

[ARTÍCULO]

Modelo de análisis de prácticas culturales en el caso de la famosa escena de la Fuente de Trevi (*La Dolce Vita*, de Federico Fellini, 1960)

Rocío D'Appollonio Torres

Universidad de La Frontera (Temuco, Chile)

Email: rocio.dappollonio.t@gmail.com

Recibido: 11 de septiembre, 2018

Aceptado: 22 de octubre, 2018

Publicado: 1 de diciembre, 2018

Model of analysis of cultural practices in the case of the famous scene of the Fountain of Trevi (*La Dolce Vita*, by Federico Fellini, 1960)

Cómo citar este artículo:

D'Appollonio, R. (2018) Modelo de análisis de prácticas culturales en el caso de la famosa escena de la Fuente de Trevi (*La Dolce Vita*, de Federico Fellini, 1960). *Revista Chilena de Semiótica*, 9 (95–105).

Resumen

En este texto se busca analizar los objetos semióticos de acuerdo al modelo propuesto por Jacques Fontanille. Este modelo será expuesto a través de la escena de la Fontana di Trevi del director Federico Fellini (*La Dolce Vita*, 1960), protagonizada por la sensual actriz Anita Ekberg, en el personaje de Sylvia y al actor principal Marcello Mastroianni, como el mujeriego reportero, en la historia de la película italiana. Este artículo reflejará la pertinencia del procedimiento analítico de las distintas partes que vinculan al objeto estudiado como una práctica significativa de esta producción audiovisual.

Palabras clave

La dolce vita, cultura, Semiótica de las pasiones, discurso fílmico e Italia.

Abstract

Through this research, we seek to analyze semiotic objects according to the model proposed by Jacques Fontanille. This model will be exhibited through the scene Fontana di Trevi by director Federico Fellini, starring the sensual actress Anita Ekberg, in the character of Sylvia and the main actor Marcello Mastroianni, as the womanizer reporter, in the history of the Italian film. This article will reflect the relevance of the analytical procedure of the different parts that link the object studied as a significant practice of this audiovisual production.

Keywords

La dolce vita, culture, Semiotics of the passions, filmic discourse and Italy.

Presentación

El cine Felliniano suele desarrollarse en un contexto en donde lo narrativo va perdiendo su eficacia hasta disolverse en una forma que prevalece la yuxtaposición de las escenas desplazadas de la acción dramática. Por eso podría deducir que el cine de Fellini no es un cine de la concentración, sino más bien de la extensión, ya que, al tratarse de una obra carente de esa cohesión, de ese simbolismo que suele identificar el cine clásico en que la representación llega a localizar un punto de máxima densidad alrededor del cual se armara toda la trama del relato. Podemos constatar que aquella erosión del sistema narrativo se vincula de cierta manera al cine felliniano a una afirmación explícita del “yo”, hasta llegar al punto en que el director se desdobra en la figura del protagonista. Por otro lado, se puede observar que, aunque mantenga ciertos vínculos con la estética del Neorrealismo, Fellini supera siempre los límites concretos de este movimiento.

La Dolce Vita se presenta como una trama con una serie de secuencias, de cuadros móviles, que se encuentran ligados por un hilo de una singular travesía; y este mismo término adquiere un peso conceptual específico que remite a la doctrina aplicada por Jaques Lacan (1992) en donde se teorizaba el proceso de la cura como “una travesía del fantasma” o al menos como un cambio de perspectiva respecto a él. En efecto, en *La Dolce Vita* se pone en juego la vida existencial del personaje que debe afrontar a lo largo de la película una caída sucesiva en una serie de imágenes e identificaciones ideales, así como la emergencia bruta e inesperada de lo real. En relación a Marcello, se puede destacar el papel fundamental que aplica Fellini a los personajes femeninos, siempre marcadas por una abierta sensualidad. Se observa que Fellini incorpora una serie de figuras que intervienen en esa realidad imaginaria que es la mujer: la esposa fiel, la amante, y el objeto imposible.

En 1960 se realizó la película *La Dolce Vita* del director Federico Fellini, observada según el punto de vista de Marcello Rubini, escritor y comentarista de crónicas sociales. Quien se convirtió como un objeto representativo desde el inicio de su calidad de vida, marcado por los excesos, la vida mundana y la decadencia. Anita Ekberg, encarna el papel de una diva, que mediante su capricho quiso recorrer Roma junto al mencionado reportero para salir de la rutina de su novio abusivo y así de esta manera sentirse libre por primera vez en su vida, llegando a la fontana di Trevi en donde a pesar del frío decidió entrar y bañarse por las aguas de la noche romana.

Las paradojas de esta película encontraron su expresión en la primera ola de reacciones y críticas, desde el elogio por la pieza maestra de Fellini, hasta los ataques debido a la supuesta “inmoralidad” de la película. La polémica en torno a la película fue tal, que el Centro Católico Cinematográfico decidió darle el título de “escluso per tutti” (excluido para todos) y los críticos que catalogaron la película como favorable fueron despedidos.

Años después la Vía Veneto imaginada por Fellini desapareció por completo para dar paso a los avisos publicitarios, a la farándula, a la creación de grandes edificios, hoteles y a los hombres de negocios que de día recorren aquella vía que alguna vez fue objeto de una fantasía al querer sentirse como los protagonistas de la historia.

Problema

El estudio tiene como problema de investigación indagar sobre el contexto cultural sobre el rol específico del protagonista, que este caso es un notero y la actriz secundaria Sylvia, mediante la selección de la clásica película *La dolce vita* de Federico Fellini, en la escena la fontana di Trevi. El propósito radica en la forma de categoría y construcción de su noción en la representación del sujeto-objeto. Por consiguiente, la problemática sería si la escena evidencia patrones culturales, como una forma de moldear la realidad social del protagonista en el relato. Roland Barthes (1964) determina la Retórica de la imagen sobre las bases del análisis retórico de la publicidad. Y su planteamiento es “la connotación de una imagen está forma por unos signos cuyas vertientes significantes está compuesta por la retórica cuya vertiente y significado es”.

Por lo tanto, al citar a Barthes, se puede determinar como la connotación representa un imaginario social según el objeto de estudio que aparecen en la película, en la cual existe un vínculo respecto a las nociones que son generalmente aceptados en mayor o menor grado por la sociedad, a través de las diferencias sociológicas y comportamientos de géneros, tanto hombres como mujeres. Es por esta razón, que se pretende reconocer cuál es la función del profesional y la actriz y cómo se desempeñan a partir de los personajes durante el filme.

La representación social del periodista o de la actriz muchas veces es bastante peyorativa por su rol, porque se muestra como una visión individualista y mercantil, donde aparecen reflejados mediante estereotipos o prejuicios sociales. En la película se evidencia estas conductas o comportamientos en la escena de la fontana di Trevi, como una tendencia a cambiar o modificar a los personajes para que asuman y sean reconocidos ante la sociedad.

Denise Jodelet (1984) manifiesta que el acto de representación es un pensamiento a través del cual un sujeto establece una relación con un objeto. Representar significa sustituir a, estar en lugar de. Es un representante mental de algo un objeto, persona, acontecimiento e idea. Representar es hacer el presente en la mente. También, agrega que existen diferentes áreas de estudio dentro de las representaciones sociales, de acuerdo a esto se trabajará con los siguientes criterios.

- La práctica social del sujeto en tanto que deriva de las ideologías o posiciones relacionadas con el lugar que ocupa en la sociedad. El juego de las relaciones intergrupales el que determina la dinámica de las representaciones.

- Convierte al sujeto en portador de determinaciones sociales y de visiones estructuradas por las ideologías dominantes. De acuerdo a esto, el sujeto al establecer las relaciones sociales, reproduce los esquemas sociales.

Es interesante trabajar con estos puntos, porque primero, uno de ellos trabaja con el juego de las relaciones intergrupales y el segundo, con la reproducción de los esquemas sociales mediante en la interacción del sujeto para poder realizar un análisis profundo de la escena. Por otro lado, el interés del estudio del cine reside en primer lugar en lo esencial de la institución cinematográfica, su lugar corresponde a las funciones y sus efectos, para situarla en el conjunto de la historia del cine, de las artes e incluso de la historia simplemente.

Para Jean Mitry (1998), en el tercer capítulo de su *Estética y Psicología del Cine*, ha reafirmado la existencia del lenguaje cinematográfico. Es decir, parte por la concepción tradicional de cine como un medio de expresión para añadir que un medio de expresión como éste << susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifica, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, es lo que se llama un lenguaje>>. En efecto, esto determina la definición de cine como una forma estética (como la literatura), utilizando una imagen que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya serie (es decir, la organización lógica y dialéctica), es un lenguaje (Aumont, 2008: 97).

Niveles de análisis: Escena de la fontana di Trevi

En la película *La dolce vita*, específicamente en el minuto 50:48 (escena en la fontana di Trevi), aparece Sylvia como una mujer que presenta una mezcla de atributos, en el cual resalta su capacidad energética, divertida, exuberante, hermosa y quien además es capaz de maullar con un gatito en las solitarias calles de Roma. Sin embargo, el acompañante en este caso, Marcello, al observarla en un comienzo, la empieza visualizar como una fantasía perfecta, quien añora la silueta de la actriz como un sueño erótico, utópico, idílico e inalcanzable. Casi inconscientemente, Marcello entra a la fontana di Trevi y no puede evitar no acercarse a ella.

En consecuencia, no quiere tocarla, porque teme que el sueño se rompa y se convierta en la realidad que él cree que es (Surrealismo). Por lo tanto, las calles de Roma están vacías, el ambiente y el lugar es magnífico para ambos. Pero, lamentablemente, comienza aparecer la luz del día, que ilumina la calle donde se encuentra la fontana di Trevi y justo en ese instante desaparece el sueño perfecto de Marcello.



Fotograma de la secuencia de la fontana di Trevi en
La Dolce Vita, febrero de 1960

Para poder analizar la escena de la fontana di Trevi, se utilizará el modelo de prácticas culturales de Fontanille (2008), en el cual se van a considerar seis niveles de planos de inmanencia de la práctica semiótica: los signos, textos-enunciados, objetos, la escena práctica, las estrategias y formas de vidas.

Tabla: Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica

	TIPO DE EXPERIENCIA MEDIADA POR EL OBJETO SIGNIFICANTE	INSTANCIA FORMAL DE ANÁLISIS DEL OBJETO SIGNIFICANTE	ARTICULACIÓN DE PLANOS Y NIVELES DE ANÁLISIS
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del ob- jeto significativo)	<i>Figuratividad</i>	Signos	Formantes recurrentes
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	Textos-enunciados	Isotopías figurativas de la expresión
	<i>Corporeidad</i>	Objetos	Dispositivos de enunciación e inscripción
	<i>Práctica</i>	Escenas prácticas	Soporte formal de inscripción Morfología praxica
Capas o niveles de análisis envolven- tes, en el seno de la cultura, del objeto	<i>Coyuntura</i>	Estrategias	Escena predicativa Proceso de acomodación
	<i>Ethos y comportamiento</i>	Formas de vida	Gestión estratégica de prácticas Iconización de comportamientos estratégicos
			Estilos estratégicos

Fuente: Jacques Fontanille (2008) con modificaciones propuestas por Rosales y Uribe (2015).

En primer lugar, se debe considerar la pertinencia del signo. En este caso, es donde aparece la fontana di Trevi (la escultura arquitectónica), en el cual se desencadenan figuras construidas por la imagen del movimiento de Sylvia hacia al agua, el sonido de la cascada como un elemento representativo, la fotografía blanco y negro de la escena, el discurso de enunciación entre la actriz y el notero. El recorrido hacia la fuente son figuras pertinentes para entender el modo de vida entre ambos, que surgen como una vinculación existencial que dan respuesta a la curiosidad de Marcello hacia la guapa mujer. Otra figura particular, es la toma de la secuencia por el vestuario formal y elegante de los personajes, también se encuentra la iluminación que responde a juego comunicativo de éxtasis y contemplación por parte del periodista a la actriz.

En segundo lugar, los textos enunciados corresponden a la curiosidad del apetito sexual, como una situación interesante del personaje principal que contempla el cuerpo de la mujer. Así, el objeto del deseo nace como una descripción pasional del elemento narrativo dotado de un valor de la cultura romana y la representación del yo, a través de la imagen del periodista, como un testimonio de añoranza, quien despierta su deseo idílico e ingenuo hacia la actriz.

Se puede apreciar en la escena como Sylvia, angustiada por la pelea con su novio Robert, decidió escapar junto al protagonista, perdiéndose en las oscuras calles de la vía Veneto, en donde encuentran a un pequeño gatito; aquí se aprecia la inocencia y el espíritu maternal que observa Marcello en aquella mujer, el análisis sería la interacción del cuerpo de la diva como una característica primordial entre la ternura, la pasión e inocencia al querer buscar alimento al pequeño animal. Marcello, en un acto de galantería decide ayudar a aquella mujer, como quien salva a una damisela en peligro y parte en busca del alimento. Sylvia aburrída de esperar, agarra al gatito y se adentra en las calles buscando a Marcello, en donde llega a la fontana di Trevi. Maravillada por la hermosa arquitectura, entró a las aguas siendo seguida al poco rato después por él. Ambos disfrutaron de un sueño casi utópico, que se rompe con la luz del día regresando a la realidad.

(...) El significante es definido como la imagen acústica y el significado, como una imagen conceptual. Uno adquiere forma, en cuanto expresión, a partir de una sustancia sensorial y física, y el otro, en cuanto contenido, a partir de una sustancia psíquica (Fontanille, 2001: 28).

Marcello es la viva imagen de un ser perdido que deambula en cualquier parte, sin saber a dónde debe ir, es más un mero transeúnte que pasa por ahí. Es como una especie de héroe, pero que no tiene una tarea o una misión que deba hacer. Si bien, en la escena de la fontana di Trevi tiene un rol seductor que pone a prueba sus dotes de galán en esta ocasión. En cambio, en relación al personaje de Sylvia, cobra un papel importante que otorga el lado de la femineidad, caracterizado por descarada sensualidad, que se incorpora una serie de figuras en la realidad imaginaria según al objeto imposible. Por lo tanto, Fellini trabaja con Anita Ekberg para recalcarla como una mujer perfecta, la casi amante, el ángel noble, la confidente, la estrella intocable que solamente se puede adorar de forma idílica y pasional en el texto enunciado.

Asimismo, el enigma de lo femenino, presenta un interés específico en relación al problema del goce, en la trascendencia de la escena “sensual”, en donde suceden las acciones, si bien es cierto adquiere una alta densidad en el acto que simplemente estarán localizados en otro lugar del frame. El goce se instaure por parte de Marcello a una invasión fantástica, un efecto de posesión insuperable de Sylvia, el deseo perturbador, la imagen llamativa, una figura paradójica que marcó con la impronta el destino del personaje.

Además, se trata de un discurso de una cierta estructura melancólica que, va más allá del deseo imaginario que tiene Marcello hacia Sylvia, como una forma de vivir fuera del tiempo y de las pasiones, revela una fascinación tremenda en su interior por la mujer, así se desvela una tormenta emocional que lo desgarrar y a la posibilidad que su contemplación explote en cualquier

minuto. Entonces, se percibe una alteración en la situación del personaje, vinculado a la dualidad que motiva cierta angustia y paz desde una perspectiva apocalíptica, es la relación entre la armonía del cuerpo de Sylvia y el horror de lo que depara el porvenir. En ese contexto, en que se paralizan las vertientes del agua de la fontana di Trevi, se presenta la oportunidad de vía de escape, como una cierta defensa imaginaria a algo que no puede suceder dentro del mundo de Marcello.

La corporeidad del objeto en *La dolce vita* es un largometraje aproximadamente de tres horas y se encuentra su audio en italiano, pero traducida al español, tomado y registrado en un archivo MKV, el material se reproduce mediante soportes digitales y el espectador puede reconocer el objeto construido en la reproducción audiovisual. El nivel de corporeidad genera una *interface* entre la presentación del filme y la recepción del texto enunciado como un movimiento vivo de los personajes y que le dan sentido a la secuencia de la película. Por lo tanto, la Semiótica supera la fotografía y el cine, en cuanto a la intencionalidad entre el objeto de estudio y el espectador, gracias a la luminosidad y a las técnicas de grabación según la escena, que corresponde el cuerpo del espectador hacia el objeto semiótico que le da soporte y una técnica significativa en la expresión del cine italiano.

Saquemos ahora las consecuencias. Lo que he intentado mostrar con la analogía de la lectura del texto y la penetración en una conformación artística de otro tipo, es que no se trata de un contemplador o un observador, como si fuera neutral, aparece un objeto. Tales cosas, son, ciertamente, aspectos metodológicos con los que trabajan las ciencias, y cuyo uno tiene que ser aprendido (Gadamer, 2006).

Este símbolo significa aquello en lo que se reconoce como algo; y de hecho, un rango característico, la cual corresponde con la creciente desfiguración en donde nos encontramos inmersos. El reconocimiento es lo esencial de todo lenguaje de símbolos, del cine y el arte pareciera un enigma que se plantea. En el cine se distinguen los elementos de planos, tomas, lo que está unido a otras experiencias. Así pues, hay una conexión de sentido en lo que rodea al cine, pero una conexión de sentido. Toda composición cinematográfica tiene una estructura, una conexión de sentido a lo que se vive realmente.

Existe, en primer lugar, una estructura elemental de la significación de la cual se inicia también el recorrido generativo de la narración. Esa estructura puede considerarse como un modelo constitucional que especifica las formas que asuman las diferencias; es lo que constituye el famoso cuadro binario de Greimas, que indica la forma elemental del significado mediante operaciones de opuestos (Zecchetto, 2003:287).

Posteriormente, la escena práctica se registra en el largometraje, desde los actores que son observados por un público en particular. Es decir, el objeto de estudio enuncia un juego pragmático en relación a las funciones que generan los personajes y determinan la acción de la secuencia, por ejemplo, ir al cine y ver una película de interés. Lo importante es que la significación es analizada respecto a las condiciones psicosociales, culturales y etnográficas

según los plantea Fontanille en el 2013. En el caso de “La dolce vita” en la fontana di Trevi hay que considerar los elementos significativos de la creación del filme y expectativas que tuvo este género.

Federico Fellini, nació en 1920, en Rimini, Italia. Fue guionista y director de cine italiano. Es considerado como uno de los principales protagonistas en la historia de cine, quien ha ganado cuatro premios Oscar. Su fama internacional y conquista incluidas, fueron gracias a las películas: *La strada*, *las noches de Cabiria*, *La dolce vita*, *Julieta de los espíritus*, entre otras.

Por otra parte, el nivel de las estrategias se caracteriza por las prácticas que dan lugar a una experiencia coyuntural de la escena tomada, la fontana di Trevi, se evidencia como una experiencia notoria de la realidad. Corresponde a un uso social que representa algo colectivo o como una sensación del clima en actualidad contemporánea, que se expresa como una experiencia de deseo y plenitud, el ruido acústico por las cascadas y la presencia arquitectónica como una expresión del entorno. Aquella experiencia coyuntural, permite dar un lugar al estilo de vida, a los distintos rituales que son un estado de cohesión social, generando un valor significativo. Es decir, la fontana di Trevi es una arquitectura reconocida ante miles de turistas que visitan Roma, es aquella significación estratégica socialmente conocida gracias a la película, *La dolce vita*.

Existen dos tipos de enunciados narrativos en el interior del discurso a) a los que diferencia un actante activo de un actante pasivo; y b) los que significan una comunicación transparencia de valores y objetos y que, por otro, distinguen a parte del objeto pasivo, objeto de la comunicación, un remitente y destinatario. Por ejemplo, Marcello desea a Sylvia. En ellos se observa la articulación semántica de actantes, o de la definición de la relacional actancial, está dada por el deseo, que instaura un agente del deseo, o sujeto (Marcello), y una paciente del deseo actante deseado u objeto (Sylvia). En virtud de una categoría que la define, esta relación de dos actantes se denomina eje del deseo. (Blanco y Bueno, 1989: 89-70).

Por último, las formas de vidas a diferencia de las estrategias, dan lugar al estilo sustancial, al ritual social que realizan Sylvia y Marcello, como una acción y cohesión social en torno al valor de la fontana di Trevi presentado como algo positivo. Ya que en este modelo permite generar un análisis evidente de “La Dolce Vita”, a través de los distintos niveles que se representan según el ethos y la iconización del film. Es más, el cine italiano permitió dar a conocer la cultura como un soporte material adaptada a los guiones o textos que integran el producto audiovisual. Por consiguiente, este procedimiento que es metodológico plantea un análisis de prácticas culturales que constituye a la vida contemporánea, tanto las culturas locales como nacionales.

No obstante, el Centro Católico Cinematográfico, portavoz de la Iglesia en el mundo del cine, la calificó como una *escluso*, condenado a todo católico que la viera. Cuando una asociación de curas de las parroquias de Roma pidió que se prohibiera, el novelista Alberto Moravia convocó una reunión pública de intelectuales para apoyar a Fellini y su película, pero los sacerdotes siguieron condenando a cada uno y a otra de todos los púlpitos de Italia.

Los defensores más piadosos de Fellini señalaron que la Iglesia no carecía de motivos para encolerizarse. Pasar en unos minutos de la cara de Cristo a una máscara pagana parecía gratuitamente ofensivo. Fellini había continuado luego burlándose de los milagros, condonado la promiscuidad hacia la visita de Anita Ekberg, es un fondo de la imagen que impresionan en el rodaje de *La Dolce Vita*.

Conclusiones

A modo de reflexión, la secuencia de la famosa escena la fontana di Trevi, en el cual el sonido del agua en movimiento también está relacionado con la imagen de la mujer, la presencia despampanante de Anita Ekeberg, detiene las corrientes de aguas con el simple hecho de bañarse y llamar la atención de Marcello, abría un abismo insalvable entre la pasión y belleza. Por tanto, *La dolce vita* demuestra la experiencia de un recorrido espontáneo, ya que no hay actos ni frases que den un sentido para el desorientado periodista, es ahí que queda pendiente un hilo conductor que retoma el drama a su punto inicial.

En mi opinión, el cine ha superado este modelo narrativo convencional. Según una serie de relaciones expresivas, se trata de un cine más descriptivo donde el tiempo es quien dirige todo movimiento, acciones y percepciones.

Esta escena permite comprender mediante la experiencia del texto de Fellini que alude a una conexión productiva, seguido por una línea de análisis que resulta diferenciar el objeto como una perspectiva del pasaje de fontana di Trevi que se pone como un relieve de afinidad italiana en su contexto. Es así que la lógica textual del Neorrealismo genera una reorganización poética de la película, ya que esta producción cinematográfica es comprendida por un modelo representativo que no sólo es un estilo peculiar, sino que se relaciona con la estructura y la situación afectiva de los personajes en donde se desprende la historia de la película.

Otro punto de vista, el personaje principal Marcello vendría a determinar el deseo por reencontrar el objeto perdido, en un esforzado intento de obtener a Sylvia. Es decir, un sistema de representaciones imaginarias que originan el apetito del deseo, orientada a una estructura del sujeto y a mostrar los desplazamientos de una cierta insatisfacción y necesidad, porque queda en evidencia que no fue posible gozar en plenitud la pasión que carnal que sentía hacia ella.

Además, tras un momento de calma en la fontana di Trevi se subraya una autonomía en la óptica de la escena, cuyos personajes se ponen a caminar como si estuvieran bailando, según la reproducción audiovisual. Y en ese espacio arquitectónico se refleja la intermitencia entre lo claro y lo oscuro cobrando un valor esencial, marcando la sombra y los matices del misterio de la imagen.

Si bien es cierto cada cultura es comprendida y puede ser descrita, en lo que concierne las formas semióticas que estas presentan para abordar

diferentes puntos de vistas que caracterizan cada nivel de objeto de análisis. En estado actual de las investigaciones se distinguieron seis niveles diferentes (Fontanille, 2008: 17-78): los signos, los textos, los objetos, las prácticas, las estrategias y las formas de vida; que fueron reguladas por un principio jerárquico para poder abarcar el procedimiento. Por ende, los signos son una unidad mínima de significación (la palabra, el rostro y el ícono) que forma parte de una asociación de expresión y contenido. En definitiva, el hecho que se pueden diferenciar y relacionar según los contextos que se encuentren, gracias a la significación y la combinación con otros signos semióticos.

Referencias

- ABRIL, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Síntesis.
- ABRIL, G., Lozano, J., y Peña-Marín, C. (1999). *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra.
- AUMONT, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (2008). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, R. (1964). *Retórica de la Imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAXTER, J. (1994). *Biografía Fellini*. Barcelona: Primer Plano.
- BLANCO, D., y Bueno, R. (1989). *Metodología del análisis semiótico*. Perú: Universidad de Lima (3era edición).
- CASTELLO, G. (1962). *El cine neorrealista italiano*. Buenos Aires: Universitaria.
- CHARADEAU, P. (2003). *El discurso de la información*. Barcelona: Gedisa.
- DOR, J. (1994). *Introducción a la lectura de Lacan (I y II)*. Barcelona: Gedisa.
- ECO, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Labor.
- FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Desarrollo y Universidad de Lima.
- ___ (2008). *Pratiques sémiotiques*. París: Puf.
- ___ (2013). "Medios, regímenes de creencia y formas de vida". *Revista Contratexto*, 21 (65-82).
- GADAMER, H. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- JAMESON, F. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- JODELET, D. (1984). *La representación social*. Barcelona: Paidós.
- LACAN, J. (1992). *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN I. (2000). *La Semiosfera III*. Madrid: Cátedra.
- MITRY, J. (1998). *Estética y psicología del cine*. Madrid: España editores.
- MILLER, J. (1983). *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*. Buenos Aires: Navarín.
- NASIO, J. (1993). *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Gedisa.
- ROSALES, J. (2016). "Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona". *Signo y Pensamiento*, 35(68), 102- 117. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>

TORRES, A. (1994). *El Cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza.

ZECCHETTO, V. (2010). *La danza de los signos*. Buenos Aires: La Crujia.

Datos de la autora

Rocío D'Appollonio Torres es periodista y magister en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Frontera (Temuco-Chile). Ha trabajado en prensa escrita, radio, instituciones públicas y privadas. En la actualidad, se desempeña como asesora comunicacional. Su pasión está enfocada en el campo de la Literatura, Filosofía, Semiótica e Interculturalidad.