

Alcohol, morfina y deseo en *La Notte* (1961) de Michelangelo Antonioni

LARA MADRID DEL CAMPO

Universidad Rey Juan Carlos

Alcohol, Morphine and Desire in Michelangelo Antonioni's *La Notte* (1961)

Abstract

During the analysed sequences of Michelangelo Antonioni's *La Notte* (1961) we will describe the relationships established between the emergence of desire and alcohol. In the analysis of the film, we will observe that the construction of desire will be impossible since it is inseparably linked to agony, both physical and metaphorical, to which the main characters will succumb without remedy. Alcohol will be intimately linked to this last desire, represented in different moments that we will analyse.

Key words: Film analysis. *La notte*. Desire. Alcohol. Morphine.

Resumen

Durante las secuencias analizadas de *La Notte* (1961) de Michelangelo Antonioni describiremos las relaciones que se establecen entre la emergencia del deseo y el alcohol. Observaremos en el análisis del film que la construcción del deseo será imposible ya que va ligado inseparablemente a la agonía, tanto física como metafórica, ante la que los personajes protagonistas irán rindiéndose sin remedio. El alcohol estará íntimamente ligado a este deseo terminal, representado en diferentes momentos que analizaremos.

Palabras clave: Análisis fílmico. *La notte*. Deseo. Alcohol. Morfina.

ISSN. 1137-4802. pp. 37-48

En *La Notte* (1961), asistimos al final de un matrimonio. La pareja agoniza entre los intentos inútiles de salvación y la imposibilidad de articular su deseo. El alcohol juega un papel de analgésico, del que los personajes se servirán para enfrentarse a aquello que no son capaces de asumir.

Quizá por ello, el film arranca con una muerte física. Un hombre de mediana edad se retuerce entre tiritonas en una cama de hospital. Un médico y una enfermera le



sujetan para inyectarle algo que le tranquilizará. Una vez administrado el calmante, el hombre reposa y mira por la ventana abierta hacia la ciudad. El aire y el ruido de la calle entra y mueve las cortinas. La ciudad invade la habitación, como la misma enfermedad que está matándole sin remedio.



Cuando el matrimonio Pontano, formado por Lidia y Giovanni, llega a la puerta de la habitación, el doctor sale y les informa.

Médico: Está con la morfina, pero está despierto, entren.

Giovanni: Se habló de una intervención.

Médico: Hemos decidido que no. Ahora ya sería inútil, disculpen.

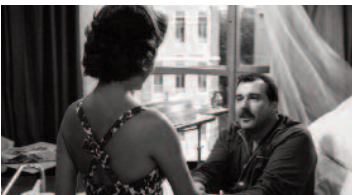


Ante la confirmación de la muerte, los dos se miran sin pronunciar palabra.

El brindis



Tomasso se retuerce de dolor y la pareja le consuela. El enfermo agarra de los brazos a sus amigos, implorándoles que no se marchen. Y en este momento, Tomasso va a pronunciar unas palabras que determinarán el significado que tomará el alcohol en este contexto:



Tomasso: Qué sitio más bonito, ¿no? Todo lo que odiaba ahora es mi mobiliario. Nunca me hubiese imaginado un final tan de lujo. Me parece estar estafando a alguien. Algún día las clínicas serán como los clubes nocturnos. La gente quiere divertirse, hasta el final.

En ese momento, una enfermera entra en la habitación con una bandeja que contiene una botella de champán y copas.

Tomasso: ¿Sabían que en estos casos se le antoja a uno champán? Y mira que no me gusta, aun así, me ha apetecido, de repente.

Tras los ataques de dolor, Tomasso necesita algo que le calme. Al inicio del film, los médicos le sujetaban para inyectarle morfina, y ahora, son Giovanni y Lidia los que le consuelan para, acto seguido, beber champán.

La enfermera coloca la bandeja encima de la camilla de Tomasso y la botella queda centrada a la altura del sexo de Giovanni.

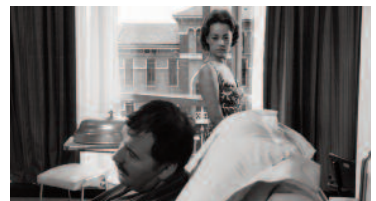
Tomasso: ¿Has visto qué belleza? Reconforta a los enfermos. No sabe hacer nada, simplemente es bonita. En ocasiones la belleza es desmoralizante.

Tanto la obvia colocación de la botella en el centro de Giovanni, como el despertar erótico de Tomasso por la enfermera, nos indica que este alcohol tiene que ver con el deseo. Sin embargo, esto produce el efecto contrario en Lidia.

Giovanni abre la botella mientras mira a su mujer. Cuando se propone un brindis, Lidia rechaza beber ya que no es capaz de enfrentarse a lo que está emergiendo: Inicialmente, el sugerente descorche de botella, parece que despierta el deseo de Lidia. Sin embargo, este está ligado a la muerte, siendo el trago de alcohol el último antojo del desahuciado. Indirectamente, la aceptación de ese brindis sería como la inyección letal de morfina.

Y así se divide la puesta en escena en dos espacios, en el lado de Giovanni y Tomasso, la muerte aceptada, donde se encuentra esa copa de champán, situada del lado del deseo, también terminal y por otro lado a Lidia, sin rendirse ante la fatalidad.

Todos brindan bajo la mirada de Lidia. Finalmente, ésta decide marcharse, pero Giovanni se queda.



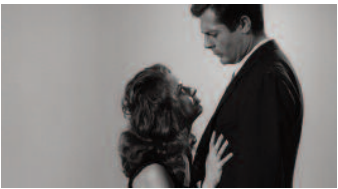
Los vivos y los muertos



Lidia ya está en el exterior del edificio y apoyada sobre la pared de ladrillo, llora desconsolada. Paralelamente, Giovanni también se va de la habitación de Tomasso y queda pensativo en la puerta. El matrimonio se ha declarado incurable.



Giovanni, de camino al ascensor, es interceptado por una joven paciente. Con un ansia rabiosa, la muchacha atrae a Giovanni hacia su lecho y éste, sin oponer mucha resistencia, cae en su ninfomanía y yace con ella en la camilla un corto instante antes de que les aparten las enfermeras.



Lidia le espera en la calle llorando, y sin darse muchas explicaciones, cogen el coche y se marchan. Los dos acuden a la presentación del libro de Giovanni, y en medio de un atasco, él le confiesa a ella su desliz con la joven. Muy lejos de sentir celos, Lidia comprende, con desinterés, el incidente. Lidia reconoce y le apunta, que podría haber sido un suceso narrado en alguna de sus novelas titulado "los muertos y los vivos".



Seymour Chatman reflexiona sobre esta dicotomía:

Superficialmente, Giovanni y la ninfómana, los aspirantes a "amantes", son los vivos, mientras que el pobre Tomasso es el muerto. Pero se pueden imaginar al menos dos interpretaciones más profundas: la ninfómana es la viva debido a la vitalidad psicótica que la despierta a cualquier hombre que pasa, mientras que Giovanni es el muerto por la forma pasiva y predecible en que se deja arrastrar a un abrazo sin sentido y a pensar que fue su encanto lo que lo impulsó. O, Giovanni es el vivo porque responde, aunque sea débil y absurdamente, a las ansias compulsivas y mecánicas de la ninfómana, mientras está muerta porque sólo puede imitar el amor genuino. (Chatman, 1985)

Ante la frialdad absoluta con la que se tratan Giovanni y Lidia, se encuentra el impulso neurótico de la ninfómana. Enfermizo o no, es un impulso, que la mantiene viva. Sin embargo, el matrimonio se encuentra del lado de los muertos, confirmado desde el momento del brindis: Lidia asiste a una cierta emergencia de su deseo, siendo el detonante de este el descorche de botella de champán, pero éste no es mas que una mera ilu-

sión, ya que recordemos, parece hacer la misma función que la morfina en el enfermo.

El origen del deseo

Más tarde, ese mismo día, Lidia se separa de su marido para pasear sola por la ciudad, transitando desde el núcleo urbano de Milán hasta la periferia.

Durante su camino mira y sonrío a los hombres de la calle y se enfrenta a un grupo de hombres envueltos en una pelea. La secuencia termina con un grupo de muchachos encendiendo cohetes, finalizando con un sugerente lanzamiento dirigido al cielo. A pesar de todas estas sugerencias, el deseo de Lidia no termina por materializarse, sino que se disuelve, como el mismo proyectil que se lanza en el descampado.



Este camino la lleva al barrio donde ella y su marido comenzaron su relación. Lidia hace una parada para llamarle por teléfono desde un kiosko callejero. La mujer se enmarca en la barra del bar, distinguiendo en segundo término un cartel publicitario de cerveza y sobre la tabla, un cenicero de Campari.

En el preciso instante en el que Lidia es rodeada por esta publicidad, le dice a Giovanni:

Lidia: En Sesto San Giovanni, delante de la Breda, donde siempre. Hay unos chicos... Estoy segura de que te gustará. Están jugando con cohetes... Sí, llegan muy alto. Es muy bonito.



La actitud de Lidia se vuelve seductora, le menciona los hombres que ha visto (“Hay unos chicos... jugando con cohetes”). El entorno parece

cambiar su actitud y despertar algo que se encuentra íntimamente ligado a su deseo. Giovanni tiene que ir a ver su antigua casa, volver al inicio de todo para quizás, poder recuperar su amor.

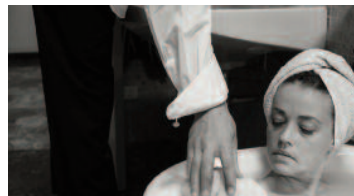
Cuando termina de hablar con Giovanni, Lidia comienza a rodear la zona. Una mujer se acerca a ella y le ofrece un hostel por si quiere verse con alguien. Ante la ocurrencia de confundirla con una prostituta, Lidia sonríe.



Lidia ronda cerca del cartel que reza en gran tipografía la palabra 'Birra'. En éste figura una gran jarra de cerveza espumosa y reposando sobre ella, un sombrero de caballero. La semejanza que establece el cartel es obvia, sin embargo, de acuerdo con Luis Martín Arias respecto a la seducción publicitaria: *Este construye un espejismo imaginario que moviliza el deseo hacia el objeto publicitado (...) tapa lo real, lo oculta mediante una sofisticada mascarada.* (Martín Arias: 1997), es decir, reforzamos la idea de que el alcohol está siendo un mero placebo que mitiga el enfrentamiento ante lo real. Aunque este Sesto San Giovanni, barrio periférico de Milán, sea el origen de su relación con Giovanni, este se encuentra ruinoso, derruido, donde el último vestigio de ese deseo parece que es ese cartel que resiste en medio de una ciudad en obras.

El baño

Ya en casa, Lidia se baña en la bañera mostrando su cuerpo semidesnudo por encima del límite del agua. Ella se frota los brazos y termina cruzándolos sobre sí misma con gesto melancólico, anhelando quizás otro cuerpo que la abrace. Su marido, entra en la habitación y ella le pide la esponja. Él se la deja en el hombro sin reparar en su cuerpo, no será él quien le muestre ese contacto físico que parece esperar.



Ella le dice que no quiere quedarse en casa, parece que estar a solas con su marido en casa le produce tristeza.

Giovanni le ofrece ir a casa de unos amigos y Lidia vuelve a insistir: Está dispuesta a ir a cualquier sitio con tal de no quedarse en casa. ¿Se encuentra ya Lidia en aquella clínica que se parece a un interminable club nocturno?

En un intento por provocar el deseo de su marido, Lidia se levanta desnuda y se seca delante de él. Sin embargo, éste se mantiene impasible, y en vez de desear ese cuerpo desnudo, lo tapa con una toalla.



Un trago de whisky

Al no poder ser capaz de enfrentarse a lo que está demandando su mujer, Giovanni acude a la cocina a ponerse una copa. Sólo se distingue su silueta en la cocina poniéndose una copa de whisky. Dos trapos de cocina cuelgan en el margen izquierdo ocupando gran parte del plano. Giovanni cruza la cocina con la copa en la mano y se detiene en los márgenes de la puerta. De pie, le da un trago al vaso y mira hacia aquello que se encuentra fuera de campo, por lo tanto, algo que parece estar fuera de su alcance.



Los dos trozos de tela ahora se hallan en el margen izquierdo, dejando una porción de pared vacía en el centro de la composición, conformando una suerte de tríptico que puede recordarnos a la escena del baño con Lidia cubierta por la toalla de Giovanni, siendo los trapos el lugar donde se encontraría su mujer, como veremos, ya vestida.



Evidentemente, ahí se encuentra Lidia, lista para su cita con Giovanni, envuelta en un vestido de encaje negro. Ella se pasea por su lado sensualmente, la cámara enfoca su bajo vientre, y Giovanni mira hacia ese punto. Parece que el deseo empieza a despertarse en él, que sostiene el vaso mientras mira de arriba abajo la figura de su mujer.

Sin embargo, algo tuerce el gesto de la protagonista, a pesar de conseguir el efecto que quería, parece que ella tampoco es capaz de enfrentarse

a ello. Como estamos viendo, en el momento en el que el deseo empieza a articularse, éste cae por su propio peso, ya que no existe un hombre capaz de sostenerlo, en este caso Giovanni no está a la altura.

Lidia le pide que le abroche el vestido, y él lo hace, la viste, la tapa, nuevamente, retrocediendo en lo que podría haber sido la cadena lógica para que desencadene el acto sexual. Ella le pide a su marido estar a solas con él. Tras su petición accede y le da un fugaz y paternal beso en el hombro. Nuevamente, ella trata de despertar algo en él, obteniendo únicamente un gesto nada pasional. Lidia trata de abrazarle por el cuello, pero, no llega a posar sus manos sobre su cuerpo. Giovanni, le da un trago al whisky y se va. Parece que el líquido que bebe tiene que ver con su propia impotencia.

El club

Finalmente, la pareja acude a un club nocturno de Milán. El club del que hablaba Tomasso finalmente se torna real. En el interior del local, un techo negro iluminado por numerosas luces pequeñas imita al firmamento, y la cabeza de una mujer se mueve bajo este. La cámara desciende lentamente, descubriéndonos a la bailarina envuelta en ropas blancas, con el pecho cubierto por una estola de piel. La bailarina se contonea al ritmo de una melodía grave de saxofón.



Tomamos el punto de vista de Lidia. Ella se encuentra absorta en sus pensamientos, sin prestar mucha atención a la escena y balanceando el líquido que contiene su vaso. A su lado se encuentra su marido, observando a la bailarina. Su rostro se torna hacia su marido, que parece anonadado.

Podría ser que Lidia tuviera celos de su marido, sin embargo, la trayectoria de su mirada termina más allá de él, en el sexo del bailarín masculino acompañante. Por lo tanto, intuimos que, la frustración de Lidia tiene que ver con el acto sexual y con la emergencia de ese cuerpo masculino, que poco tiene que ver con su marido, y también con aquello que Lidia anhela. Giovanni le pregunta qué le sucede y ella sonríe.



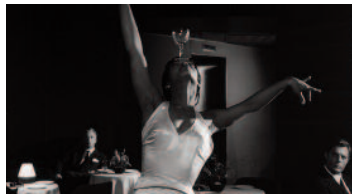
Lidia mira el contenido de su vaso, mientras le dice a su marido: “A veces me parece que delante de mí te contienes”. Parece que, cada vez más, el alcohol tiene que ver con esa contención, sin embargo, lo que viene a continuación será decisivo.

El bailarín comienza a desvestirse a la bailarina, bajo la atención del matrimonio Pontano. Recordemos el ritual de Giovanni cubriendo a Lidia ante cualquier gesto erótico.

El hombre le da una copa vacía y ella la sitúa en su frente para tumbarse mientras él se la llene de vino. Ella baila y se contorsiona sin dejar caer la copa de cristal.



No creemos que sea casualidad que la pareja de bailarines sea africana, ya que encarnan con su ejercicio y su cuerpo, lo más primitivo del deseo, aquello de lo que carece por completo el matrimonio protagonista. Con la copa llena, el hombre la desviste y ella hace malabares sin derramar el vino.



Lidia, por su parte, bebe del vaso, también con cuidado, sujetándolo hasta con dos manos, intentando, al igual que la bailarina, que el líquido no se derrame. A continuación, llama la atención de su marido distrayéndole del espectáculo.

Giovanni le pregunta a su mujer cuáles son sus pensamientos en ese mismo instante. Lidia no piensa nada, pero un pensamiento le está lle-

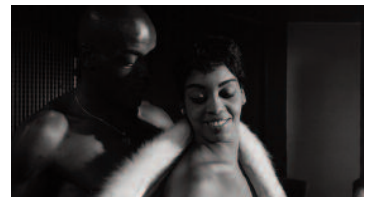
gando. Al igual que Giovanni, nosotros, los espectadores, tenemos que intuir qué le pasa por la cabeza a esa mujer. Sin embargo, el texto ya nos lo está diciendo, Lidia es consciente de la caída del deseo, pero al no ser capaz de confrontarlo no puede hacer otra cosa que parodiar esta revelación. Así, Lidia hace el gesto con la mano de un pensamiento sobrevolando su cabeza, posándose finalmente encima.

El pensamiento le ha llegado, pero no es bonito, no se lo dice, es demasiado malo para verbalizarlo. La mujer, en Antonioni, es lúcida en cuanto a sus carencias, pero no es capaz de hacer nada ante ello.

El número de baile continúa, asemejándose a una suerte de acto sexual, una masturbación que va in crescendo. La cámara se recrea en el voluptuoso cuerpo de la mujer y la copa que sostiene con él. El bailarín le va quitando prendas a la bailarina, en un sinuoso striptease. La cámara encuadra su sexo, subrayando una vez más, aquello que está conteniéndose en toda la secuencia.



Ella sujeta la copa con su boca, y en una última contorsión, a modo de clímax, se bebe el vino. El acompañante tapa a la mujer con la estola blanca que vestía al inicio del espectáculo. Con este acto, se vuelve a establecer un camino entre beber y tapar a la mujer. A pesar de que la pareja de



bailarines estuviera construyendo lo que iba a terminar en un acto sexual, al no derramarse el alcohol, sino terminar siendo bebido por ella sin dejar caer ni una gota, el acto es interrumpido. Recordemos, una vez más, a Giovanni prepararse la copa tras cubrir con una toalla o el trago que bebe después de abrocharle el vestido a Lidia.

¿Nos vamos?

Ante este espectáculo revelador, Lidia solo puede decir que quiere irse a la villa de sus amigos. Giovanni pide la cuenta y apura su copa. De nuevo, al igual que en la habitación del hospital o en la bañera de su casa, Lidia siente la necesidad de huir.

La jornada del matrimonio se presenta como la estancia en el hospital de Tomasso: terminales y necesitando constantes inyecciones de morfina. Véase estas inyecciones de morfina como ese brindis antojadizo de Tomasso, revelado en las diferentes apariciones del alcohol durante la puesta en escena y puesto sobre la mesa en esta secuencia del baile.

Las ocurrencias de Tomasso se tornan reales en este cabaret en el que la pareja asiste a un baile erótico que no termina de culminar. Los malabares con la copa de vino se asemejan a la incapacidad de aceptar la certeza de la imposibilidad del deseo: la copa no se derrama y la bailarina se bebe el líquido, aceptando, al igual que el brindis en el hospital, la muerte del deseo. Finalizando el número, con el hombre cubriendo de nuevo a la mujer con la estola, al igual que Giovanni cubría a su mujer desnuda, y marchando hacia otra fiesta, incapaces de poner fin a su día, mitigando el dolor de una muerte anunciada.

Bibliografía

CHATMAN, S. (1985): *Antonioni or, the Surface of the world*. Londres. University of California Press.

MARTIN ARIAS, L. (1997): *El cine como experiencia estética*. León. Caja España.

Filmografía

La notte (La noche). Michelangelo Antonioni. Italia. Nep Films, Silver Films, Sofitedip, 1961 (DVD distribuido en España por Regia Films).