

# Feminidad y neurosis en *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni<sup>1</sup>

Femininity and Neurosis in  
Michelangelo Antonioni's *Red Desert*

\*  
Leire Ituarte Pérez<sup>2</sup>  
Universidad del País Vasco  
Leioa, España

> Cómo citar este artículo: Ituarte Pérez, L. (2022). Feminidad y neurosis en el desierto rojo de Michelangelo Antonioni. *Revista 180*, (50), 58–69. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-50.\(2022\).art-943](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-50.(2022).art-943)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-50.\(2022\).art-943](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-50.(2022).art-943)

**Resumen:** Este trabajo aborda el estudio de *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964) de Michelangelo Antonioni, uno de los cineastas más reconocidos del cine moderno europeo de los años sesenta. El artículo propone una aproximación hermenéutica a la película desde los principios de la teoría feminista del cine que pone el acento en la reformulación moderna de las convenciones del melodrama con especial énfasis en el estudio de la puesta en escena del paisaje urbano como lugar privilegiado de representación y tensión de las categorías de género. Como melodrama existencial sobre la condición femenina y sus neurosis en el contexto de la familia patriarcal y burguesa durante el boom económico de la Italia de los años sesenta, el filme autoriza un abordaje feminista centrado en las convenciones de un género cinematográfico vinculado con las tensiones y contradicciones de los ideales modernos de masculinidad y feminidad.

**Palabras clave:** feminismo, modernidad cinematográfica, paisaje urbano, puesta en escena

**Abstract:** *This paper deals with the study of Red Desert (Il deserto rosso, 1964) by Michelangelo Antonioni, one of the most recognised filmmakers of European modern cinema of the 1960s. The essay addresses a hermeneutic approach to the film from the principles of Feminist Film Theory focusing on the modern reformulation of the conventions of Melodrama with a special attention to the study of the mise-en-scène of the urban landscape as a privileged site for the representation and tension of gender categories. As an existential Melodrama about the feminine condition and its neurosis within the context of the patriarchal bourgeois family during the Italian economic boom of the 1960s, the film authorises a feminist approach centered on the conventions of a cinematic genre linked to the tensions and contradictions of modern ideals of masculinity and femininity.*

**Keywords:** *cinematic modernism, feminism, mise-en-scène, urban landscape*

## Introducción

*El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), décimo largometraje de ficción de Michelangelo Antonioni, ocupa un lugar central en la trayectoria de este cineasta consagrado como uno de los grandes autores del cine moderno europeo de los años sesenta, no solo porque, de algún modo, supone la culminación de la trilogía —*La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961) *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962)— que le precede sino porque también marca un significativo punto de inflexión en su carrera. El filme, amén de poner punto final a ese particular y personalísimo ciclo de un Cine de mujeres producido en Italia, será también su primer filme en color, lo que lo convierte en una suerte de bisagra entre dos de las etapas más reconocidas de su carrera cinematográfica.

Antonioni nos ofrece aquí, como es habitual en su cine, una dramaturgia reducida a su mínima expresión. Giuliana, una mujer burguesa recién salida del sanatorio tras una tentativa fallida de suicidio y una larga convalecencia, se incorpora a la vida familiar junto con su pequeño hijo Valerio y su marido Ugo, un ingeniero químico fagocitado por la fábrica. Infeliz en su matrimonio, la protagonista pronto sucumbe a la seducción de Corrado, un ingeniero de minas recién llegado a la ciudad portuaria de Rávena en pleno apogeo industrial. La inscripción de su mirada como fuente primordial de la focalización interna del relato, según veremos, articula una puesta en escena sobredimensionada provista de una fuerza plástica anudada a la neurosis de la protagonista.

En *El desierto rojo* la exuberancia de la puesta en escena está también ligada a la experimentación con el color, pero como era de esperar, esta excederá de forma rotunda cualquier posible concesión al naturalismo de la historia. Nada más lejos de la intención de Antonioni cuyo background neorrealista, también aquí, se someterá a la estilización de la forma y al despliegue de una puesta en escena marcadamente pictórica.

El cineasta es, en palabras de Pascal Bonitzer (2007, p. 102), "un pintor moderno que se interesa por las manchas, por las formas nacidas al azar" y cuyo cine avanza "hacia un universo no humano y no figurativo, una apoteosis abstracta". Marie-Claire Ropars Wuilleumier (1971) sugiere, de hecho, que la superficie vacía de la pantalla en el plano final de *El eclipse*, su anterior película, adquiere nada menos que la textura de un lienzo en blanco preparado para recibir los trazos de color de *El desierto rojo*, un film que, como recuerda Domènec Font (2003, p. 171), fue "deliberadamente pensado en colores desde la perspectiva de un cineasta pictórico".

Ahora bien, en tanto que cineasta profundamente comprometido con la imagen cinematográfica, Antonioni puntualizará: "No soy un pintor, sino un cineasta que pinta". Angela Dalle Vacche (1997, p. 44) señala, en este sentido, que si bien el resultado plástico de *El desierto rojo* obedece a un trabajo riguroso y autoconsciente de experimentación formal

con el color "Antonioni utiliza el color para cambiar la naturaleza del lenguaje cinematográfico, esto es, para pintar el mundo de forma diferente con arreglo a una sensibilidad abstracta"<sup>3</sup>. Y lo hace, con rigor a sus antecedentes neorrealistas, recurriendo al paisaje real, esto es, a localizaciones de la ciudad industrial de Rávena que fueron, literalmente, pintadas con el objeto de liberar texturas y superficies que dieran rienda suelta a sus experimentos cromáticos (Dalle Vacche, 1997).

Cabe puntualizar, que más allá de esa estilización formal ligada a su constante preocupación por la ontología de la imagen cinematográfica, la obra de Antonioni también debe ser entendida como retrato de una Italia marcada por la recuperación económica y la modernización industrial que deja atrás el escenario de posguerra que había nutrido al neorrealismo italiano. En este sentido, como señala Domènec Font (2003), es importante situar al cineasta en un contexto marcado por la crisis y superación del primer movimiento cinematográfico italiano de posguerra.

En el transcurso de un coloquio con los alumnos del Centro Sperimentale de cinematografía en 1958, Antonioni confesaba que abordaba el neorrealismo desde la distancia, con una perspectiva que le permitiera reformular e interiorizar algunas de sus preocupaciones:

El neorrealismo ponía el acento sobre la relación existente entre el personaje y la realidad... Ahora que la realidad se ha normalizado para bien o para mal, me parece más interesante examinar lo que ha quedado en los personajes de sus experiencias pasadas... Una vez resuelto el problema de la bicicleta, es importante saber qué hay en el espíritu y el corazón de este hombre a quien se ha robado su bicicleta (Font, 2003, p. 50).

La alusión explícita al *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, una de las obras cumbre del neorrealismo italiano apunta, sin duda, a un cambio de paradigma en su retrato de la Italia del *miracolo* económico. El cine de Antonioni ya no explota la dramaturgia de la pobreza, del desempleo, de la miseria social y urbana de los desamparados durante la posguerra italiana sino el malestar existencial y emocional —la *malattia dei sentimenti*— de la nueva burguesía urbana en sus nuevos hábitats, las ciudades con sus suburbios y fábricas en permanente expansión. En su constante elogio de la subjetividad, el legado neorrealista comparece, en todo caso, como una huella difícil de borrar, fundamentalmente en el tratamiento de los ambientes, en los paisajes urbanos e industriales en expansión durante la efervescencia económica de la Italia moderna y siempre sometido a la estilización formal. En ese "neorrealismo sin bicicleta" (Deleuze, 1986), el retrato de la vieja clase proletaria de la posguerra ha sido sustituido por el repliegue psicológico de la

nueva burguesía italiana, y el paisaje urbano y sus ambientes a menudo se nos presentan como proyecciones de una subjetividad ligada a "la nueva estructura del sentimiento" de la modernidad.

Angela Dalle Vacche (1997) ha sugerido, en este sentido, que en *El desierto rojo* la extrema proximidad entre la subjetividad femenina y el entorno urbano apunta a la idea de Bazin de que la imagen documental neorrealista puede alterar su orientación para convertirse en una alucinación privada.

La visión del paisaje industrial como catástrofe colectiva, en todo caso, se nos presenta como síntoma de la neurosis de la protagonista, como proyección de esa alucinación. Antonioni lo deja bien claro al hablar de su aventura plástica. En palabras de cineasta, su intención no era otra que la de:

Traducir la poesía de ese mundo en el que incluso las fábricas pueden ser bellas. Las líneas y curvas de las fábricas y sus chimeneas pueden ser más bellas que el contorno de los árboles. [...] La neurosis que traté de describir en *El desierto rojo* es, por encima de todo, una cuestión de adaptación. [...] Este es el problema de Giuliana. Lo que causó su crisis personal fue la división irreconciliable, la brecha entre su sensibilidad, inteligencia y psicología y el estilo de vida que se le ha impuesto (Godard, 1964, s. p.)

Después de todo, más allá de su disposición como objeto para la experimentación plástica, la representación del paisaje urbano sirve también como testimonio documental de una época marcada por el boom económico, por la expansión de la ciudad y la implantación de fábricas y refinerías que sin duda supusieron un desafío no solo para las relaciones tradicionales de clase y género, sino también para las interacciones entre el nuevo sujeto moderno y su entorno (Dalle Vacche, 1997).

En el transcurso de una célebre entrevista concedida a Jean-Luc Godard (1964), Antonioni declararía a propósito de *El desierto rojo*: "Hubo una época en que estaba interesado en las relaciones entre los personajes. Ahora, sin embargo, la protagonista principal ha de enfrentarse a su entorno social, y es por eso por lo que trato la historia de un modo completamente diferente" (s. p.).

En todo caso, la obra de Antonioni, como sugiere Brunette (1998), está atravesada por esa tensión entre la estilización formal y el retrato social de la Italia moderna, dos polos complementarios de un estilo personal que transita por la modernidad cinematográfica sin renunciar a la resonancia neorrealista para plantear una reflexión profunda y política sobre la nueva condición del sujeto moderno en un contexto marcado por la agitación social y las profundas transformaciones de los hábitats urbanos.

En *El desierto rojo* es significativo que esa búsqueda formalista esté ligada a la mirada

de Giuliana, el personaje femenino central sobre el que pivota la historia, una mujer neurótica que atraviesa, como es habitual en su cine, una crisis matrimonial abocada al fracaso o tal vez al vacío existencial. En la referida entrevista concedida a Godard (1964), en respuesta a una pregunta sobre la posibilidad de que el drama en *El desierto rojo* no fuera tan solo psicológico sino también plástico, el cineasta no dudaría en responder: "Bueno, es exactamente la misma cosa" (s. p.).

Como señala Pier Paolo Pasolini (Pasolini y Rohmer, 1970), en este filme que él abanderó como ilustre ejemplo de su cine de poesía, la fuerte plasticidad de la puesta en escena, ligada a una disfunción de la percepción de la protagonista, se articula como síntoma de la deriva emocional de Giuliana. Su neurosis se moviliza nada menos que como estrategia para dar rienda suelta a la libertad poética del cineasta. En sus encuadres obsesivos, su vocación pictórica y su renombrado formalismo, Antonioni recurre así a la retórica de la "subjetiva libre indirecta" (Pasolini y Rohmer, 1970) en lo que Angela Dalle Vacche (1997) categoriza como un ejercicio de ventriloquía visual. El despliegue del color, volúmenes y texturas, los principios pictóricos de la puesta en escena apuntan, por tanto, al delirio de Giuliana, a una crisis existencial que se expresa mediante la experimentación formal para resonar con fuerza en el paisaje que la rodea.

La potencia expresiva de las imágenes del puerto industrial de Rávena, con su flamante arquitectura y sus localizaciones naturales sometidas a los extravagantes experimentos cromáticos del cineasta, obedece así a un conflicto dramático cuya deriva expresionista apunta no solo al resultado plástico de la puesta en escena, sin duda muy próximo a la pintura abstracta (Dalle Vacche, 1997), sino a la concepción metafórica del espacio, esto es, al desbordamiento de la subjetividad del personaje femenino, al delirio de Giuliana encarnado en la arquitectura de un paisaje industrial desmesurado, recurrente, obsesivo.

Configurada como punto de vista primordial de la narración, la mirada de Giuliana articula un relato que no solo funciona como ejemplo paradigmático de los experimentos del cine de autor europeo, con la rúbrica de Antonioni como garante de esta tendencia, sino que también apunta de lleno a las convenciones del melodrama clásico, un género atravesado por las tensiones de la ideología patriarcal y burguesa circunscritas al terreno de la sexualidad y la familia (Nowell-Smith, 1977). En esta intersección el filme se convierte, según veremos, en un laboratorio con enormes posibilidades para abordar los pormenores y derivas de una modernidad cinematográfica ligada no solo a la experimentación formal, sino a la virtual renegociación de las categorías tradicionales de género en el cine moderno.

### **Neurosis, deseo y *mise-en-scène***

Decíamos que la potencia dramaturgica del paisaje urbano en *El desierto rojo* también hunde sus raíces en el legado neorrealista

de Antonioni. Ahora bien, en ese "neorrealismo sin bicicleta" al que se refiere Gilles Deleuze (1986), la conciencia de clase, los obreros, han sido relegados al fondo del cuadro. Frente a su difusa, casi podríamos decir que atmosférica, presencia una figura femenina central pasa ahora a ocupar el *foreground* del plano.

En las primeras imágenes del filme Giuliana comparece en medio de la imponente arquitectura industrial de Rávena, deambulando junto a su hijo frente a una muchedumbre de obreros en huelga. Por su forma de caminar de la mano del pequeño Valerio, resulta difícil obviar las similitudes con el deambular del obrero y el pequeño Bruno en *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948). La figura femenina queda resaltada, precisamente, en virtud de su color, recortada sobre un fondo decolorado, marcado por una gama monocromática de grises y ocre, en el que las tenues figuras humanas de los trabajadores, fusionadas con el paisaje, parecen diluirse en el fondo del encuadre (Figura 1).

Frente a la visible decoloración de los obreros y la fábrica, el abrigo verde de Giuliana, que apenas consigue sintonizar con el pequeño recorte de hierba que rodea a las instalaciones, se presenta como el último refugio de un mundo natural en ruinas, prácticamente reducido a escombros y absorbido por el detritus industrial. Antonioni se vale aquí de un uso magistral del color y del enfoque como recursos compositivos primordiales para presentarnos a un personaje fuera de su hábitat natural, una figura descontextualizada, desgajada del entorno que parece no pertenecer a ese lugar. Sensación que se intensifica cuando la mujer se refugia en un páramo ennegrecido por los residuos industriales en descomposición para devorar a escondidas un bocadillo recién comprado a un obrero mientras repara con expresión de terror y angustia en el paisaje que la rodea<sup>4</sup>.

Significativamente, ya desde el mismo comienzo del filme, la confrontación entre el sujeto femenino y su entorno aparece atravesada por la tensión de género, por una polaridad sexual vinculada con los vaivenes de la crisis de la pareja heterosexual y su huella en el espacio urbano. En el *mundo* de Giuliana, en su visión delirante del espacio, la imponente arquitectura industrial de Rávena se configura como un espacio masculino decolorado, terrorífico e inmóvil. Las imágenes impresionistas y visiblemente desenfocadas de ese paisaje que acompaña a los títulos de crédito en los primeros planos del filme (Figura 2) ofrecen un anticipo de la colisión, recurrente a lo largo de todo el relato, entre un espacio arquitectónico masculino y un espacio pictórico eminentemente femenino ligado a la mirada neurótica de Giuliana.

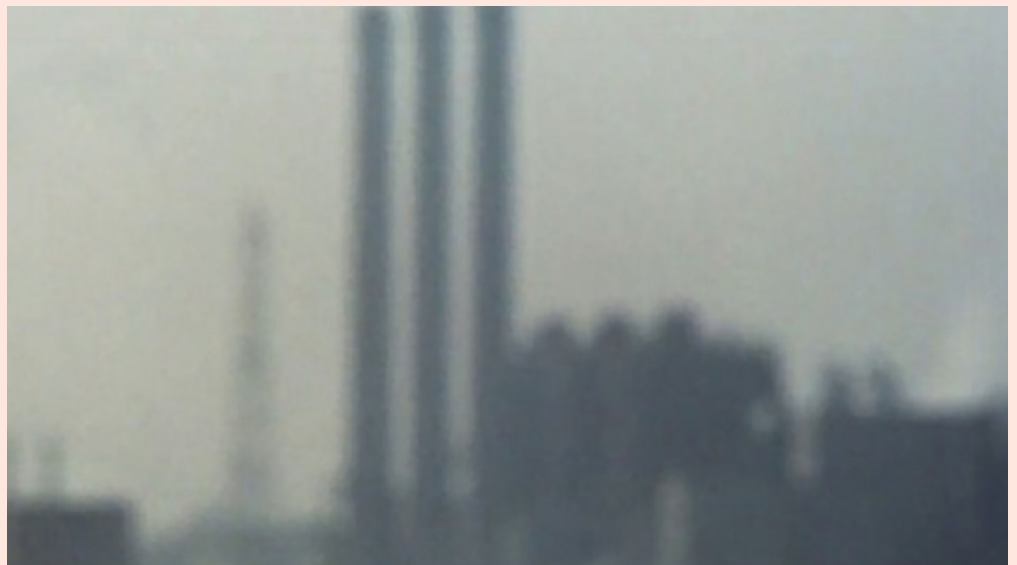
Angela Dalle Vacche (1997) ha reparado en que esa concepción dialéctica del espacio avanza, desde las imágenes inaugurales que preceden a la aparición de la protagonista en el paisaje industrial, hacia una progresiva pictorialización del entorno que va tomando

cuerpo en una puesta en escena marcada por la batalla de los sexos. La transformación de la arquitectura en pintura apunta, por tanto, a la focalización interna del relato, al sujeto de esa visión.

Bajo el prisma de esa mirada femenina que autoriza la construcción de una composición pictórica del paisaje urbano, la ciudad de Rávena se va desplegando como una proyección delirante y dantesca de la neurosis de la protagonista. La fábrica, sin ir más lejos, se nos presenta como un ecosistema fuertemente masculino, en los siguientes planos ya en el interior de la planta. Con la progresiva aparición de los distintos operarios en sus correspondientes espacios de trabajo y clasificados por rango en función de sus uniformes de trabajo, las figuras masculinas, independientemente de su categoría en la pirámide social, aparecen visiblemente fusionadas con el decorado. En esta escena, la fábrica se configura ya no solo como un hábitat fuertemente masculinizado, sino como representación simbólica de un cuerpo masculino colectivo y jerarquizado que abarcará todo el espectro de la pirámide social, desde los trabajadores de menor rango, los obreros en huelga concentrados en el exterior, hasta la versión más individualizada de los trabajadores de mayor categoría en el interior, presididos por los dos protagonistas masculinos centrales del relato Ugo y Corrado, los máximos exponentes del poder de la fábrica. Tras la fugaz aparición de Giuliana en el interior de la planta, ambos regresarán al exterior, enfrascados en una conversación propia de hombres, sobre el accidente de la joven —ya fuera de campo— y sobre las responsabilidades de Corrado, eminente ingeniero de minas, como nuevo beneficiario de la compañía tras la muerte de su padre. Sus cuerpos, nuevamente fusionados con el fondo gris de las instalaciones, irán reduciéndose en escala, mediante una cuidadísima planificación, hasta quedar minimizados frente a la imponente arquitectura de la fábrica, virtualmente absorbidos por una escenografía industrial desmesurada que los hará desaparecer bajo el vapor de las chimeneas (Figura 3).

La mencionada decoloración del paisaje urbano de las imágenes inaugurales del filme comparecerá de nuevo como expresión recurrente del delirio femenino y de esa confrontación entre el sujeto femenino y su entorno. En la secuencia que relata el primer encuentro entre Corrado y Giuliana en Via Alighieri<sup>5</sup>, sin ir más lejos, el tratamiento del color actuará de nuevo como elemento narrativo primordial de la puesta en escena.

En el transcurso de la conversación en el interior de la lonja vacía en la que Giuliana quiere instalar su tienda, la protagonista aparece encuadrada sobre el fondo blanco y rugoso de las paredes aún sin pintar como en un lienzo presto para recibir las muestras de color que, en los planos sucesivos, aparecerán sobre el fondo del encuadre



---

Figura 1  
*Giuliana de la mano de Valerio, recortada sobre un fondo decolorado y desenfocado, se distingue de la muchedumbre en virtud de su color*

Figura 2  
*Imágenes impresionistas y desenfocadas del paisaje industrial. Pictorización del espacio arquitectónico*

Figura 3  
*Ugo y Corrado, máximos exponentes del poder de la fábrica, al fondo, minimizados por la imponente escenografía industrial antes de desaparecer bajo el vapor de las chimeneas*



ofreciendo una composición pictórica reminiscente de las pinturas de Mark Rothko<sup>6</sup>. Con la paleta de color de fondo, Corrado se muestra visiblemente sorprendido por el discurso de la joven, por lo inaudito de los colores con que planea pintar su negocio —celeste para las paredes y verde para los techos—, por la revelación de que ni tan siquiera ha decidido aún qué es lo que va a vender. La escena es relevante porque nos da un avance del *mundo al revés* de Giuliana, de su pérdida de las coordenadas espaciales básicas que configuran los colores primordiales de cualquier dibujo infantil —verde para el límite inferior del cuadro, celeste para el superior—. Pero también porque de algún modo nos muestra a la protagonista enfrascada en la búsqueda de un punto de anclaje en un universo hostil marcado por el poder de la fábrica, de un espacio propio, fuera de los roles tradicionales de la mujer en la familia y el espacio doméstico. Después de todo, ni tan siquiera la casa familiar, el espacio femenino por antonomasia donde se confina a la mujer, se presenta como un hábitat seguro para Giuliana, sino más bien como una extensión de la fábrica tal y como atestiguan su decoración fría y ultramoderna, los artilugios tecnológicos con los que Valerio juega siguiendo los pasos de su padre y la extrema proximidad de los gigantes buques que atraviesan el canal como si quisieran penetrar en su refugio doméstico.

Cuando Giuliana y Corrado salen de la lonja, el paisaje urbano volverá a decolorarse de forma abrupta. Las fachadas de las casas, el pavimento, el vendedor ambulante con su puesto de frutas, volverán a mostrarnos una paleta monocromática de grises (Figura 4) como si la realidad, al igual que en una fotografía en blanco y negro, se hubiera teñido del color del papel de periódico que el viento arrastra y deposita a los pies de Giuliana. Salvo el grácil vuelo de ese trozo de papel, todo parece terrorífico e inmóvil, en un entorno que, al igual que en los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico<sup>7</sup>, parece haberse convertido en naturaleza muerta.

Las imágenes sucesivas donde se relata la visita de la pareja a Ferrara, su conversación en la casa del obrero, por el contrario, se presentan saturadas de colores vívidos. De pronto el color parece estar ligado al deseo de Giuliana, a una pulsión que palpita en el paisaje, en sus arquitecturas, volúmenes, colores y texturas, en una puesta en escena de recurrentes sobreencuadres y puestas en abismo donde la percepción se abre no solo a la experiencia plástica y pictórica del cuadro, sino a la posibilidad del deseo femenino (Figura 5).

Con rigor a esa concepción expresionista del espacio, el deseo de Giuliana ahora parece materializarse en su proyecto de pintar el mundo en colores como en su futura tienda,

Figura 4  
*La decoloración del paisaje urbano como expresión de la neurosis femenina*



en una *mise-en-scène* en la que la sucesión de cuadros —ora figurativos, ora abstractos— llenos de color, a menudo, comparecen sobre un fondo monocromático, como en una ventana abierta a un mundo lleno de posibilidades.

Gilles Deleuze (1986, p. 271) dirá a propósito del colorismo de Antonioni:

Si Antonioni es un gran colorista, ello se debe a que siempre creyó en los colores del mundo, en la posibilidad de crearlos y de renovar todo nuestro conocimiento cerebral. No es un autor que se lamenta sobre la imposibilidad de comunicarse en el mundo. Simplemente, el mundo está pintado con espléndidos colores, mientras que los cuerpos que lo habitan son todavía insípidos e incoloros. El mundo espera a sus habitantes, que todavía están perdidos en la neurosis. Pero esta es una razón más para prestar atención al cuerpo, para escrutar sus fatigas y sus neurosis, para extraer sus tintes. La unidad de la obra de Antonioni es la confrontación del cuerpo-personaje con su lasitud y su pasado, y del cerebro-color con todas sus potencialidades futuras, pero componiendo los dos un solo y mismo mundo, el nuestro, sus esperanzas y su desesperación.

Ahora bien, es preciso puntualizar que en el *mundo al revés* de Giuliana, en su visión pictórica del espacio, la fluctuación dialéctica y recurrente, entre "los espléndidos colores del mundo" y la decoloración del paisaje urbano —en tanto que expresión de ese "cuerpo-personaje y sus fatigas"— obedece a una neurosis ligada a la pulsión del deseo femenino y su huella en el espacio urbano, un ecosistema masculino dominado por la fábrica en el que dicho deseo solo parece alcanzable en su virtualidad.

El acoplamiento del "cerebro color" y el "cuerpo personaje" se presenta constantemente sometido a los vaivenes de una identidad femenina en crisis que se expresa mediante la metáfora recurrente del barco a la deriva. Bien sea como parte de una iconografía espectral portadora de un mal augurio, como en la escena que transcurre en la cabaña junto al canal, o como promesa de un nuevo horizonte para el deseo femenino, como en el relato infantil que Giuliana cuenta a su hijo enfermo, la profusión de barcos que atraviesan el espacio en campo intensifica la sensación de viaje a ninguna parte del personaje típicamente antonioniano que, también aquí, se abisma en un espacio que se desborda y amenaza con eclipsarlo.

La plasmación de ese espacio, con toda su potencia dramática, aparece ligada,

Figura 5  
Una puesta en escena donde la expresión plástica del cuadro aparece ligada a la posibilidad del deseo femenino





como venimos diciendo, a las fluctuaciones y derivas de la subjetividad y el deseo femeninos con rigor a las convenciones del melodrama clásico, un género profundamente marcado por los conflictos y tensiones de las categorías y roles tradicionales de género adscritos a la ideología patriarcal y burguesa a la que pertenece. Pero cabe puntualizar que el filme se enmarca, más precisamente, en lo que la teoría feminista anglosajona del cine de los años setenta y ochenta ha denominado *Cine de mujeres*. Una categoría que no designa un género cinematográfico en el estricto sentido del término, sino que apunta, más bien, a una ramificación del melodrama que engloba un grupo heterogéneo y enormemente diverso de películas que abarca y rebasa la producción de la época dorada hollywoodiense

(Doane, 1987). Estos filmes se agrupan en función de un conjunto de rasgos compartidos entre los que destacarían la orientación a una audiencia femenina, el abordaje de la subjetividad femenina y el protagonismo narrativo de la mujer, a quien a menudo le son asignados una serie de privilegios tradicionalmente masculinos —la focalización narrativa, por ejemplo— así como el tratamiento de problemáticas codificadas como femeninas —sobre la vida doméstica, la familia, los hijos, el sacrificio— o el despliegue de una puesta en escena marcada por la fantasía y el deseo femeninos en conflicto con las restricciones y represalias impuestas por el patriarcado (Doane, 1987).

Si bien es cierto que estos filmes no suelen desviarse en lo primordial de las convenciones del melodrama clásico, la mera

---

Figura 6  
*En el interior de la cabaña el color rojo palpita en una atmósfera de sensualidad y juego erótico*

Figura 7  
*Un deseo femenino, investido de culpa, bajo la tupida niebla que amenaza con absorber a los personajes*

inscripción de la subjetividad femenina en el relato a menudo introduce perturbaciones e incoherencias que generan un exceso que el proceso narrativo es incapaz de contener. Este exceso está vinculado a la siempre problemática representación del deseo femenino, es decir, a la difícil, cuando no imposible, relación de la mujer con el deseo, codificado como transgresión, en el marco de una narrativa plenamente sometida al régimen masculino de la mirada. Esta problemática a menudo se traduce en el despliegue de un conjunto de represalias impuestas a la mujer y/o patologías asociadas con la condición femenina —masoquismo, histeria, psicosis, paranoia, neurosis— y, como no, en la contención del deseo femenino. Por eso, como señala Mary Ann Doane (1987), en el Cine de mujeres es habitual que a la protagonista tan solo le sea concedida la posibilidad del “deseo de desear”.

En este contexto, el “deseo de desear” de Giuliana tematizado como adulterio, transgresión, femenina, delirio... se canaliza mediante el tratamiento de una *mise-en-scène* excesiva que amenaza con desbordarse y que la narrativa, como venimos diciendo, atribuye a su neurosis. Con rigor a un mecanismo ideológico que Geoffrey Nowell-Smith (1977) identifica como típico del melodrama clásico hollywoodiense, la puesta en escena se convierte así ya no solo en un aspecto crucial de la dramaturgia sino en repositorio de ese desbordamiento para actuar como dique de contención de una emoción, léase, del deseo ligado a la neurosis femenina, que no puede acomodarse en la acción por estar subordinada a las demandas de la familia patriarcal y burguesa. El mecanismo narrativo aquí operativo es, según este autor, sorprendentemente similar a lo que Freud denomina como la “histeria de conversión”, donde la energía asignada a una idea que ha sido reprimida retorna convertida en síntoma corporal de tal modo que ese “retorno de lo reprimido” se produce no de forma consciente sino psicosomáticamente desviado al cuerpo de la paciente. De forma similar, en el melodrama clásico dicha conversión se produciría en el cuerpo del texto con el objeto de acomodar ese exceso que la narrativa no puede expresar mediante la acción.

Tal vez no esté de más puntualizar que la histeria es definida por el psicoanálisis como una clase de neurosis<sup>9</sup> que ofrece cuadros clínicos muy variados. Las dos formas sintomatológicas más representativas de este tipo de neurosis, como recoge Laplanche y Pontalis (2004, p. 195), son la “histeria de conversión” en la que el conflicto psíquico aflora en un amplio espectro de síntomas corporales y “la histeria de angustia” en la que esta se halla fijada de forma más o menos estable a determinados objetos exteriores (fobias). *El desierto rojo* se convierte en expresión paradigmática de ambas formas en la medida en que el desbordamiento de la neurosis femenina se proyecta, más allá del cuerpo de Giuliana (la histeria de conversión), en los principios pictóricos y plásticos de una puesta en escena sobredimensionada, en

un espacio expresionista y fóbico (la histeria de angustia) articulado como síntoma de la referida neurosis.

Siguiendo el argumento de Nowell-Smith, Mary Ann Doane (1987) señala que el melodrama es, precisamente, el género cinematográfico que mejor expresa ese “retorno de lo reprimido” freudiano ligado a la representación patriarcal de la feminidad, la encarnación paradigmática del “texto histérico clásico”. En lo que respecta al cine de mujeres, puntualiza, la histeria frecuentemente atribuida a la protagonista a menudo se propaga para dar lugar a una suerte de conversión histérica del texto fílmico como cuerpo significativo mediante la problematización y puesta en escena de algunos aspectos cruciales ligados a la feminidad como la equiparación de la sexualidad femenina con la enfermedad o el acceso de la mujer al lenguaje y/o a la visión que ponen de manifiesto las similitudes entre la narrativa psicoanalítica y el cine de Hollywood.

Volviendo a *El desierto rojo*, cabe decir que, en el horizonte de ese deseo femenino, la percepción del entorno y sus ambientes, puntuada por la tensión constante y dialéctica entre el cerebro-color y el cuerpo-personaje deleuzianos, puede transformar la evocación pictórica del paisaje industrial decolorado en un decorado expresivo que de pronto libera texturas y muestras de color a medida que avanza hacia la abstracción. O a la inversa. El deambular de Giuliana por la erótica de sus fantasías pictóricas en su errática búsqueda del deseo a menudo la conduce de vuelta a la estilización de la imagen neorrealista, a la atmósfera sombría de un paisaje que va perdiendo sus tintes, difuminándose en una gama de grises o bajo la neblina, como sucede en el desenlace final que sigue a la escena de la orgía en el interior de la cabaña al borde del canal.

Las tres escenas que articulan este segmento narrativo forman una cadena sintagmática marcada por esa fluctuación que cristaliza en ambientes y atmósferas opuestas. La escena central que se desarrolla en el interior de la cabaña es relevante no solo porque es un ejemplo ilustre de algunos de los estilemas más representativos del cine de Antonioni —proliferación de tiempos muertos, saltos de eje, ruptura de las convenciones del montaje de continuidad clásico, digresión narrativa, constantes sobreencuadres—, sino porque sirve de contrapunto a las dos escenas entre las que se inserta.

Las imágenes en el interior de la cabaña aparecen marcadas por el despliegue del color rojo en una atmósfera de sensualidad y juego erótico, así como por la profusión de primeros planos y planos medios que fragmentan, sobreencuadran y encajan a los personajes (Figura 6).

Las imágenes rodadas en el exterior, en las inmediaciones del canal portuario, por el contrario, abundan en planos generales bañados por una densa niebla y envueltos en una atmósfera gris y hostil que amenaza con absorber a las figuras humanas (Figura 7).

En este contexto, la explosión de color en el interior de la cabaña se configura como expresión de la sexualidad contenida de Giuliana, desatada por el efecto afrodisíaco de los huevos que le hará proferir “quiero hacer el amor”. Como si el rojo evocara el oasis del deseo femenino, el *Eros* en medio de un desierto que apunta al *Tánatos*, un presagio de muerte inscrito en el buque que penetra la escena como penetra en el fantasmagórico canal, antes de que los personajes, ya expulsados al exterior, desaparezcan bajo la tupida neblina.

En los últimos planos de esta escena sus miradas inquisitivas, sumadas a la sofisticada disposición de las figuras en el interior del encuadre apuntan, sin duda, a un exceso femenino investido de culpa. Un deseo adúltero que aquí se anticipa inscrito tanto en la cuidada disposición de las figuras en el cuadro —con Giuliana y Corrado de espaldas y enfrentados al resto de personajes formando una composición triangular con Ugo (Figura 7)— como en la inmediata tentativa de suicidio de la protagonista.

La consumación de ese deseo femenino en la escena que finalmente relata el encuentro carnal entre Giuliana y Corrado en la habitación del hotel, lejos de satisfacer las expectativas de la mujer, presentará la textura de una pesadilla delirante que reproduce, de forma cuasi paradigmática, una fantasía sexual ligada a la histeria femenina. Más tarde, de vuelta en la lonja vacía donde se encontraron por primera vez, la insatisfacción de Giuliana le hará confesar:

Hay algo terrible en la realidad y yo no sé lo que es. Nadie me lo dice. Tú tampoco me has ayudado Corrado. [...] Yo he hecho todo lo posible para ‘reajustarme a la realidad’ como dicen en el hospital. Parece que lo he conseguido puesto que incluso me las he arreglado para convertirme en una esposa infiel.

### Conclusión

De sobra está decir, que la equiparación histórica entre la histeria y la feminidad también aquí resulta crucial. En su pormenorizado estudio sobre *La invención de la histeria*, Georges Didi-Huberman (2007, p. 97) recuerda que en el discurso médico la histeria fue, durante largo tiempo, una aporía ligada al síntoma de ser mujer, secreto y desbordamiento, una mala jugada del deseo femenino, su parte más vergonzosa, un término que, en definitiva, no ha dejado de señalar a lo femenino como culpabilidad.

El desenlace de *El desierto rojo* constata, sin duda, cuál es el alcance de las ramificaciones de ese discurso. No hay duda de que el “deseo de desear” de Giuliana demuestra hasta qué punto en el melodrama la praxis de una sexualidad femenina fuera de los roles de la familia patriarcal y burguesa está narrativamente ligada a una neurosis femenina investida de culpa.

Tras su fallido romance con Corrado, personaje a las claras antonioniano que,

siguiendo a Ugo desaparecerá del plano para no volver, el destino narrativo de la mujer la conducirá de vuelta al espacio doméstico. *Desierto rojo* se clausura, en forma de bucle, con la reaparición del tándem madre-hijo, la única pareja que parece garantizar a Giuliana un vínculo emocional firme, caminando de nuevo por las inmediaciones de la fábrica. Como recuerda Griselda Pollock (1977), el sometimiento de la sexualidad femenina a las demandas de la reproducción y la familia, en la medida en que garantiza la subsistencia del orden patriarcal y burgués establecido, es una de las formas más reconocibles de la opresión de las mujeres. En este sentido, el filme, tampoco en su desenlace se desmarca de las convenciones del melodrama clásico, un género muy propenso a resoluciones que terminan por reubicar a la mujer en el lugar social que le corresponde. En la última línea de diálogo del film, reservada para la madre que trata de responder a las preguntas del pequeño Valerio, Giuliana trata de explicar a su hijo que los pájaros han aprendido a sobrevivir sorteando el humo tóxico amarillento que emana de las chimeneas. Estas últimas imágenes, sin duda, se hacen eco de la escena inaugural del filme solo que ahora Giuliana, finalmente, parece haber tomado la palabra para verbalizar su programa de supervivencia, similar al de ese pequeño pájaro amenazado por la catástrofe industrial, en un entorno dominado por el poder vertical de la fábrica.

Ese programa de supervivencia es, claro está, tan paradigmático del Cine de mujeres como la neurosis de la protagonista. El desenlace de *El desierto rojo* se presta, de un modo igualmente ejemplar, al debate de la teoría feminista del cine en torno a la cuestión ideológica de este género que, como sugiere Alison Butler (2002, p. 28), opera a partir de una paradoja que se antoja irresoluble pues “retiene a las mujeres en el cautiverio social y al mismo tiempo las libera en un sueño de potencia y libertad”. En esa misma paradoja encontramos el fundamento del ambivalente posicionamiento de la teoría feminista del cine respecto de la virtualidad transgresora del Cine de mujeres (Ituarte, 2018). Un posicionamiento que debe entenderse, en toda su dimensión y con todas sus contradicciones, como producto de una aproximación crítica respecto de las estrategias con las que el cine a menudo trabaja tanto para reforzar la polarización de los roles tradicionales de género y las imágenes patriarcales de la mujer como para desafiarlas. Como señala Roberta Garrett (2007), después de todo, el interés de dicha teoría por el cine y otros productos de la cultura de masas radica, precisamente, en el reconocimiento del complejo papel que juegan en la representación y negociación de los ideales patriarcales concernientes a la sexualidad, el romance y la vida familiar. Pero ese es ya otro debate.

## Referencias

- Antonioni, M. (Director). (1960). *L'avventura* [La aventura] [Película]. P.C.E.; Société Cinématographique Lyre Cino del Duca.
- Antonioni, M. (Director). (1961). *La notte* [La noche] [Película]. Nep Films; Silver Films; Sofitedip.
- Antonioni, M. (Director). (1962). *L'eclisse* [El eclipse] [Película]. Cineriz; Interopa Film; Paris-Films Productions.
- Antonioni, M. (Director). (1964). *Il deserto rosso* [El desierto rojo] [Película]. Film Duemila; Federiz; Francoriz Production.
- Antonioni, M. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Marsilio Publishers.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*. Santiago Arcos editor.
- Brunette, P. (1998). *Michelangelo Antonioni*. Cambridge University Press.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower.
- Dalle Vacche, A. (1997). *Cinema and Painting (How Art Is Used in Film)*. University of Texas Press.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*. Paidós.
- De Sica, V. (Director). (1948). *Ladri di biciclette* [Ladrón de bicicletas] [Película]. PDS.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria (Charcot y la iconografía fotográfica de Salpêtrière)*. Cátedra.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire (The Woman's Film of the 1940s)*. Indiana University Press.
- Font, D. (2003). *Michelangelo Antonioni*. Cátedra.
- Garrett, R. (2007). *Postmodern Chick Flicks: The Return of the Woman's Film*. Palgrave.
- Godard, J. L. (1964). *La noche, el eclipse, el amanecer. Cahiers du Cinéma* (160). <https://antonioni9.wordpress.com/2011/10/26/the-night-the-eclipse-the-dawn-november-1964/>
- Ituarte, L. (2018). Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta. *Trípodos*, (42), 107-120.
- Kirkham, V. (2004). The Off-Screen Landscape: Dante's Ravenna and Antonioni's *Red Desert*. En A. Iannucci (Ed.), *Dante, Cinema & Television* (pp. 107-128). University of Toronto Press.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós.
- Nowell-Smith, G. (1977). Minelli and Melodrama. *Screen*, 18(2), 113-119.

Pasolini, P. P. y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama.

Ropars Wuilleumier, M. G. (1971). *Ensayos de lectura cinematográfica*. Editorial Fundamentos.

## Notas

1 Recibido: 30 de marzo de 2021. Aceptado: 23 de septiembre de 2021.

2 Contacto: leire.ituarte@ehu.eus

3 Todas las traducciones de las citas en inglés son propias.

4 En su rastreo de las posibles influencias pictóricas del film *Angela Dalle Vacche* (1997) ha reparado en las similitudes del vertedero industrial de esta escena con las manchas negras de Pierre Soulages.

5 Victoria Kirkham (2004) ha rastreado las alusiones a Dante Alighieri y su *Divina comedia* en el film.

6 Angela Dalle Vacche (1997) recuerda que el propio Antonioni declararía en cierta ocasión que al igual que Mark Rothko, él pintaba "nada".

7 Angela Dalle Vacche (1997) ha reparado en las fuertes similitudes entre la atmósfera e iconografía de este set y las pinturas de Giorgio de Chirico.

8 La neurosis, por su parte, se categoriza como "una afección psicógena cuyos síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico que tiene sus raíces en la historia infantil del sujeto y constituyen compromisos entre el deseo y la defensa" (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 260). En su *Diccionario de Psicoanálisis*, Laplanche y Pontalis señalan, asimismo, que actualmente el término tiende a referirse a aquellas formas clínicas relacionadas con la neurosis obsesiva, la histeria y la neurosis fóbica.