de trabajo. La recepción de su obra por parte de la crítica especializada mostró división de opiniones, pero de cara al público su éxito fue inaudito. Desde su aparición en Junio de 1936 el ritmo de ventas era de 50.000 copias al día. 6 meses más tarde ya se habían vendido un millón de copias del libro. Para el momento del estreno de la película las ventas habían alcanzado dos millones de copias, un fenómeno sin precedentes en el mundo editorial, sobre todo teniendo en cuenta que era la primera obra de su autora con la que, por cierto, fue galardonada con el premio Pulitzer en 1937.

Pero lo más revelador de la novela fue el impacto que causó el personaje fundamental de su protagonista, Scarlett O'Hara. Había algo en ese personaje irresistible para las consumidoras fundamentales del libro: las mujeres. Desde una perspectiva de estudios culturales sobre la mujer, Helen Taylor ha recorrido con detalle las claves para la recepción e identificación por parte del público femenino de un personaje contradictorio y no demasiado favorable, pero dotado de una dimensión épica y de un espesor que rompe con los estereotipos habituales de los personajes femeninos en este tipo de literatura.¹ La determinación y el espíritu de lucha de Scarlett, el modo en que, por otro lado, establecía un sistema de afectos en el relato en el que la institución familiar o las relaciones matrimoniales se desvelaban cuanto menos inestables, tiene que ver con ello. El personaje adquiriría así una fuerza en el relato comparable únicamente con los momentos puramente épicos de la guerra. Como fondo sobre el que se recortaba nítidamente su perfil y el recorrido de sus peripecias, permanecía el decorado de Tara, el hogar, la tierra, el espacio al que siempre se puede regresar como a una madre.

Un análisis detallado de lo que acabo de afirmar excedería los objetivos de este trabajo, ya que tratamos de las artes del espectáculo y concretamente de la adaptación cinematográfica de la novela. Aunque volveremos al final a ella, debemos entrar a observar cómo fue elaborado este personaje por las imágenes. La dificultad de llevar a cabo este proceso en el filme es sobradamente conocida por todos. La búsqueda de un cuerpo de actriz que encarnase el personaje de Scarlett es una de las historias más conocidas del Hollywood clásico. Miles de aspirantes desconocidas y decenas de estrellas y actrices consolidadas en Hollywood fueron sometidas a pruebas para poder cumplir con el difícil reto de dar vida a un personaje de ficción que se había convertido en una celebridad na-

¹ Helen Taylor: *Scarlett's Women. Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1989.

cional y sobre la que cada *fan* tenía formada una opinión. Para diseñar ese cuerpo todavía inexistente, un equipo de modistas, maquilladores y decoradores rastreaban en documentos de la época y en la propia novela para responder a cada detalle de figuración, aparte de mantener una férrea consistencia histórica. Finalmente todo cuajó en el talento de una joven actriz inglesa casi desconocida en América, Vivien Leigh, y en un filme cuya popularidad es sobradamente conocida. Sin embargo, más allá del mero anecdotario ligado a esta construcción imaginaria del personaje, deberemos comprender otros mecanismos más complejos y ocultos que afectan a la propia elaboración narrativa y espectacular del relato.

Metáforas de la tierra

GWTW narra, en niveles convergentes, dos historias. Por un lado, el fin de una civilización, la del Sur de los Estados Unidos, que se verá arrasada tras la Guerra Civil. Por otro, las peripecias de una joven ambiciosa, Scarlett O'Hara, que asiste al desmoronamiento de ese mundo con un inusitado sentido de supervivencia combinado con una compleja red de relaciones afectivas y comerciales. A la primera se refiere el propio título de la película, mostrando desde el inicio su voluntad de recorrer de manera precisa las características de un mundo ya desaparecido, un mundo cuyo único espacio posible, al ser barrido por la Historia, es el de los libros, el de la ficción en mayor o menor grado: «*Look for it only in books, for it is no more than a dream remembered, a Civilization gone with the Wind...*» Trabada con esta historia, está la línea argumental que soporta el relato, la de las luchas y amoríos de Scarlett. En el nivel más inmediato de la diégesis, podemos observar cómo las relaciones entre ambas son situadas por el proceso de narración de modo que converjan en algún punto crucial del clímax dramático.

El punto de conexión entre ambos niveles, el hilo conductor además de la película es, evidentemente, el propio personaje de Scarlett. Pero Scarlett es algo más que el personaje protagonista. Su diseño corporal y, sobre todo, el modo en que se relaciona con un modo de entender la consistencia plástica y figurativa del filme, llevan a que se trate de un elemento estructural que desborda las finalidades narrativas y entra de lleno en las imaginarias o espectaculares. De este modo, adquiere un espesor que, más allá de la continuidad del relato, se investirá de un poderoso nivel metafórico desde el propio inicio del filme, en el que de manera plástica y figurativa se nos plantean algunas ideas esenciales para entenderlo. Pensemos en los propios títulos de crédito. En el cine clásico, los títulos de crédito podían condensar en su interior un tipo de figuración y trabajo discursivo que, en

ocasiones, intentaba agotar en su interior de manera simbólica o metafórica lo que más tarde el relato se preocuparía de presentar dentro de una economía narrativa. Los de *GWTW* responden a este aspecto. Su figuración está, a primera vista, más centrada en lo plástico que en lo narrativo, mostrando bellos paisajes elaborados fotográficamente de un modo pictórico y localizando de manera descriptiva el espacio en el que va a desarrollarse la acción. Desde su consistencia se edificará una correspondencia entre Scarlett y la mítica tierra de Tara que será fundamental para entender la película.

La tierra y Scarlett

Dejando de lado el plano de marca de la productora de Selznick y su música de carillón con la que funde la banda sonora de Max Steiner, el primer plano de los créditos nos muestra un cielo abierto de un intenso color azul. Dos intenciones narrativas parecerán deducirse de una imagen tan rica en connotaciones que nos podría conducir hacia elaboraciones antropológicas para intentar acercarnos a su sentido. Por un lado, este inicio remite a un planteamiento del relato como auténtica cosmogonía. El universo que se va a describir, como se nos informará más tarde, precede a la historia y parte, como la Biblia, de la creación del cielo y la tierra (como confirmará el plano 2). Por otro lado, el efecto plástico de la luz en su grado puro va a ser retomado con insistencia en las escenas culminantes del relato. Sobre ese cielo se van a recortar las figuras negras, en contraluz, de Scarlett y su padre o de ella sola en los momentos emblemáticos de la película: los de la grúa que retrocede en la transferencia de la palabra paterna del arranque, del juramento ante Dios (dirigido al cielo) del medio y del regreso final. También será utilizado este efecto en otros momentos, como veremos un poco más adelante. Pero este primer plano de los créditos inicia al mismo tiempo otro tipo de subtexto interesante en su apoyo de la diégesis: una especie de gradación cromática que parte de los tonos azulados de la primera parte del filme y conduce hasta los rojos intensos del final. Del mundo evocado como en un sueño y correspondiente a esa plenitud lumínica que irradia por Tara o la mansión de los Wilkes durante la barbacoa a los agobiantes tonos rojizos de la mansión de Atlanta del cierre, pero también de la tierra roja de Tara que se ha bañado con la sangre de sus hijos, se puede encontrar un trayecto cromático que, de manera reducida, aparece elaborado en este segmento de los créditos.

El segundo plano presenta lo que podríamos considerar una segunda parte del primer subsegmento de los créditos (el plano anterior y éste). Por un lado, de manera coherente con las intenciones cosmogónicas expuestas en la imagen anterior, presenta a la Tie-

rra, la fuente de la riqueza y de la vida, en la que el ser humano se encuentra integrado en un ciclo natural. Evidentemente, estas intenciones que rebasan lo narrativo deberán de ser integradas de alguna manera en el cuerpo del relato, y no olvidemos que la tierra (o Tara) es la metáfora esencial a la que fugan todos los conflictos del relato. Esto lo plantea Gerald O'Hara en el momento en el que lanza a su hija Scarlett el enigma que tendrá que resolver a lo largo de su recorrido narrativo: «...land is the only thing in this world worth working for, worth fighting for, worth dying for -because it's the only thing that lasts... And to anyone with a drop of Irish blood in them, why, the land they live on is like their mother. Oh, but there, there now, you're just a child. It will come to you, this love of the land -There's no way of getting from it if you are Irish».² Por lo tanto, antes de que el propio texto imprima su nombre y abra un universo ficcional, vemos caracterizado unos componentes cosmogónicos que después salpicarán a la historia. Este mismo plano 2, por ejemplo, será recuperado en la interesante secuencia del fin de la jornada laboral de los esclavos que prologa el diálogo entre Gerald y Scarlett al que acabamos de hacer referencia. Un tema narrativo importante quedará planteado desde este punto: lo que perdura, lo que escapa del tiempo y permanece eterno, es esa tierra que se ha de aprender a amar. Una vez establecido este espacio, los créditos ya pueden orientarse hacia la diégesis, y su primera irrupción corresponderá precisamente con la aparición del título de la película. Sobre ese cielo azulado que ya hemos visto y con el paisaje a contraluz aparecen, cruzando el encuadre de derecha a izquierda, las palabras *Gone With The Wind*. Lo que resulta curioso, antes que nada, es que el estatismo de los dos planos anteriores (que, insistimos, por sí mismos podrían formar una especie de subsegmento) se rompe ahora por la movilidad de las letras. Pero eso no acaba aquí. Esta movilidad es doble, puesto que la del título es acompañada por una panorámica (de izquierda a derecha) que recorre en sentido inverso el espacio presentado.

La panorámica del plano 3 comienza en un árbol y acaba en otro. Parece que el punto de llegada es, en cierto modo, el mismo que el de partida,³ una transposición del trayecto que va a emprender Scarlett a lo largo del relato y que la conducirá a un mismo punto, como será elaborado por las conocidas imágenes emblemáticas del filme. Pero también un universo cerrado en sí mismo, entre el cielo y la tierra, que va a encontrar su fin cuando sea hollado por el tiempo de la Historia.

² Citamos de la edición final del guión (24 de Junio de 1939) editada por Herb Bridges y Terry C. Boodman: *Gone With the Wind. The Screenplay By Sidney Howard*. Nueva York: Delta Books, 1989, p. 25.

³ Realmente se trata de dos planos unidos por un encadenado y por el efecto de continuidad de la panorámica, lo que otorga una sensación cíclica y cerrada en sí misma. Por este motivo lo analizamos como si se tratara de un solo plano.

Pero si este tercer plano supone el auténtico arranque de la ficción lo es porque presenta la aparición de material necesario para hacerla inteligible. Por un lado, el árbol, la vida que parte de la tierra, se irá convirtiendo en un emblema en donde se condensa, de manera figurativa, el sentido de Tara. Por ello, es ese elemento asociado al padre (puesto que en ese mismo lugar le plantea el enigma que ha de dar sentido a la vida de Scarlett) que irá dejando su huella en el transcurso del relato. Por otro lado, la cerca es un lugar también fundamental y necesariamente asociado al árbol. Allí morirá el padre en defensa de lo que es su posesión. Pero la posesión es lo que está en el fondo del trayecto de Scarlett y de la película: poseer un hombre inalcanzable que sustente su deseo no es más que una paráfrasis de lo que en el fondo subyace en toda narración. Por tanto, el árbol y la cerca como presencia del padre y como emblema de la posesión. Todos estos elementos figurados junto al cartel que pone nombre al relato que comienza acaba situando en su interior la intriga que pueda desarrollar la trama narrativa. El trayecto del título por un espacio cerrado en su composición no puede por menos que integrar en su interior el viento de la Historia que ha de barrerlo, apartarlo de su dimensión cosmogónica y abrirlo a la nueva civilización.

En este sentido, los once planos siguientes de este segmento (planos 4 al 14) penetran en ese espacio cerrado, en ese universo pre-histórico en el que los seres humanos están ligados a la naturaleza siguiendo los ciclos naturales. Las estaciones se suceden al ritmo de la recolección, la vida depende de esta relación íntima e intemporal con la tierra (a través del molino, del agua...) y sobre esta relación se funda la civilización sureña. Tara, Twelve Oaks o incluso Atlanta aparecen ligadas a este segmento como lugares idílicos que han partido de esta conexión entre el ser humano y la tierra. En el último plano de la secuencia, el cielo rojo anticipa el cromatismo del final de trayecto que seguiremos a continuación.

Vemos que los créditos, a la vez de disparar el relato, condensan en su interior de manera plástica e incluso metafórica gran parte de lo que éste ha de desarrollar posteriormente en un modo narrativo. Sin embargo, antes de que éste se abra de manera definitiva, todavía deberemos de esperar a dos planos de transición que parecen servir como un elemento que ayude a la fluidez del embrague entre el momento en que la historia se presenta en su modo más hermético y el inicio de la cadena narrativa. El primero muestra una imagen que sólo podemos remitir al plano tres descrito con anterioridad, pero ahora, en vez de recorrido por el título del filme, atravesado por los perfiles de los hombres que vuelven del trabajo. De nuevo los dos árboles anteriores cierran el espacio, que ahora se encuentra poblado por el hombre. Decimos el hombre y no los esclavos de la plantación,

puesto que todo posible conflicto está superado en este espacio edénico. El mundo sureño es algo, no lo olvidemos, que ya sólo se puede encontrar en los libros. Esa relación con lo natural se presenta en la manera más alejada de lo histórico o lo sociológico y se constituye como un mundo de resonancias míticas en los que el tono azulado dominante nos plantea las reminiscencias celestes.

Los trabajadores vuelven de la plantación, caminan guiados por esa relación estrecha con lo natural, con la tierra, como algo que se repite *desde que el hombre es hombre*. Las señas y los límites de la propiedad empiezan a ser integrados en la cadena narrativa como una frontera que la rebasa, delimitando incluso los márgenes del encuadre. Y de manera redundante con las imágenes que vemos, un cartel que se presenta como un gesto fuerte discursivo nos sitúa aún mejor ante el espacio que vamos a recorrer en el primer trayecto. El «*There was a land of Cavaliers and Cotton Fields called the Old South...*»⁴ supone un tipo de arranque narrativo no demasiado alejado de los cuentos maravillosos y los relatos más tradicionales. La voz poderosa de la enunciación nos sitúa ante ese espacio previo a las dos historias, un mundo que va a ser atravesado, a la vez, por el tiempo histórico y por el biográfico. En un primer momento, y de manera coherente con el espacio ficcional que se nos ha diseñado desde los créditos, estamos situados ante ese mundo perdido en un pretérito indefinido. Es este mundo, como indica el texto a continuación: («*Here in this pretty world Gallantry took its last bow... Here was the last ever to be seen of Knights and their Ladies Fair, of Master and Slave...*») el que intenta reconstruir la ficción, pero por su condición doblemente ficcional (puesto que, como dice el narrador, sólo se puede encontrar en libros) no puede ser agotado de manera directa por las conexiones metonímicas de la narración.

¿Donde acaba todo este espeso trabajo de puesta en escena de dimensión profundamente simbólica? Ni más ni menos que en el rostro de Scarlett, desvelado tras abrirse el telón que configuran con sus cuerpos los gemelos que la galantean, en el inicio del filme. La novela también comenzaba con una descripción de su rostro, ligado a los rasgos de sus ancestros. Sin embargo, la película va a presentarlo después de la espesa elaboración imaginaria de la que acabamos de hablar y permanecerá ligado a ella. Como hemos dicho más arriba, pocos minutos más tarde vendrá la escena en la que Gerald O'Hara le dará a su hija la clave de su recorrido narrativo, el mensaje que ella ha de comprender al final, después de todas sus peripecias. El espacio donde se produce ese gesto es plenamente simbólico y se corresponde plásticamente con lo elaborado en los títulos de

crédito. En ese lugar pleno, como también sabemos, volverá a erigirse el cuerpo de Scarlett, ahora en solitario, en el clímax central y en el final del filme. La correspondencia⁵ entre cuerpo, personaje, elaboración metafórica del espacio y el sentido atávico de la relación con la tierra aparece, por lo tanto, fuertemente engarzada a través del tratamiento plástico y cromático de la puesta en escena.

Cuerpo y violencia

Establecidas de modo tan palpable estas relaciones, no debe ser extraño encontrar una cierta causalidad en los momentos de agresión directa a Scarlett. Así como las tierras del sur serán devastadas por las tropas de Sherman, el cuerpo de Scarlett se convertirá inmediatamente en un espacio sujeto a la agresión, tanto por el soldado que se dedica a la rapiña en Tara como por los vagabundos que acampan por los caminos y que intentan violarla en su propia carreta, siendo salvada *in extremis* por su antiguo esclavo Big Sam. Estos momentos de agresión son explícitos y sirven para sustentar tanto el nivel metafórico de Scarlett como el puramente narrativo (el segundo asalto dará lugar a una venganza que costará la vida a su marido). Es decir, además de relacionarse con momentos esenciales de clímax dramático en el transcurso del relato, inciden en ese espacio metafórico que nos habla de un mundo perdido encarnado en Scarlett, tomado por la fuerza y la violencia.

Pero estas premisas nos conducen a una escena mucho más dudosa. Viuda por segunda vez, Scarlett sigue manteniendo su pasión por el inalcanzable Ashley. Sin embargo, fuera del ámbito natural, instalada en el mundo de los negocios y guiada por su instinto de supervivencia, decide casarse con Rhett. Una crisis matrimonial en un momento dramático lleva a una de las más célebres escenas del filme y la que se sitúa de manera más conflictiva en ese territorio ambiguo del que hablaba al principio: la de la «violación marital». Se trata de una escena insólita por su carácter explícito. La propia convención del fundido en negro que cierra el momento en que Rhett la sube violentamente hacia la habitación es una convención que no pasaba desapercibida al público del momento como referencia a una relación sexual escamoteada a la mirada, y que permitía la censura.⁶ Por causas dramáticas, la escena era inevitable, pero la censura ponía objeciones importantes. Joseph Breen,

⁵ También puesta en relieve por la teoría feminista en nuestro país, como puede verse en Eva Parrondo-Coppel: *Feminidad y mascarada en Lo que el viento se llevó* y *Jezabel*. Valencia, Ediciones Episteme, vol. 133, 1996, p. 12.

⁶ Cfr. Leonard J. Loff y Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. N. York, Anchor Books, 1991, p. 94.

responsable de la aplicación del famoso código de censura de producción, demandaba que no hubiera ninguna sugerencia de violación a través de las imágenes. De este modo, el momento en que Rhett sube a la fuerza por las escaleras a Scarlett, esta no debía protestar ni gritar y era fundamental que hubiera un fundido en negro inmediato, algo que no respetó el productor David O. Selznick después de entrar en un complejo proceso de negociaciones con la oficina de Breen entre lo que estaría permitido y lo que no.

La escena, por lo tanto, era fuerte e inequívoca: había resistencia física, gritos y además el fundido en negro sobre el ascenso de la escalera se dilataba durante unos largos segundos. Sobre lo que sugiere la escena no había demasiadas dudas. Incluso en varios documentos de producción o en la correspondencia entre los autores y la administración se alude a la escena como la «rape sequence.» Sin embargo, a pesar de su carácter explícito, *gran parte del público femenino no la entendió como una violación*, sino que tomó la escena, en muchos casos, como un momento de pasión compartida.⁷ Quizá podría quedar en la memoria de las espectadoras la prosa igualmente ambigua del texto literario, en el que la escena es tratada con las convenciones habituales de esta literatura de género tipo *romance*:

«... Sintió sobre su cara su aliento cálido y sus manos la rodearon rudamente, por debajo de la bata, en contacto con su piel desnuda.

—Me echaste fuera de tu alcoba, mientras le dabas caza. ¡Por Dios, que ésta es la noche en que va a haber dos en mi cama!

La balanceó en sus brazos y echó a correr con ella escaleras arriba. Le apretaba la cabeza contra su pecho; Escarlata 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. Escarlata 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 sensa-

ciones 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. Escarlata 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, envolvente.

Cuando Escarlata 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 noche pasada 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 mente.

Dos cosas resultaban evidentes. Había vivido durante años con Rhett, dormido con él, comido con él, disputado con él, dado a luz su hija y, a pesar de todo, aún no lo conocía. El hombre que la había llevado en sus brazos escaleras arriba, en la oscuridad, era un extraño cuya existencia ni siquiera había sospechado. Y ahora, aunque intentaba odiarlo, indignarse, no lo conseguía. La había humillado e insultado, había abusado de ella brutalmente durante toda una noche salvaje y loca, y ella lo había soportado con alegría. ¡Oh, debía avergonzarse, debía estremecerse al simple recuerdo de la cálida, enervante oscuridad! Una dama, una verdadera dama, no podría nunca levantar la cabeza después de una noche semejante. Pero más fuerte que la vergüenza era el recuerdo de la locura, del éxtasis de la rendición. Por primera vez en su vida se había sentido poseída, había sentido una pasión tan avasalladora y primitiva como el miedo que experimentara el día que huyó de Atlanta, tan enloquecedoramente dulce como el odio frío con que había matado al yanqui».⁸

⁸ Margaret Mitchell: *Lo que el viento se llevó*. Barcelona, Orbis, 1988, pp. 904-905.

Mitchell mantiene coherentemente la focalización de la escena en la posición de Scarlett, desde la posición omnisciente del narrador penetra en su mente y nos lleva, desde su punto de vista, a un calculadamente ambiguo sistema retórico de metáforas (la oscuridad en la que se sumerge Scarlett, el fuerte viento que es Rhett...) en el que se funden la violencia con un goce que rebasa lo convencional y ofrece esa promesa, esa fantasía del éxtasis, tan típica de la literatura romántica.

No es de extrañar que esa rendición masoquista haya sido un campo abonado para las interpretaciones feministas de tipo psicoanalítico, ofreciendo posiciones muy encontradas. Y no parece fácil llegar a un acuerdo que permita una interpretación coherente de la misma. En cualquier caso, un momento como este, repito, no asumido como lo que explícitamente es por parte del público femenino, debe ser comprendido también más allá de la anécdota narrativa concreta. Scarlett mantiene durante toda la película su doble dimensión de personaje narrativo y de símbolo de una civilización. Su dimensión metafórica permite que esa violación pueda abrir su interpretación a otros ámbitos de sentido. En un momento en que el replanteamiento de la civilización sureña (sobre todo desde las políticas del *New Deal* de Roosevelt) pasa por el abandono de las viejas tradiciones, la transformación de la naturaleza para hacerla productiva con las fábricas, la necesidad de entrar en la modernidad desde la estructura feudal anterior, la violación de Scarlett tiene repercusiones narrativas mucho más profundas que también pueden permitir la comprensión de un público, como el de 1940, demasiado cercano a esas fuentes de violencia.