

La tentación del doctor Antonio: una sátira al estilo Fellini sobre la doble moral y la cen- sura en la Italia de la década de 1960

The Temptation of Dr. Antonio:
A Satire by Fellini on Double Standards
and Censorship in the Decade
of the 60's in Italy.

PERLA ANNAIS LÓPEZ PÉREZ

perlis.lopez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5006-3478>

*Universidad de Guadalajara,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 17, 2022

FECHA DE APROBACIÓN
junio 12, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i24.389](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.389)

RESUMEN / En el análisis del mediometraje **La tentación del doctor Antonio** (*Le tentazioni del dottor Antonio*) del maestro del cine Federico Fellini, el segundo episodio de la película **Boccaccio 70** (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, 1962), se pretende demostrar cómo varios de los aspectos estilísticos más característicos del cine de Fellini son exagerados por medio de la forma retórica de la hipérbole para reforzar la crítica que hace el director a la doble moral y la censura del pensamiento conservador y religioso de la sociedad italiana en los años sesenta. La interpretación está sujeta al modelo neoformalista propuesto por David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico*, en el cual se propone un análisis que relacione los componentes filmicos con el contexto histórico y las condiciones de producción y económicas de la sociedad de la época.

PALABRAS CLAVE / formas retóricas, censura, sociedad romana, estilo filmico.

ABSTRACT / The analysis of the medium-length feature *The Temptation of Doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Anonio*) by the master Federico Fellini, which belong to the episodic film *Boccaccio 70* (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti and Vittorio De Sica, 1962), is trying to demonstrate how several of the most characteristic stylistic aspects of Fellini's cinema are exaggerated through the rhetorical form of hyperbole to reinforce the criticism of the double standard and censorship of conservative and religious thought in the Italian society in the sixties. The interpretation is supported by the neo formalist model proposed by David Bordwell and Kristin Thompson in *Film Art*, which proposes an analysis that relates the film components with the historical context and the production and economic conditions.

KEYWORDS / Rhetorical Forms, Censorship, Roman Society, Film Style.



INTRODUCCIÓN

Federico Fellini es un nombre que se encuentra escrito en cualquier libro de la historia del cine. Según su amigo y biógrafo Tullio Kezich: “El director más importante de Italia” (2007, p. 439). Un genio en su totalidad que se caracterizó por la enorme originalidad de narrar a través de la forma tan personal que tenía de ejecutar elementos discursivos, estéticos y narrativos para construir universos y personajes tan peculiares y que indudablemente repercutían en las emociones del espectador y en una reflexión profunda.

Fellini cuenta con un estilo que ha sido irreplicable. Pese a que muchos han querido imitarlo, jamás ha sido igualado. Un narrador de historias, desde sus inicios neorrealistas a las fábulas circenses con personajes que parecen marionetas humanas del espectáculo, en su carrera se visualizan universos oníricos en donde los personajes se enfrentan a luchas internas.

A más de un biógrafo, Fellini narró que de niño huyó de su casa y se unió al circo, razón de su obsesión con el espectáculo de carpa que siempre reflejó en sus películas. Pese a que nadie puede comprobar el cuento del niño en el circo, lo anterior prueba su habilidad como cuentacuentos de fábulas surrealistas.

Antes de su encuentro con el cine, Fellini ilustraba caricaturas de sátira política para el periódico *La Domenica del Corriere* bajo el seudónimo de “Fellas”. Posteriormente,

su familia y él se mudaron a Roma con la intención de que estudiara derecho penal, carrera que, por cierto, no concluiría por dedicarse al arte.

En sus inicios como artista se dedicó a pintar retratos en “The Fun Shop”, tienda y taller de pintura donde “sería encontrado por Roberto Rossellini” (Kezich, 2007, p. 86), y en la que Fellini se divertía pintando caricaturas exageradas de algunos soldados caídos del fascismo.

Se abrió camino en el cine como guionista y posteriormente construiría una lista de películas, que ha inspirado a lo largo del tiempo a cineastas como Woody Allen, y que lo han convertido en uno de los directores más relevantes en la historia del cine. Podemos encontrar muchos textos que nos hablen de su vida, obra y premios. Pero la mejor forma de entender y conocer a Fellini, evidentemente además de ver sus películas, es leyendo y escuchando las entrevistas que quedaron perpetuadas en libros y material audiovisual. En ellas, se aprecia su forma coloquial de hablar, su despreocupado y poco intelectualizado discurso, congruente con su aspecto e histrionismo, que lo convertían en casi una caricatura dibujada por él mismo.

En una entrevista que le realizó el crítico de cine italiano Giovanni Grazzini (2006), Fellini habla de las grandes cualidades que él veía en el cine: “El cine es una forma de competir con Dios” (p. 39). Un cineasta remarcable, único y necesario en su época.

Sin duda alguna la obra de Federico Fellini refleja el genio de un hombre que se alimentó del imaginario surreal, satírico y vehemente. El imaginario *fellinesco*. Aunque todos los que conocemos su cine nos hemos referido con ese término, no solo a películas, sino a cualquier situación que requiere una descripción que se explicaría de forma larga, compleja, casi inexplicable. Pero ahora podemos entender que lo utilizamos cuando se hace alusión a paralelismos que reflejan cómo era, no solo su cine, sino sus personajes. Una situación fellinesca probablemente va a implicar una mezcla de la cruda realidad que se entretreje con lo onírico y mágico, disfrazado con

toques estrambóticos y llamativos. Quizá la forma más sencilla de explicarlo es a través de las palabras de Martin Scorsese escritas en su ensayo “Il Maestro”: “Fellini se convirtió en ese adjetivo, supongamos que deseas describir el ambiente surrealista en una cena, una boda o un funeral, o una convención política, o para el caso, la locura de todo el planeta, todo lo que tenías que hacer era decir la palabra ‘fellinesco’ y la gente sabía exactamente lo que querías decir” (Scorsese, 2021, p. 7). Es preciso plantear el término o adjetivo fellinesco porque lo utilizaremos en repetidas ocasiones a lo largo de este ensayo para referirnos o puntualizar situaciones específicas de su estilo.

UN DISCURSO EN OPOSICIÓN A LA DOBLE MORAL Y LA CENSURA

Por medio de un análisis de los aspectos formales más representativos del medimetraje *La tentación del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962), este ensayo intenta argumentar cómo Federico Fellini utiliza el recurso retórico de la hipérbole para representar la frustración sexual y la doble moral del doctor Antonio Mazzuolo, que concluye en una deliberada crítica a la censura de la Iglesia católica y la sociedad conservadora romana de inicios de la década de los sesenta del siglo XX.

Estipulemos con claridad que una hipérbole es una figura retórica del pensamiento que consiste en acentuar, ocultar o bien desdibujar de forma exagerada lo que se dice. En el caso de la película a analizar, la tendencia de Fellini es hacia la exageración en el acento.

La tentación del doctor Antonio es el segundo de cuatro medimetrajes de la película *Boccaccio 70* (*Boccaccio '70*, 1962). Cada acto es dirigido por un director diferente. El primero, *Renzo y Luciana* (*Renzo e Luciana*) lo dirige Mario Monicelli. El tercer capítulo *El trabajo* (*Il lavoro*) y el cuarto, *La rifa* (*La riffa*) son dirigidos por dos de los directores más brillantes del neorrealismo italiano: Luchino Visconti y Vittorio De Sica. Cada uno de los cineastas que



FIGURAS 1 y 2. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

estuvieron involucrados en este filme, con su propio estilo, trataron de reflejar el cambio del pensamiento moral que se estaban viviendo durante los inicios de la década de los sesenta. Inspirado en los cuentos de Giovanni Boccaccio, el guionista Cesare Zavattini concibió la idea general de la película y tuvo la suerte de que la realizaran cuatro de los directores italianos más aclamados de la época.

En *La tentación del doctor Antonio* tenemos como protagonista al beato, puritano y exageradamente católico, Dr. Antonio Mazzuolo, interpretado por Peppino De Filippo, quien va por la vida luchando contra la inmoralidad que “acecha a la Roma”. La narración de la película está a cargo de un personaje casi omnisciente en la historia. Una niña, vestida de cupido, que explica cómo su deber es hacer feliz a la gente, pues de no hacerlo sería una catástrofe. Solo hay un pesado que se lo impide lograr, y ese es el Dr. Antonio,

a quien presentan claramente en un par de fotos: en una está gritando en una especie de convención de beatos, y en la otra está besando el anillo del mismísimo papa. Antonio Mazzuolo, que lucha contra la inmoralidad, va molestando a las parejas que ve en sus carros en la calle en busca de intimidad e improvisa sermones para aleccionarlos. El doctor llega hasta abofetear a una mujer que lleva un escote prominente, mientras sus compañeros beatos aplauden la hazaña. En los puestos de periódicos rompe los afiches donde posan mujeres que muestran su cuerpo.

Para su mala suerte, un día colocan un enorme anuncio espectacular frente a su departamento, donde aparece una imagen de Anita Ekberg recostada sobre un sillón con un vestido negro de terciopelo que tiene un despampanante escote. La mujer, sonriente y espléndidamente sensual, sostiene un vaso de leche a la altura del busto y sobre ella, en luces de

neón, se lee *Bevete più latte*, que significa “Toma más leche”. Evidentemente, Antonio pierde el juicio y protesta a toda costa para que lo quiten. Primero, demanda ante el capataz que lo instaló “que lo cubran, que lo enmascaren, pero que no sea visto por nadie”. Después con la policía, cuestiona la idea de que las autoridades “estén permitiendo un monumento a la obscenidad”. Posteriormente, acude a la iglesia, donde va y busca a monseñor para que vea cómo la turbación y el veneno del cartel se apoderan de los transeúntes [FIGURAS 1 y 2].

En su desesperación, Antonio decide destruirlo, arrojando botellas y pintura. Finalmente lo logra y el espectacular es sometido a la censura y cubierto con mantas de papel. Sin embargo, esa misma noche llega una tormenta que destapa de nuevo el cartel de la sensual rubia. Cuando va a querer corregir el asunto, de nuevo, Antonio se da cuenta que Anita Ekberg ha escapado del cartel [FIGURA 3], el diván está vacío, y de repente, su gigantesca figura camina por la Roma

nocturna, susurrando: “Antonio, Antonio”. Anita provoca y cuestiona al doctor por qué es tan malo con ella, si ella no le ha hecho nada. El doctor, por más que lucha “contra la tentación”, termina por obsesionarse con ella, hasta convertir a la actriz en parte de sus ocultas fantasías, que al parecer tenía reprimidas desde su enamoramiento pueril con una tía, a la cual vio desnuda cuando era niño. Anita Ekberg se ha apoderado ahora de sus fantasías sexuales llevándolo hasta la locura.

No podemos iniciar la argumentación de este análisis, sin antes describir brevemente los parámetros contextuales que Bordwell y Thompson plantean desde su postura neo-formalista del análisis para dar sustento a la interpretación.

Debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un



FIGURA 3. *La tentación del doctor Antonio*
(Federico Fellini, 1962).



FIGURAS 4, 5 y 6. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto nos indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 64).

Como Bordwell y Thompson afirman en su modelo de análisis, las condiciones y el contexto en el que se hizo la película, inminentemente, influirán en la interpretación del significado. Dicho lo anterior, analizaremos algunos aspectos formales del estilo fellinesco, que fueron exagerados en la película ***La tentación del doctor Antonio*** para reforzar el discurso, el cual, obedece a una crítica por parte de Federico Fellini a la doble moral y censura de la sociedad romana de inicios de la década de los sesenta del siglo pasado que, se rehusaba a aceptar las nuevas formas de pensamiento liberal. Por lo anterior, la postura de Bordwell y Thompson ante los parámetros contextuales, principalmente la económica-político-social de la Italia de los inicios de la década, es de suma importancia.

Dentro del estudio sobre las condiciones de producción del filme, es preciso decir que ***La tentación del doctor Antonio*** es la primera película en colores que realizó el director italiano, aunque regresó a filmar en blanco y negro en ***8½*** (*Otto e mezzo*, 1964). Fellini logra en el medimetro una clara experimentación formal y narrativa con el color, que retomaremos como argumentación más adelante.

Respecto al contexto histórico en el que se desarrolló la producción de la película, pese a la derrota en la Segunda Guerra Mundial, Italia tuvo una década de opulencia económica y apertura cultural. La nación se abrió a otro pensamiento e influencias extranjeras, que además repercutieron en el entretenimiento y la cultura, como la música, la televisión y el cine. Una nueva Italia que iniciaba un periodo de modernidad. Sin embargo, algunas instituciones, como la Iglesia, seguían teniendo vestigios de los remanentes del pensamiento fascista.

Uno de los principios incorporados que tienen que ver con el *star-system*, sin duda alguna, es Anita Ekberg, quien tiene el personaje más sobresaliente. Tras haber realizado ***La dolce vita*** (1960), Anita aparece de nueva cuenta en el cine para representarse a sí misma. Sí, la encantadora actriz que dio vida a Sylvia en una de las obras maestras del director regresa para protagonizar la hermosísima y sensual mujer del espectacular que nos persuade a “tomar más leche” [FIGURAS 4, 5 y 6].

Cuando Ekberg leyó el guion, se sorprendió mucho de saber que solo estaría referenciada en un espectacular, ya que la parte de la fantasía del doctor no quedaba tan clara. Sin embargo, tras una plática con el propio Fellini, Anita, descubrió que su personaje sería más grande (literalmente) de lo que pensó, eso sí, aunque nunca tan maravilloso como la Sylvia de ***La dolce vita*** bañándose en la fuente de Trevi.

La recepción de la película en aquel momento seguía arrasando las censuras con las que combatió Fellini desde antes de ***La dolce vita***. En Italia la censura llegó al cine a principios del siglo XX, para defender a “la moral y a las instituciones religiosas y políticas” del país. “Fue el comienzo de un molesto sistema que se extendió a lo largo de todo un siglo, destacando principalmente durante la dictadura fascista (1922-1943), que lo usó como arma propagandística, y empezó a perder fuerza con la Constitución Republicana de 1948, que reconocía la libertad de expresión” (Prieto Arciniega, 2010, p. 89).

No obstante, pese a la caída del régimen fascista posterior a la Segunda Guerra Mundial, el gobierno e Iglesia de la Italia en ruinas siguió dictaminando lo que se podía ver o no en las películas. Uno de los ministros más impetuosos fue Giulio Andreotti, siete veces primer ministro con la Democracia Cristiana.

Fellini eludió y peleó por años con la censura de sus obras como ***La dolce vita*** y ***La tentación del doctor Antonio***. Algunas batallas las perdió, como fue el caso que se dio en el afiche promocional de ***Los inútiles*** (*I Vitelloni*, 1953) donde había una mujer que aparecía en primer plano y el ministro solicitó que fuera alejada debido a que su pose sensual suponía un “ultraje al pudor”. ***La tentación del doctor***



FIGURA 7. *La tentación del doctor Antonio*
(Federico Fellini, 1962).



FIGURA 8 y 9. *La tentación del doctor Antonio*
(Federico Fellini, 1962).

Antonio es el resultado de todas las contiendas con la que lidió Fellini en oposición a la censura de la Iglesia que resistía con fuerza, pese a que la modernidad y el liberalismo eran inminentes. En su película emplea la hipérbole en los aspectos formales de su estilo: la música, el color, el tono y sus característicos personajes, para subrayar una incisiva burla y crítica hacia la censura causada por el pensamiento católico que obedece a una doble moral.

LA MÚSICA DE NINO ROTA

Hablemos de la música de Nino Rota. Para este punto de la trayectoria de Fellini, ya es una clara y constante presencia la música de este compositor romano, quien fue una suerte de alter ego musical, desde **El jeque blanco** (*Lo sceicco bianco*, 1952) hasta **La voce della luna** (1990), último filme del realizador. Por ello, el universo poético de Federico Fellini es inseparable de la música de Nino Rota. El mismo Fellini se expresa del compositor como un ente tranquilizante para el ambiente laboral: “Apenas él (Nino Rota) llegaba, el estrés desaparecía; todo cobraba una atmósfera de fiesta, la película entraba en un periodo gozoso, sereno, fantástico” (Grazzini, 2006, p. 77). Dicho lo anterior, podemos determinar que la música de Nino Rota es una de las principales características estilísticas de la obra de Fellini.

Al inicio de la película **La tentación del doctor Antonio**, Rota y Fellini no parecen proponer algo distinto a la música orquestal con estilo circense que ya habíamos escuchado desde **El jeque blanco**. Sin embargo, a lo largo de las escenas de la película podemos escuchar aspectos diegéticos musicales, como el canto militar de una banda de guerra de los *scouts*, pasando por la música sacra dentro de la catedral, que por lo general suele ser interrumpida por el *leitmotiv* que acompañará toda la película. Consecuentemente, existirá también una variación musical estilística con el propio tema del *jingle* del comercial de Anita Ekberg, *Bevete più latte*, “Toma más leche”, lo único en la letra del *jingle*, repitiéndose una

y otra vez al unísono un coro de voces infantiles al final de cada compás.

En el *leitmotiv* del *jingle* encontramos la hipérbole. Desde que colocan el espectacular de Anita en el campo frente al departamento de Antonio, el tema se repite una y otra vez cada que Antonio fracasa en sus intentos de quitar el espectacular a base de histerias y berrinches. Se repite tantas veces que, al terminar la película, es muy factible que sin darte cuenta se empiece a tararear el *jingle* cantando *Bevete più latte*.

La forma en la que se introduce el *jingle* es muy curiosa. Un grupo de boleros cubanos, de esos que migraron a Miami, entran a musicalizar de forma diegética el mismo *leitmotiv* circense, pero con la variación del bolero con maracas y trompetas que, además, representa la apertura en cultura, música y entretenimiento al que se abría Italia en señal de modernidad, pese a las oposiciones eclesiásticas. Un autobús lleno de hombres afroamericanos llega a la escena donde están poniendo el cartel, celebran y fanfarrean la belleza del cartel, con excepción de Antonio [FIGURA 7].

La constante de la hipérbole también está en el color, en la iluminación y la composición de los planos. Pese a que el color, en ese momento, todavía no puede denominarse claramente como parte de su estilo, en retrospectiva fue dicha experimentación la que se propagó en el resto de las películas que filmó a color. Desde **Julietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, 1965), hasta el sobresaliente uso del color y la iluminación en **Amarcord** (1973), los colores “despiertan nuestro sentido visual, pero sin verse chirriantes ya que no están especialmente saturados. No es un esquema muy empleado y es especialmente difícil de recrear, pero en **Amarcord**, Fellini lo hace con soltura” (Miguel Trula, 2019, p. 8).

Por su parte, en **La tentación del doctor Antonio** los colores en varias de las escenas son completamente chirriantes, exagerados y obedeciendo a la figura de la hipérbole. Por ejemplo, el primer plano de la película es un *travelling out* que inicia en primer plano que encuadra desde la espalda a dos monjas. El plano se aleja hasta convertirse en plano abierto



FIGURA 10 y 11. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

en donde podemos ver, además de las monjas, a un grupo de niñas brincando y mirando hacia la ciudad desde lo alto. Los uniformes de las niñas son de color dorado y blanco, una alusión, podemos intuir, hacia las vestiduras de los santos y del mismo papa. Mientras que las monjas visten el blanco de la pureza y los monjes el rojo de la pasión que estará por desbordarse y quienes, además, estarán absurdamente pululando por el lugar donde colocan el espectacular, todos aplauden menos los frailes de rojo [FIGURAS 8 y 9].

También podemos destacar la secuencia de la noche de tormenta en la que Anita sale del afiche para enfrentarse al doctor. Iluminado por el neón en un profundo azul marino que acompañan el delirio del personaje, así como la extrema sobriedad de la iglesia que visita constantemente el doctor, llena de gris y sin imágenes de vírgenes o santos, esto un poco anormal a cómo suelen estar las iglesias barrocas de Roma, en este caso, la hipérbole se inclinó hacia lo sutil y no hacia lo exagerado buscando otra vez dejar claro el discurso y la opinión de Fellini en contra de la iglesia.

EL PERSONAJE ONÍRICO DE ANITA EKBERG

Otro de los elementos característicos del estilo de las películas de Federico Fellini son sus personajes. Por lo general, se tratan de personajes de singulares características físicas y psicológicas que obedecen a la vulnerabilidad, como bien apunta el crítico de cine Rafael Aviña:

Los personajes perdedores son los que definen sus historias. Él rinde homenaje a los cómicos callejeros, desde los payasos hasta comediantes que andaban en las calles como cirqueros (...) En el cine de Fellini siempre hay elementos eróticos que rompen incluso con lo cotidiano. Podemos ver a mujeres curvilíneas con senos desbordantes, situaciones sociales que salen del esquema tradicional (citado en López, 2020).

En el caso de *La tentación del doctor Antonio*, la hipérbole es representada por la mismísima Anita Ekberg que, no siendo suficiente la exuberancia de su belleza, en esta película Fellini la vuelve una presencia gigantesca que



FIGURAS 12, 13 y 14. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).



FIGURAS 15, 16 y 17. *La tentación del doctor Antonio* (Federico Fellini, 1962).

persigue al diminuto doctor Antonio por las calles de Roma. Anita representa la enorme amenaza del “demonio dentro de la mujer, que también representa a Eva, la mujer incitadora de la tentación y el pecado” [FIGURAS 10 y 11].

En el caso de Antonio, quien funge como representación exagerada de cómo lo inmoral y lo promiscuo, por más que se reprima, cada vez incrementará más y más y aunque trate de huir, Anita (la gigantesca tentación) logrará atraparlo. Una lucha entre una persona “devota y pura” contra “la tentación” [FIGURA 12].

EL ÉNFASIS EN EL TONO FARSESCO

Finalmente, el tono cómico-trágico con el que Fellini devana sus historias, el tratamiento es sarcástico y farsesco en esta película, y está potenciado en los diálogos y en el exagerado histrionismo del doctor Antonio y sus sermones sobre la moral.

El momento más característico de este tono que acompaña al protagonista sucede poco después de que haya cedido ante la tentación. Antonio renuncia a esa salvación con tal de que Anita se quede con él. Pero Anita no va a quedarse con un solo hombre toda su vida. Qué aburrido. Lo anterior, hace que Antonio regrese a “la razón” y avergonzado, la vuelve a empezar a ofender a la par que reza a todos sus santos. Con esto, Fellini representa la doble moral de la que habla el discurso. Anita, molesta, por fin le grita: “¡Eres tú quién ve con ojos malos, me das pena!”. Entonces, Anita comienza a desnudarse, un guante a la vez. Antonio corre contra la pared y grita que no quiere verla. Entonces la hipérbole es representada a través de una ruptura, incluso brechtiana, donde el doctor Antonio voltea a la cámara y nos mira directamente, gritándonos, sí gritándonos a nosotros espectadores, que no la miremos. Después de ver cómo sermoneaba a todos en Roma llega nuestro momento de ser juzgados por querer ver a Anita terminar lo que está haciendo. Históricamente recoge el gigantesco guante para cubrir la cámara y censurarnos [FIGURAS 13 y 14].

Lo anterior obedece a un extremo del adoctrinamiento del doctor Antonio. Y si eso no era suficiente, de la nada uno de

los elementos oníricos o surreales característicos de Fellini, sucede. El doctor Antonio aparece portando una armadura de caballero y lanza, reforzando el tono farsesco y absurdo [FIGURA 15]. Finalmente, Antonio clava la lanza en uno de los senos de la Anita del cartel, quien ya no es una gigante. La actriz ha vuelto a su afiche en la misma postura que estaba antes, pero ahora está con los ojos cerrados y la lanza clavada en su pecho. Por medio de este recurso de exageración, Fellini demuestra que el escándalo está en la actitud excesiva del beato y no en el gigantesco anuncio en sí [FIGURAS 16 y 17].

CONCLUSIÓN

En conclusión, podemos decir que *La tentación del doctor Antonio*, el segundo medimetro de *Boccaccio 70*, es un parteaguas en una nueva etapa de la reformulación estilística de Federico Fellini, ahora con el color como medio narrativo y expresivo que supo usar a su favor. Un estilo que siempre ha correspondido con el discurso del director.

Esta película de Fellini se estrenó un par de años después de la que se considera la gran obra maestra del director, *La dolce vita*, así como un año antes de su siguiente obra maestra, *8½*.

Pese a que *La tentación del doctor Antonio* fue parte de una antología, Fellini no pierde su esencia. La temática de la censura y la doble moral de la Iglesia siguieron siendo parte de su cuestionamiento y discurso, así como la repetición del personaje inadaptado melancólico que quiere sobrevivir pero se rehúsa a aceptar su entorno y a adaptarse y la neurosis masculina en relación con la feminidad. Este discurso será recurrente en sus trabajos posteriores.

Que en este filme Fellini le haya dado rienda suelta a la exageración de aspectos formales como el tono, la música o los personajes, obedecen a un asunto del cómo la película es parte de algo más grande. *La tentación de doctor Antonio* es el medio en el ocho de su obra hasta ese momento y una forma muy favorable de perpetuar la película como el punto medio en una larga y maravillosa carrera, no solo como cineasta, sino como artista. 🍷

Bibliografía

- BORDWELL, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- GRAZZINI, G. (2006). *Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor*. Barcelona, España: Gedisa.
- KEZICH, T. (2007). *Fellini: la vida y las obras*. Barcelona, España: Tusquest.
- LÓPEZ, A. (7 de diciembre de 2020). El legado fellinesco. *El Sol de México*. Recuperado de: <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/cine/federico-fellini-legado-caracteristicas-cine-italia-peliculas-natalicio-centenario-4715014.html>
- MIGUEL Trula, E. (5 de mayo de 2019). El esquema de color en el cine: una pequeña guía para no perderse. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g9915239/el-esquema-de-color-en-el-cine-una-pequena-guia-para-no-perderse/?slide=8>
- PRIETO Arciniega, A. (2010). *La antigüedad a través del cine*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- SCORSESE, M. (2021). Il maestro. Federico Fellini and the Lost Magic of Cinema. *Harper's*. Recuperado de <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese>

Filmografía

- FELLINI, F. (Director) & Rovere, L. (Productor). (1952). *El jeque blanco* [*Lo sceicco bianco*]. Italia: American International Pictures.
- FELLINI, F. (Director) & Amato, G. y Rizzoli A. (Productores). (1960). *La dolce vita* [*La dolce vita*]. Italia: Riama Film, Pathé, Gray Films.
- FELLINI, F. (Director) & Ponti, C. y Cervi A. (Productores). (1962). *La tentación del doctor Antonio* [*La tentazioni del Dottor Antonio*]. Italia: Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex-Gray Film.
- FELLINI, F. (Director) & Rizzoli, A. (Productor). (1964). *8½* [*Otto e mezzo*]. Italia: Cine-riz, Francinex.
- FELLINI, F. (Director) & Rizzoli, A. (Productor). (1965). *Julietta de los espíritus* [*Giulietta degli spiriti*]. Italia: Rizzoli Film, Francoriz Production.
- FELLINI, F. (Director) & Cristaldi, F. (Productor). (1973). *Amarcord* [*Amarcord*]. Italia: F.C. Produzioni.
- FELLINI, F. (Director) & Cecchi Gori, V. y Cecchi Gori M. (Productores). (1990). La voce della luna. Italia: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Films A2, La Sept Cinéma.
- MONICELLI et al. (Director) & Ponti, C. y Cervi A. (Productores). (1962). *Boccaccio 70* [*Boccaccio '70*]. Italia: Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex-Gray Film.

PERLA ANNAIS LÓPEZ PÉREZ es licenciada en Artes audiovisuales y maestrante en Estudios cinematográficos por la Universidad de Guadalajara, en la cual también se desempeña como profesora. Actualmente, colabora como montajista y posproductora en proyectos cinematográficos en colaboración con Brujazul y Cebolla Films.