

***Bitter Moon* y las relaciones de dominio**

Emilio Álvarez Castaño
Zhejiang Yuexiu University of Foreign Languages
China

1. INTRODUCCIÓN

En 1992 el cineasta Roman Polanski (1933) presentó *Bitter Moon* (*Lunas de hiel*), una película que no alcanzó la fama y consideración de otras obras suyas pero que se trata de un título a tener en cuenta tanto por el argumento que plantea como por su factura. La historia de dos matrimonios, uno en crisis y el otro en vías de destrucción, permite una reflexión sobre las consecuencias que pueden tener unas relaciones basadas en el dominio y, dentro de este contexto, aparecen otros elementos como el feminismo y las relaciones sadomasoquistas.

La película objeto aquí de estudio se ha llegado a definir como una “one-stop anthology of classic Polanskian themes” (Sandford 310). En todo caso, sin que se pretenda categorizar de esa manera, en *Bitter Moon* de Roman Polanski se pueden observar, como en otras obras de dicho autor, rasgos feministas. Teniendo presente su producción, resultaría demasiado reduccionista considerar a dicho cineasta como misógino o feminista. Se trata de dos términos contrapuestos y cuyo enfrentamiento continúa,¹ por lo que sería procedente comprobar la actualidad del planteamiento de dicha película. En el caso concreto de Polanski sería más apropiado afirmar que no es ni misógino ni feminista o, mejor, que utiliza elementos de ambos discursos para construir el suyo propio, mostrándose así de una manera ambigua (Mazierska 134) o ambivalente (Sadoff 149), un elemento que está presente tanto en su vida (Cronin XI) como en su obra (Huvet 155; Morrison 77; Richardson 51), como el propio Polanski reconoció en la

¹ Un análisis que enfrenta al feminismo con la misoginia haciendo ver su grado de actualidad se encuentra en: Nuria Varela, *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*. Barcelona: Ediciones B, 2017.

presentación en Cannes de su última película, *D'après une histoire vraie* (2017).² Dentro de este carácter, y sin querer entrar en detalles concretos, se puede citar como obra con rasgos feministas *Repulsion* (*Repulsión*, 1965),³ mientras que rasgos misóginos se encuentran en *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, 1968).⁴ Aunque, en líneas generales, en muchas de las películas de Polanski existe una propuesta para que el espectador averigüe sobre la identidad oculta de los personajes, como ocurre de nuevo en una de sus últimas obras, *Venus in Furs* (*La Venus de las pieles*, 2014), donde el protagonista masculino es un dramaturgo que está buscando una actriz para la adaptación teatral que él mismo ha escrito basada en la obra homónima del escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch, de quien se tomó su apellido como para nombrar la conocida conducta sexual.

En el caso del guion de la película *Bitter Moon* es evidente que existe un claro componente feminista, como se puede apreciar en el desarrollo de los dos personajes femeninos (Hoogland 472). Ambas mujeres empiezan por estar plegadas a la poca consideración de sus maridos para posteriormente despertar de la realidad que están viviendo y tomarse su particular venganza. Por tanto, en el estudio que aquí se propone, se analizarán las relaciones de cada uno de los dos matrimonios, se comentará la presencia de rasgos sadomasoquistas como ejemplo de las relaciones de dominio, y se comprobará si dichas relaciones son extensibles a otros ámbitos más allá del personal. A partir de aquí se reflexionará si se trata de elementos que forman parte de un mensaje que todavía puede tener vigencia.

² <<http://www.larazon.es/cultura/cine/polanski-el-mal-tiene-forma-de-mujer-AC15249238>> (27/05/2017).

³ Más información al respecto en: Freeland 1996, 212-214.

⁴ Un análisis sobre este aspecto se puede encontrar en: Caputo 2012, 130-137.

2. FIONA Y NIGEL

Por un lado se encuentra el matrimonio formado por los ingleses Fiona (Kristin Scott Thomas) y Nigel (Hugh Grant). Pese a que aparecen sonrientes y unidos al comienzo de la película, se irá facilitando información sobre ellos poco a poco para acabar mostrando que se encuentran atravesando una crisis.

En este sentido se le hace saber al espectador que Fiona acepta la idea de un crucero de fin de año como una nueva oportunidad para su matrimonio, pero comprueba que no va a ser así cuando ve que su marido se siente atraído una y otra vez por saber la historia personal que le está contando Oscar (Peter Coyote) y, sobre todo, aparece subyugado por los atractivos de Mimi (Emmanuelle Seigner), como les ocurre también a los otros pasajeros masculinos. Al notar esto, Fiona le llama la atención diciéndole que cualquier cosa que haga, ella lo hará mejor. Si se sigue la definición de feminismo como un movimiento que busca la igualdad de derechos entre hombres y mujeres (Hawkesworth 25-27; Beasley 3-11) se trata de una advertencia que enlaza con el controvertido neologismo de *hembrismo* (Simón164), y que se puede identificar como un sinónimo de misandria (Nathanson y Young 80). Mientras que el machismo ha venido dado por un contexto social, su equivalente femenino no sería el feminismo sino el *hembrismo* (o misandria), que se encuentra en ciertas actitudes individuales, algunas de ellas dentro de ciertas ramas del feminismo (McElroy 6). Esta actitud de superioridad de Fiona apunta en cierta manera al desenlace. Pero Nigel, en su obsesión, busca excusas para abandonar a su mujer en varias ocasiones, una de ellas cuando Fiona se sentía indispuesta por el movimiento del barco. Ante la pregunta de él sobre si se ha tomado las píldoras anticonceptivas, Fiona ironiza sobre la necesidad de ello teniendo presente la vida sexual que llevan y le hace ver que mejor que hacer un viaje de seis meses a la India hubiese sido pasar ese tiempo en la cama. Cansada finalmente de la actitud de su marido, comienza a coquetear en el bar con un pasajero italiano, como él hizo antes con Mimi, para al final acabar con el baile entre ambas y su posterior encuentro lésbico.

Y Nigel, aunque reacciona con aparente rechazo a los detalles más escabrosos de la narración, no deja de buscar de forma repetida que Oscar le siga contando su historia, ya sea por el morbo de escuchar un relato de una vida sexual diferente de la que él tiene y que en el fondo le atrae, porque el deseo último es copular con Mimi, o por ambos motivos. De la misma manera, el espectador de la cinta, aunque pueda sentir ese mismo rechazo ante la crudeza del relato y la exposición de las prácticas sexuales que se mencionan, sigue sentado buscando el final de la historia y espera continuar deleitándose con la belleza de Mimi, (¿solo el espectador masculino?).

Cabría preguntarse entonces si Fiona y Nigel no estarían siendo objeto de una prueba, un experimento o un juego por parte del otro matrimonio, quienes desde el primer momento demuestran tener un mayor grado de arteria y malicia.

3. MIMI Y OSCAR

Por otro lado se encuentra el otro matrimonio, formado por la joven francesa Mimi y el norteamericano Oscar, una extraña unión en la que ella no duda en mostrarse seductora y provocativa con los pasajeros y miembros de la tripulación pese a estar en su luna de miel, y a él, en su silla de ruedas, no parece importarle la situación. El motivo para ello se irá desvelando conforme se vaya narrando su historia.

Dicha narración sigue un orden cronológico, por lo que se muestra en primer lugar cómo Mimi conoce de manera casual a un hombre norteamericano que le lleva cierta edad y comienza una relación amorosa con él. Al principio ella se muestra aparentemente cándida e infantil. En la primera cita que tienen, en el restaurante, ella imita todos los movimientos que él va haciendo. En esta primera parte de su historia de amor se cumplen diferentes clichés del melodrama romántico, como en la escena en la que se tocan las manos cuando se columpian (Feeney 140). En el mismo parque de atracciones, hay otra escena en la que, en un rasgo de cierto infantilismo, ella lleva el muñeco de peluche que han ganado antes en una de las barracas de feria y, además,

ambos posan en un *photocall* del parque de atracciones en el que simulan que son unos recién casados.

Aunque no contraen matrimonio en ese momento, Oscar, en la fascinación obsesiva que tuvo por Mimi en un primer momento, hace que ella deje su trabajo como camarera para que se vaya a vivir con él. Resulta lógico, por tanto, que sus relaciones sexuales vayan tomando un mayor grado de madurez y que en ese proceso busquen la experimentación, como queda reflejado en la escena del desayuno. Los juegos sexuales con comida y bebida no suponen ningún riesgo si se saben llevar a cabo, pero se trata de un momento en la película que viene a preparar la etapa posterior en la que las experimentaciones irán más lejos. Por eso, dejando atrás los comienzos en los que van conociéndose mutuamente, la relación derivará a un sadomasoquismo en el que ambos toman el papel de amo y de esclavo. Antes de llegar a ese punto se pueden intuir ciertos detalles al respecto por las referencias que hay a algunas parafilias, y se pueden citar tres ejemplos. El primero, en la escena en la que Oscar se está afeitando, Mimi insiste en que ella quiere probar también. Aunque él se resiste un poco en un primer momento, acaba cediendo preguntándose retóricamente si le puede negar algo. Y cuando ella le hace un pequeño corte en la cara con la navaja le lame la herida en un detalle que apunta al vampirismo. El segundo ejemplo se encuentra en el momento en el que Oscar le narra a Nigel el momento en el que la relación entre ellos cambió dándoles más posibilidades sexuales, aludiendo entonces a la urofilia. Por último, se puede citar la podofilia, presente en el momento en el que Oscar masajea los pies de Mimi, con la justificación de que estos se habían enfriado tras el paseo nocturno. Pero, además, las zapatillas blancas que lleva Mimi en el autobús, en el primer encuentro entre ambos, es una de las imágenes que se quedan en la mente de Oscar y, gracias a ello, la reconoce en el restaurante en el que ella trabajaba como camarera cuando es la propia Mimi quien lo está atendiendo. Esta idea enlaza con la que ya formuló Freud en su momento acerca del fetichismo de los pies, según la cual un joven curioso busca los genitales femeninos

empezando a mirar los pies de la mujer (Fisher 170). Y estos pormenores los justifica Oscar diciéndole a Nigel que le está dando todos los detalles de su relación para demostrarle cómo llegó a ser un esclavo de los encantos de Mimi.⁵

Aunque Oscar llega a decirle a Mimi que la ama en la escena del columpio antes referida, no parece sentirlo ya que lo único que le atrae es la novedad. De ahí que llega un momento en su relación en el que empiezan a practicar relaciones sexuales cada vez más extremas. Se llega a este punto porque: “Well before the Nietzschean will to power, another candidate suggests itself as a philosophical precursor of what Freud calls primary masochism: curiosity” (Schuster 201). En efecto, para evitar la rutina, por experimentar o simplemente por curiosidad puede surgir en las parejas un deseo de probar prácticas sexuales novedosas, sin que eso signifique que ya se haya establecido entre ellos una relación de empoderamiento, aunque también podría ser un aliciente para ello. Hay un par de escenas de sexo sado-maso y en ambas, siguiendo la teoría de Deleuze según la cual el papel de *torturess* (que no hay que confundirlo con el de sádico) corresponde siempre a la mujer (Hart 71), ella asume el papel dominante. Hasta que Oscar se cansa de ello, como ocurre en la segunda de estas escenas en la que está presente la zoofilia, y confiesa que no se cree la situación. De la misma forma, hay algo caprichoso y hasta fetichista cuando la busca de manera obsesiva después de verla por primera vez en el autobús, de ahí que, cuando ya estaba dando por infructuosa su búsqueda, invite a cenar a una desconocida dependiente de una boutique solo porque se le parece a Mimi. Y es que fornicar con una desconocida es otra fantasía sexual (como también lo es la relación lésbica de dos mujeres que son heterosexuales). Oscar busca encuentros sexuales con diferentes mujeres, Mimi entre ellas, para después contarlos en los libros que escribe, que parecen ser una copia de los de Henry Miller, uno de sus

⁵ Dando una vuelta de tuerca más, hay que recordar que Emmanuelle Seigner se casó con Roman Polanski en 1989, por lo que sería posible cuestionarse sobre una posible parafilia de tipo voyerista del cineasta viendo a su propia mujer interpretando todas las escenas de contenido sexual que aparecen en la película.

autores de cabecera. Resulta significativo que, cuando empieza a deteriorarse su relación con Mimi, Oscar busca nuevos alicientes utilizando 3615 Ulla, una página de contactos y encuentros sexuales entre adultos que ofrecía Minitel, un servicio de conexión telefónica desarrollado en Francia que estuvo en funcionamiento en dicho país en los años en los que se sitúa la película y que antecedió a la expansión de internet. Un anuncio de 3615 Ulla es el que ve Oscar en el autobús en el que se aleja Mimi, el día que se conocieron, mientras ella lo mira fijamente por la ventana que se encuentra justo encima del anuncio, como si se tratara de una de las muchas mujeres que ofrecen servicios sexuales y con las que se puede contactar fácilmente, con solo telefonarlas. Porque, desde el momento de su encuentro casual, Mimi es para Oscar solo una chica más que conocer y, una vez acabada la novedad, no hay más interés.

Cansado, por tanto, de la relación, Oscar se muestra decidido a romper con Mimi, pero ella le ruega que no la deje y acepta la sumisión y hasta le pide por compasión que no la abandone. Se trata de una dependencia emocional que la lleva al masoquismo (Fuller 7). Y Oscar acepta esa situación porque considera que todos los seres humanos tienen una vena sádica: “Everyone has a sadistic streak, and nothing brings it out better than the knowledge you've got someone at your mercy” (Polanski). Una idea que no es original suya sino que ya se encuentra en uno de los ensayos que en 1905 escribió Freud (De Vleminck 81). A partir de ese momento, la relación entre ellos se va degradando. Si en una de las discusiones que tuvieron él llega a golpearla en la cabeza dejándola inconsciente unos momentos, ahora la humilla de todas las formas que se le ocurre: le desprecia la comida que le prepara, la deja en casa sola, flirtea y le es infiel con otras mujeres, se burla de ella en privado y en público y hasta la hace abortar sin pensar en las consecuencias para ella, solo porque no se ve asumiendo el papel de padre y porque considera que no sería justo para el bebé tener un padre como él.

Cuando Mimi vuelve del viaje en el que él la embarcó, lo visita en el hospital solo para empezar a devolver golpe por golpe. La escena en la que se tocan las manos en el

carrusel y él le dice que la quiere es recordada de manera irónica cuando ella acude al hospital para agravarle su lesión. A partir de ahí comienza a tomarse venganza por todo lo sufrido. Es el sadismo por venganza (Orellana y Martínez 148). Es entonces cuando le prepara comida de mala calidad, lo atiende sin cuidado alguno o simplemente lo desatiende cuando le parece, y es ella quien sale de noche para divertirse ya que él ha quedado imposibilitado e impotente. En una de las veces que lo va a dejar solo toda la noche, tras vestirse de manera provocativa, Mimi llega a burlarse de su situación diciéndole: “Don't play with your zi zi while I am gone, there is no point” (Polanski), y es que él también es un escritor impotente pues nadie quiere publicar lo que escribe cuando ya cuenta con 40 años. En relación a ello, se puede resaltar también la vinculación existente, según algunas teorías feministas como la de Showalter, entre el “pen” del escritor y su “penis”, ya que dicho “pen” vendría a ser un símbolo fálico del escritor como elemento generador de poder dentro una estética patriarcal (Gnanamony 168; Makaryk 40; Ponce de León 12). De ahí que le narre su historia a la primera persona que esté dispuesta a escucharla, como Nigel, puesto que ha llegado a un momento en su vida en el que sólo le quedan las palabras.

En su deseo de humillarlo, Mimi llega al punto de serle infiel delante de él y en su propia casa. El macabro detalle de regalarle una pistola por su cumpleaños no es más que la evidencia de que a la relación entre ellos solo le falta un tiro de gracia, pese a que la han certificado por medio de un triste y frío matrimonio. Este hecho se debe a que dentro del sadomasoquismo, como el propio Oscar admite, cada uno necesita al otro (Chancer 55-56). Oscar, hundido y resignado, acepta que su mujer, aun joven y atractiva, tenga relaciones sexuales con otros hombres y, además, lo considera parte del trato que él merece recibir en ese momento. El masoquismo no es una expresión pulsional primaria sino que procede de una reversión del sadismo hacia la persona propia, es decir, una regresión del objeto al yo. El motor de esta transformación, según

las teorías de Freud, viene por el influjo de culpa (Assoun 41). Es, por tanto, el masoquismo como castigo (Baumeister 133; Blum 157).

En este contexto, pese a que Oscar le ofrece a Nigel la posibilidad de tener sexo con Mimi, y ella aparentemente está de acuerdo, en realidad es un juego que tienen con él. Un juego que comenzó con la manera provocativa de bailar y andar de ella en el bar y continuó con sus insinuaciones en los pasillos del barco y en el comedor. Son juegos de seducción con los que Mimi y Oscar pretenden atraer constantemente la atención de Nigel para que este escuche la narración de su historia, por lo que se podría entender como otra forma de dominación. Oscar también le llega a avisar en la fiesta de fin de año de que le pueden adelantar en sus intenciones, cuando ve la manera absurda con la que baila y con la que se supone que se quiere acercarse a Mimi. Por estos motivos ella no lo cree cuando al fin Nigel se le declara, y rechaza besarlo. Por eso, también, Oscar se encarga de avisar en su camarote a Fiona quien, ante la situación, actúa con la decisión que le falta a Nigel y se dirige a la pista para empezar a bailar sensualmente con Mimi mientras suena la canción “Slave To Love” de Bryan Ferry.⁶ Ante ello, los dos hombres quedan al margen de la pista, cada uno con sus respectivas impotencias, sin actuar, solo observando lo que ocurre entre ellas. Es el momento en el que Oscar le llena la copa a Nigel y le indica que se equivocó al apostar por él, que lo tendría que haber hecho por su mujer, y es que esa apuesta formaba parte del juego que tenían con él. Al negarse a mantener relaciones sexuales con Nigel y sí tenerlas con Fiona, Mimi castiga de nuevo a Oscar, ahora como escritor, no siguiendo el dictado de su historia. En este caso, lo lésbico se vincula con una identidad que no tiene por qué hacer referencia solo a las

⁶ Hay que destacar que el baile es una de las formas por las que Mimi se expresa y lo va utilizando según sus objetivos y necesidades. En la primera cita que tiene con Oscar, él la espera en la puerta de la academia de baile a la que ella acude como alumna. De hecho, Mimi se considera bailarina y no camarera. Ya viviendo con él, le obsequia con una danza sensual al ritmo de “Erotic Dance”, perteneciente a la banda sonora compuesta por Vangelis. Pero también utilizará el baile para darle celos, para ganarse la vida cuando él la abandona y como preámbulo a su infidelidad.

prácticas sexuales sino que se caracteriza al lesbianismo como algo afectivo, preferencial y de orientación, como un lugar singular donde el feminismo afirma su libertad, justicia y dignidad (Hart 40). Cuando ya se ha consumado la relación lésbica entre ambas, Nigel ha estado ausente por su incredulidad y por su incapacidad para actuar y llevar la iniciativa (no es la única ocasión en la que Hugh Grant ha interpretado a un personaje dubitativo e inseguro), lo que le ha llevado a emborracharse en soledad para olvidarlo. Por su parte, Oscar ha estado presente contemplando no sólo lo que ya no puede ofrecer sexualmente sino también siendo testigo de un final de la historia que él no había planeado y, además, de cómo la relación de la otra pareja se está destruyendo igual que la suya. En su actual situación, es una de las pocas formas por las que puede expresar su sadismo, por eso también desea que el barco se hunda cada vez que este sufre algún movimiento brusco por el oleaje, más allá de la típica imagen que podría señalar que el barco zozobra como lo hacen las vidas de los protagonistas de la película. Al final, con el suicidio de Oscar lo que Polanski cuestiona es el hedonismo por sí mismo (Feeney 144).

Siguiendo el estilo clásico de Polanski, la película trata de mostrar también las consecuencias de un encuentro casual con un extraño que, en este caso, lleva al inocente matrimonio inglés a un juego psicosexual que les conducirá más allá del conocimiento y la experiencia que poseen (Carr), algo de lo que Oscar les advirtió en su primer encuentro con su impropio comentario sobre las posibilidades sexuales de Fiona. Tras el trágico desenlace, Fiona y Nigel aparecen en la cubierta del barco, donde se les vio por primera vez en la película, abrazados, abandonando la oscuridad del camarote, con el deseo de olvidar la pesadilla vivida y aceptando una reconciliación que les dé una segunda oportunidad, algo que viene avalado por el deseo de la niña india de que Fiona tenga un feliz año nuevo, de ahí que se haya indicado que esta niña es un “mensajero angelical de un camino más vivificante que el que prometían Oscar y Mimi” (Feeney

144). Un camino que discurre alejado del mero hedonismo, el capricho y el sometimiento.

4. RELACIONES DE DOMINIO ENTRE LOS PAÍSES

En lo que se refiere al guion de la película, del que el propio Polanski fue coautor, se basa en la novela *Lunes de fiel* (1981) del filósofo y novelista Pascal Bruckner (1948), un autor que en varios de sus ensayos ha reflexionado sobre distintas cuestiones de política y cultura contemporáneas en obras como *Le Sanglot de l'Homme blanc* (1986), sobre las relaciones entre el primer mundo occidental y el tercer mundo,⁷ o *La Tyrannie de la Pénitence: Essai sur le Masochisme Occidental* (2006), donde cuestiona la idea de que Europa tenga que purgar sus culpas históricas eternamente. En lo que se refiere a la novela en la que se basa la película de Polanski objeto de este estudio, hay también presentes referencias a las diferencias culturales y sociales de los protagonistas pertenecientes a distintos países, con la salvedad de que Polanski añadirá algo más de sutileza al desenlace, ya que en el original de Bruckner los personajes equivalentes a Fiona y Nigel acaban el relato en la India, ella como drogadicta y él preso en la cárcel, por lo que, en lo que se refiere al orientalismo, lo que queda de la novela es el deseo superficial de unos turistas occidentales de visitar un lugar exótico en el Oriente.

Por tanto, estos antecedentes hacen pensar que el guion de la película admite también una lectura en clave de las relaciones internacionales. En este aspecto surgen los prejuicios, como se ve en el encuentro que tienen Mimi y Nigel en el bar en el que él, en su torpe intento por flirtear con ella, menciona los apodos despectivos que los ingleses y franceses utilizan para referirse los unos a los otros. Pero los prejuicios también apuntan a las relaciones coloniales. El restaurante al que acuden Mimi y Oscar es tailandés y

⁷ Irónicamente, el título de la obra alude al poema "The White Man's Burden" (1899) de Rudyard Kipling (1865-1936) en el que se invita a los Estados Unidos a tomar el control de la antigua colonia española de Filipinas.

Oscar se burla de la forma de hablar del metre y bromea con la idea de que el plato que les van a servir es rabo de perro.

Dentro de las teóricas lunas de miel que están viviendo las dos parejas, el matrimonio inglés está celebrando su séptimo aniversario y viajan ahora en un crucero a la India porque piensan que la experiencia les será de utilidad como terapia matrimonial y les puede ayudar a salvar la crisis que están atravesando (la conocida crisis de los siete años por la que se supone que pasan los matrimonios). Ante esto, el pasajero indio le indica a Fiona: “Believe me dear lady, children are a better form of marital therapy than any trip to India” (Polanski). En ese sentido, destaca cómo Fiona no deja de hacerle carantoñas a la niña india cada vez que la ve, apuntando a sus deseos de fertilidad en el futuro. Por otro lado, se encuentra el otro matrimonio, una extraña pareja formada por una joven y atractiva francesa y un maduro norteamericano en silla de ruedas que están viviendo su particular luna de miel. Sobre el matrimonio inglés nada se sabe de su pasado y cómo han llegado a la crisis que están atravesando, pero la narración que le hace Oscar a Nigel cuenta toda la historia de su relación con Mimi, desde que se conocieron de forma casual hasta el punto en el que se encuentran entonces. En esa relación, que se ha ido deteriorando de manera progresiva, empezaron por una primera atracción recíproca, siguieron por una pasión que buscaba el mutuo conocimiento, continuaron por experimentar, para llegar después al hartazgo, el enfrentamiento, la crisis (plasmada aquí por una relación de dominio), el daño, la venganza y la destrucción. Una situación parecida se encuentra en las relaciones que tuvieron muchas colonias con sus metrópolis, donde hay un primer encuentro, el desarrollo de las relaciones coloniales en sí, una colonización interiorizada (Lobo, Talbot y Morris 35), y finalmente una descolonización, en un proceso que es habitual que se defina con el uso de términos como “explotación”, “opresión”, “solapamiento” (Ronen 439; Samuels 53; Tuck y Yang 9). A partir de aquí, se podría entender que Polanski, basándose en las ideas de

Bruckner, cuestiona por medio del masoquismo de Oscar si las antiguas metrópolis deben seguir ese camino perennemente en su intento por purgar sus culpas.

Además, y siguiendo este tipo de traslación, si las relaciones que puede ofrecer Europa parecen agotadas y estériles, las relaciones que tuvieron las distintas metrópolis europeas con sus colonias no parece que tampoco vayan a ofrecer nada nuevo, pese a que en un primer momento daba la impresión de que podían ser novedosas y apasionadas. Sobre todo, cuando en esas relaciones no se comparten unos mismos orígenes o raíces. Ese distanciamiento se observa en la aparición de la agente literaria de Oscar. Pese a que él disfruta de su regalada vida en París, su agente le insiste en que se trata de una ciudad caduca y que un escritor debe estar en Nueva York. Quizá sea ese también otro motivo oculto por el que el matrimonio británico busca algo original en un viaje a la India. Cuando conocen al pasajero indio una de las razones que le dan para viajar a su país es que consideran que la India tiene mucho que enseñarle a Occidente, una opinión similar a la que pueden tener muchos turistas que quieren visitar un país lejano y desconocido, y es que el exotismo también forma parte del colonialismo (Bongie 112); pero el pasajero indio les dice que en su país hay moscas, mendigos y ruido. Así, el discurso del viaje, en concreto el viaje turístico, se equipara al discurso colonial debido a que ambos se basan en la dualidad de “nosotros”, los observadores, y “ellos”, los observados (Mazierska 190), aunque en concreto al turismo desde el punto de vista meramente económico se le ha considerado como un fenómeno neo-colonial (Williams 191). Más allá de esta matización, se trata de unas relaciones en las que hay un distanciamiento entre las dos partes por la creencia de una falta de identificación.

De tal manera que se pueden encontrar países que fueron colonizadores, países que fueron colonias y que luego se convirtieron en imperialistas y países que cuando dejaron de ser colonias pasaron a sufrir la neocolonización (dentro de la cual el turismo aparece como un ejemplo vigente). En la historia de las relaciones entre ellos ha habido desconocimiento, prejuicios, sometimiento, intereses, explotación, rechazo,

enfrentamiento, venganza, resentimiento, culpa, victimismo. Por tanto, teniendo presente sus consecuencias, se puede colegir que unas relaciones basadas en el dominio no son las más apropiadas para llegar a un mejor entendimiento.

5. CONCLUSIÓN

Dentro de la ambigüedad y ambivalencia que se puede encontrar en el cine de Roman Polanski, el componente feminista está presente en algunas de sus obras. En el caso concreto de *Bitter Moon*, el feminismo aparece como un elemento latente que se manifiesta como patente a modo de una respuesta ante un ataque que busca un tipo de dominación. Más allá de ello, el sadomasoquismo como metáfora de las relaciones basadas en el dominio, que puede venir dado por la mera curiosidad, apunta a que todos los seres humanos pueden llegar a ser víctimas o verdugos cuando una relación se deteriora y deja de basarse en el respeto y en el equilibrio para hacerlo en el dominio y el solapamiento y, por tanto, se trata de un camino que conduce a la insatisfacción, como el propio hedonismo por sí mismo, y a la destrucción. Trasladando este tipo de interpretación a las relaciones internacionales entre países, una lectura que el guion de la película ofrece como factible, podría afirmarse algo similar considerando cuáles han sido las consecuencias de las diversas relaciones (neo)coloniales. La alternativa a una vuelta a los orígenes donde prime la pureza y la sinceridad como posible segunda oportunidad puede abrir una nueva etapa para un mejor entendimiento entre mujeres y hombres como lo puede hacer también para los posibles vínculos entre los países en aras a unas relaciones que, libres de egoísmos, prejuicios, ventajismos y rencores, sean verdaderamente íntegras y fértiles. El hecho de que, tras más de 25 años, el mensaje de *Bitter Moon* continúe teniendo vigencia justifica su revisión en cuanto que supone una invitación a reflexionar sobre los criterios en que los seres humanos y los países pueden basar sus respectivas relaciones.

© Emilio Álvarez Castaño

BIBLIOGRAFIA

- Assoun, Paul-Laurent. *Lecciones psicoanalíticas sobre el masoquismo*. Tra. Irene Agoff. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Baumeister, Roy F. *Masochism and the Self*. Nueva York y Londres: Psychology Press, 1989.
- Beasley, Chris. *What is Feminism?* Nueva York: Sage, 1999.
- Blum, Harold P. "Masoquism and Trauma". Holtzman, Deanna y Nancy Kulish. *The Clinical Problem of Masochism*. Lanham: Jason Aronson, 2012. 145-160.
- Bongie, Chris. *Exotic Memories. Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*. Stanford: Stanford U. P., 1991.
- Caputo, Davide. *Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Bristol: Intellect, 2012.
- Carr, Jeremy. "Roman Polanski". *Senses of Cinema* 74 (2015), <<http://sensesofcinema.com/2015/great-directors/roman-polanski-2/>> [16/07/2018].
- Chancer, Lynn S. *Sadomasochism in Everyday Life: The Dynamics of Power and Powerlessness*. New Brunswick: Rutgers U. P., 1994.
- Cronin, Paul, ed. *Roman Polanski: Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 2005.
- De Vleminck, Jens. "Freud Reads Krafft-Ebing: The Case of Sadism and Masochism". Van Haute, Philippe y Herman Westerink. *Deconstructing Normativity? Re-reading Freud's 1905 Three Essays*. Londres: Routledge, 2017. 64-86.
- Feeney, F. X. *Roman Polanski*. Trad. Carmen Franch Ribes. Colonia: Taschen, 2006.
- Fisher, Lucy. *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre*. Princeton: Princeton U. P., 1996.
- Freeland, Cynthia A. "Feminist Frameworks for Horror Movies". Bordwell, David y Noel Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wiscconsin: The University of Wiscconsin Press, 1996. 195-218.
- Fuller, A. Kenneth. "Masochistic Personality Disorder: A Diagnosis Under Consideration". *Jefferson Journal of Psychiatry* 4.2 (1986): 7-21.
- Gnanamony, S. Robert. *Literary Polyrhythms: New Voices in New Writings in English*. Nueva Delhi: Sarup & Sons, 2005.
- Hawkesworth, Mary E. *Globalization and Feminist Activism*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2006.
- Hart, Lynda. *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism*. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- Hoogland, Renee C. "Hard to Swallow: Indigestible Narratives of Lesbian Sexuality". *Modern Fiction Studies* 41.3-4 (1995): 467-481.
- Huvet, Chloé. "Le pianiste (2002) de Roman Polanski. Survivre et exister par la musique". *Revue musicale OICRM* 3.2 (2016): 134-156.

- Lobo, Susan, Steve Talbot y Traci L. Morris. *Native American Voices: A Reader*. Londres: Routledge, 2016.
- McElroy, Wendy. *Sexual Correctness: The Gender Feminist Attack on Women*. Jefferson: McFarland, 1996.
- Makaryk, Irene Rima. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto, 1995.
- Mazierska, Ewa. *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*. Londres: I. B. Tauris, 2007.
- Morrison, James. *Roman Polanski*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- Nathanson, Paul y Katherine K. Young. *Legalizing Misandry: From Public Shame to Systemic Discrimination Against Men*. Montreal: McGill-Queen's U. P., 2006.
- Orellana, Juan, y Jorge Martínez Lucena. *Celuloide posmoderno: Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro, 2010.
- Polanski, Roman. *Bitter Moon/Lunes de fiel*. Francia-Reino Unido: R.P. Productions / Les Films Alain Sarde / Le Studio Canal+, 1992.
- Ponce de León, Gina. "Theoretical Approaches: Understanding Feminism of the Twentieth-First Century". *Twenty-First Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2014. 6-21.
- Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. Nueva York: Continuum, 2010.
- Ronen, Yaël. "Post-Occupation Law". Stahn, Carsten, Jennifer S. Easterday y Jens Iverson. *Jus Post Bellum: Mapping the Normative Foundations*. Oxford: Oxford U. P., 2014. 428-446
- Sadoff, Dianne Fallon. "Looking at Tess: The Female Figure in Two Narrative Media". Higonnet, Margaret R. *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1993. 149-171.
- Samuels, Robert.. *Writing Prejudices: The Psychoanalysis and Pedagogy of Discrimination from Shakespeare to Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- Sandford, Christopher. *Polanski: A Biography*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Schuster, Aaron. *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*. Cambridge: The Mit Press, 2016.
- Simón Rodríguez, Elena. *Democracia vital: mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*. Madrid: Narcea Ediciones, 1999.
- Tuck, Eve y K. Wayne Yang. "Decolonization Is Not a Metaphor". *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1.1 (2012): 1-40.
- Varela, Nuria. *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*. Barcelona: Ediciones B, 2017.
- Williams, Tammy Ronique. "Tourism as a Neo-colonial Phenomenon: Examining the Works of Pattullo & Mullings". *Caribbean Quilt* 2 (2012): 191-200.

