

La autoficción en *Aprile*: acercamiento teórico a la película de Nanni Moretti

Autofiction in *Aprile*: Theoretical
approach to Nanni Moretti's film

ELIOS MENDIETA RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

[eliosmr\[at\]gmail.com](mailto:eliosmr[at]gmail.com)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, N° 13, páginas 149-175
(Mayo 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 08/12/2016, aceptado el
24/02/2017 y publicado el 30/05/2017.



RESUMEN: Los estudios sobre autoficción han experimentado un notable crecimiento en los últimos treinta años. El objetivo de este trabajo es ahondar en el estudio de esta teoría en la película *Aprile*, del director Nanni Moretti. Para ello, se realizará un breve acercamiento previo necesario a lo escrito sobre esta tendencia, y se utilizará el modelo descrito por el francés Vincent Colonna para realizar el análisis de la autoficción en la película del creador italiano.

PALABRAS CLAVE: autoficción, cine, Nanni Moretti, *Aprile*, acercamiento teórico

ABSTRACT: Autofictions's studies have experienced a remarkable growth in last thirty years. The purpose of this work is to delve into the study of this theory in *Aprile*, filmed by Nanni Moretti. To do this, a brief preliminary and necessary approach will be made to the writing of this trend, and it will be used the model described by Vincent Colonna to analyze the autofiction in the Italian creator's film.

KEYWORDS: Autofiction, cinema, Nanni Moretti, *Aprile*, theoretical approach



1. INTRODUCCIÓN

La película *Aprile* (1998) supuso el noveno largometraje del director italiano Nanni Moretti.¹ Este trabajo llegó tras el gran éxito que había cosechado, en cuanto a crítica y

¹ Nanni Moretti cuenta ya con una extensa y reconocida filmografía. A su primer largometraje *Io sono un autarchico* (1976), le siguieron *Ecce bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1984), *La messa é finito* (1985), *Palombella rossa* (1989), *La cosa* (1990), *Caro Diario* (1993), *Aprile* (1998), *La stanza del figlio* (2001), *Il Caimano* (2006), *Habemus Papam* (2011) y *Mia Madre* (2015).

premios, con su anterior filme *Caro Diario* (1993),² a día de hoy, la película más conocida del realizador romano y la que le concedió fama fuera de las fronteras transalpinas, al colocarlo ya como uno de los grandes cineastas de autor del panorama europeo. Estos dos filmes suponen un punto de inflexión en su carrera: sus anteriores trabajos eran pensados de carácter autobiográfico, desde un punto de vista existencial y simbólico, con un personaje principal interpretado por el propio director pero llamado Michelle Apicella.³ Por su parte, *Caro Diario* y *Aprile* se distinguen por el cambio que dan en relación al doble ficticio del autor, ya que el personaje protagonista aparece bajo el nombre y el cuerpo de Nanni Moretti, y centra el relato en diversas consideraciones de su vida privada. Si bien, en ambas obras Moretti introduce una trama insertada en un guion, e introduce gran parte de sus acciones en un terreno ficcional, que no tiene que ver con la vida del autor. Es por eso que las dos películas pueden analizarse desde la perspectiva de la práctica autoficcional.

Desde que el cine nació en un taller de Lyon en 1895 han sido numerosos las y los autores que se han introducido en sus propias ficciones gracias a la existencia de un intermediario; un personaje ficticio, entendido como doble, en el que se difuminan los límites entre imaginación y vida, esto es, entre realidad y ficción. Una tendencia que ha proliferado en los últimos años. Son múltiples los ejemplos: desde los cameos de Alfred Hitchcock en gran parte de su cine hasta los roles protagonistas de Woody Allen en numerosas obras; o el más contemporáneo de Valeria Bruni Tedeschi en *Il est plus facile pour un chameau* (2003). Si bien, el caso de Moretti es especial, pues ha pasado por diversas etapas. La más autoficcional,

² Aunque *La stanza del figlio* (2001) recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes, el filme *Caro Diario* (1993) fue el que puso a Moretti en el mapa europeo de grandes cineastas y es, a día de hoy, la película más conocida del director.

³ Nanni Moretti denomina a este *alter ego* como Michelle Apicella en claro homenaje a su madre Agata Apicella.

sin duda, es la que engloba a *Caro Diario* y a *Aprile*, por el doble juego entre el propio autor – con nombre y cuerpo– y la ficción que se da en estas.

No obstante, lo primero que se debe responder es qué es la autoficción. Una definición muy actual es la que da Ana Casas:

Hay cierto consenso en concebir la autoficción como un tipo de narración paradójica, en la medida en que infringe las convenciones genéricas que organizan el relato: presenta elementos que orientan la recepción hacia la lectura autobiográfica, junto con otros que la orientan hacia la ficción. Mientras los primeros intensifican la sensación de referencialidad (habitualmente la homonimia entre autor, narrador y personaje, así como la extraordinaria coincidencia de rasgos caracterizados entre el personaje y el autor empírico), los segundos invitan al distanciamiento entre el autor y su proyección textual (Casas, 2015: 174).

Como antecedente necesario, se analiza cómo surgió y cómo fue la evolución de este término en los primeros estudios realizados, para comprobar cómo ha crecido el interés por esta teoría en las últimas décadas. Realizado esto, el propósito es estudiar la película *Aprile* desde el punto de vista autoficcional y, para eso, el principal estudio será *L' autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*⁴ (1989), del teórico francés Vincent Colonna cuyo modelo parece oportuno para analizar con precisión la autoficción.

¿Y por qué se ha elegido la película *Aprile* en detrimento de cualquier otra obra cinematográfica y, sobre todo, en lugar de *Caro Diario*? En primer lugar, se trata de analizar una obra de Nanni Moretti porque, sin duda, es uno de los grandes autores para estudiar en qué consiste la autoficción. En segundo término, se ha escogido solo una obra para que la concreción de lo analizado sea más contundente. Y, por último, *Caro Diario* es una obra más

⁴ Este trabajo es una tesis doctoral dirigida por Gérard Genette.

conocida y, por lógica, también mucho más trabajada⁵ que *Aprile*, por lo que se ha investigado más en la cinta de 1993 en términos de autoficción. Por tanto, el estudio de *Aprile*, además de aportar un novedoso examen a la obra del director romano,⁶ permite ahondar en el campo de la autoficción, un tipo de narración que, gracias a los diversos estudios realizados en los últimos años, se conoce más en profundidad.

2. BREVE ACERCAMIENTO TEÓRICO AL CONCEPTO DE AUTOFICCIÓN

El término autoficción ha dado lugar a numerosas reflexiones, definiciones y polémicas en los últimos años, fecha en la que han proliferado los estudios sobre este género literario. La noción empieza a ser muy tomada en cuenta con los estudios que el francés Philippe Lejeune realiza en *Le pacte autobiographique* (1975). Lo primero que realiza el teórico es definir lo que entiende por autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune: 1994: 50). Tras establecer la noción del término, insiste en la existencia de un pacto autobiográfico entre autor/a y receptor/a de la obra, que ha de estar marcado por dos requisitos: una identidad de nombre entre el/la autor/a de la obra y el/la narrador/a, y la afirmación contenida en el propio texto de esta identidad. “Estableciendo un pacto con la persona de la cual habla, el autobiógrafo incita al lector real a entrar en el juego y da la impresión de un acuerdo firmado por ambas partes” (1994: 133). Simétricamente al pacto autobiográfico, Lejeune postula el pacto novelesco, al que define con dos rasgos:

⁵ Uno de los principales y más completos estudios de la autoficción en *Caro Diario* lo realiza Luz Herrera Elena Zamudio en su tesis *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna* (1989), la cual se puede acceder desde la web.

⁶ Si se realiza un estado de la cuestión, se observa que, prácticamente, no se ha desmenuzado la película *Aprile* en términos de autoficción. La autora Ana Casas, en su artículo *Desmontando al autor, ironía, sátira y parodia en la narrativa y el cine autofccionales* (2015: 178-179), señala que la paternidad es un elemento que deviene central en el relato autoficcional de *Aprile*.

Práctica patente de la no-identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y *atestación de la ficción* (hoy en día el subtítulo novela cumple esta función; adviértase que *novela*, en la terminología actual, implica pacto novelesco, mientras que *narración* es indeterminado y puede ser compatible con el pacto autobiográfico) (1994: 65-66).

De este modo, con el camino ambiguo entre lo que denomina pacto autobiográfico y pacto novelesco, se crea una base teórica para que las y los investigadores profundicen en los aspectos teóricos de lo que se llamará autoficción, un término que no se había usado como tal hasta la publicación de *Le pacte autobiographique*. Por tanto, los rasgos de ambos pactos se combinan, y surge la autoficción como una vía creativa, como sintetiza Luz Elena Herrera en su tesis *La autoficción en el cine*: “La descripción de la autoficción se basa en la coexistencia de la *identité de nom* y la *attestation de fictivité* en una obra, dos protocolos que, ante la ausencia de la teoría correspondiente, fundamentaron la existencia de un pacto autoficcional” (Herrera, 2007: 49).

En el trabajo *Moi Aussi*⁷ –posterior a *Le pacte autobiographique*–, Lejeune vuelve a referirse a este camino de ida y vuelta entre los dos citados pactos, y habla del novelista Serge Dubrovsky: “Se propuso llenar una de las dos casillas vacías, combinando el pacto novelesco y el uso de su propio nombre. Su novela, *Fils* (1977), se presenta como una ‘autoficción’” (Lejeune, 1994: 135). Por tanto, se puede decir que es el creador del vocablo: “Dubrovski inventó el término, pero no como un concepto surgido del análisis, sino como un neologismo ideado para definir su propia obra literaria, inspirado, en todo caso, en una posibilidad teórica sugerida dos años antes por Lejeune” (Herrera, 2007: 16).

Tras este primer estudio, y ya definido un camino por el que investigar, empiezan a proliferar los estudios sobre autoficción. Es el caso *L’ autofiction (essai sur la fictionalisation de*

⁷ La edición usada en este trabajo, *El pacto autobiográfico* (1994) incluye otros trabajos posteriores de Philippe Lejeune.

soi en littérature), que se trata de un trabajo muy válido para realizar un estudio fraccionado de la autoficción en todas las disciplinas artísticas existentes, incluido el cine,⁸ por lo que su marco teórico va a ser el utilizado para el análisis de *Aprile*:

C'est d'abord l'existence, déjà évoquée, de formes extra-littéraires de la fiction de soi qui témoigne de son caractère composite. Au même titre que l'autoportrait, l'autofiction ne semble pas pouvoir être limitée à la littérature. Il est possible de trouver des pratiques similaires dans d'autres domaines de l'art: voyez le *Christ outragé* de Dürer, *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godart ou l'œuvre photographique de Gilbert et George (Colonna, 1989: 30).

Ana Casas señala en la esclarecedora introducción del libro *La autoficción: reflexiones teóricas* (2012) que el término de autoficción es usado desde una perspectiva amplia por algunos estudiosos, mientras que otros lo hacen en un sentido más restringido. Entre los que amplía el marco, según la investigadora, se halla el citado Vincent Colonna. Según Casas, este entiende el género literario como “la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo” (Casas, 2012: 18), por lo que, de este modo, el término se abre a obras universales como la *Divina Comedia* y a otros géneros artísticos. En este capítulo comenta que el estado de la cuestión sobre la investigación actual parte de dos caminos: la ambigüedad entre dos pactos de lecturas, a priori, excluyentes –el pacto de veracidad y el pacto ficcional–, y el hibridismo, pues la autoficción anexiona enunciados de ficción y de realidad.

Otra inmersión en la noción de autoficción la dio el crítico y teórico literario Gérard Genette en su conocida obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), la cual se

⁸ El enfoque de la obra *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)* está orientado, en especial, a una obra literaria, pero dado el carácter abierto del modelo de Colonna, su teoría se puede aplicar al análisis de una película.

presenta como la conclusión sobre el tiempo de lectura que necesita, en sus palabras, *A la recherche du temps perdu*:

La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de "roman à la première personne" comme Gil Blas. Mais nous savons - et Proust sait mieux que personne - que cette œuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour la Recherche un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le "contrat de lecture" du sommaire Scheikévitch, et qui est à peu près celle-ci : "Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ('pas toujours') les miennes". Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction (Genette, 1992: 293).

Genette considera que la autoficción tiene grandes lazos con la invención, ya que es la escritura de una vida y una personalidad que no siempre concuerdan con las del/la autor/a. Esta aproximación es importante, pues acerca mucho el estudio al caso de la película objeto de este análisis. No obstante, los estudios sobre autoficción en el cine aún no han proliferado. En este punto, es importante saber discernir entre la teoría literaria y la fílmica al respecto. Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcóver afirman que se ha de reflexionar sobre la autoficción "y su complejidad sobre la concepción literaria y establecer una comparación con el audiovisual, partiendo para ello de una base que entendemos poco discutible (o, al menos, fácil de acordar como un mínimo común denominador)" (Gómez Tarín, Rubio Alcóver, 2013: 5). Al tomar este punto de partida común, ha de hacerse una diferenciación en la autoría entre los dos géneros.

De hecho, el propio concepto de autor debe ser relegado a un segundo término cuando nos situamos en el territorio del audiovisual, ya que el autor, en el seno de la obra, es lo que denominaremos, en términos de André Gaudreault, el meganarrador, único gestor posible desde una perspectiva teórica, toda vez que un autor individual es poco menos que utópico. De ahí una de las grandes diferencias con el texto escrito (Gómez Tarín, Rubio Alcóver, 2013: 6).

Este término de meganarrador nos lleva al trabajo del citado Gaudreault escrito junto con François Jost, *El relato cinematográfico*, en que habla de esta figura del séptimo arte en términos de narración, al que también denomina “el gran imaginador”, y que sería el único con la información total para conocer el relato y darlo a conocer al espectador: “Desde esta perspectiva, todos los demás narradores presentes en una película no son, de hecho, sino *narradores delegados, segundos narradores*” (Gaudreault, Jost, 1995: 57). Un planteamiento válido para la película objeto de estudio, pues Moretti es el meganarrador cuya *presencia física*⁹ se hace inconfundible.

Años antes, en 1988, Raymond Bellour, publica el artículo *Autoportraits*, donde reflexiona sobre filmes en los cuales el autor interpreta un papel protagonista, y en los que son evidentes los rasgos de carácter autobiográfico transformados por la creación poética:

Voilà donc une dizaine d' années que le dossier de plus en plus lourd et subtil des relations entre cinéma et littérature s'est enrichi d' un peu nouveau, avec le décalage qui existe presque toujours entre la théorie, l' histoire, et la pratique (les films et leur critique): on s' est mis à parler de cinéma subjectif et d' autobiographie. Il serait long de dresser l' inventaire des cinéastes qui figurent, à un titre ou un autre, dans les premières tentatives de synthèse, les rétrospectives, les programmes: de Maria Koleva à Raymond Depardon, de Boris Lehman à

⁹ Lo que Gómez Tarín y Rubio Alcóver definen como “Materialización y Personalización” en su esquema del meganarrador. (2013: 9)

Jonas Mekas, de Chantal Akerman à Chris Marker, de Joseph McBride à Joseph Morder, de Welles à Fellini. Dans leur diversité, les catégories retenues montrent bien que la littérature est le cadre de référence qui permet de rassembler ces oeuvres (Bellour, 1988: 334).

Bellour, por tanto, considera este conjunto de obras como una especie de autorretratos, que se diferencian claramente de la autobiografía y que se emparentan con un género a cambio entre lo ficcional y lo biográfico; esto es, en la autoficción.

El francés fue, así, uno de los primeros teóricos en asociar la noción tratada con el séptimo arte. En la última década del pasado siglo, y gracias al aumento de películas con un cierto enfoque autobiográfico, aumentan los estudios en el campo de la autoficción en el cine, como es el caso del realizado por el periodista Ángel Quintana, en una crítica cinematográfica para *La Vanguardia* de la anteriormente citada película *Il est plus facile pour un chameau* (2003) –estrenada en España como *Es más fácil para un camello*–, escribe abiertamente sobre este término: “Entre las pocas formas de escritura del yo que nos ha ofrecido el cine contemporáneo, la que mejor estado de salud goza es la autoficción” (2004: 24). En su texto, Quintana explica que “el director construye un personaje y lo interpreta haciendo uso de un sofisticado sistema de amplificación de algunos rasgos esenciales de su propio carácter” (2004: 24), y añade que “Tedeschi nos hace creer que pone en escena sus propias neurosis personales” (2004: 24). Por tanto, la etiqueta de autoficción ya se adscribe a una forma de hacer cine, y toma relevancia plena como término.

En su trabajo, Herrera cita otros estudios realizados sobre la autoficción en el cine, como *Je est un film* (1998), de Alain Bergala o *Cinéma et autobiographie* (2013), de Jacques Lecarme (2003). Unos trabajos que, tal cual como apostilla la investigadora, pueden parecer, aun, insuficientes:

Y es esta precisamente la situación teórica en la que nos encontramos ahora, aquella en la cual aparece necesario un análisis amplio y sistemático de los rasgos de este tipo de discurso

en su versión cinematográfica; un terreno en el que autoficción surge como un modo de ficción con manifestaciones determinadas, pero que todavía carece de herramientas para ser estudiada (Herrera, 2007: 47).

2.1 EL MODELO ANALÍTICO DE VINCENT COLONNA

Parece escaso, por consiguiente, el número de trabajos que han tratado la autoficción en el cine. Considerados los principales, tanto por su profundidad como por su adaptación al análisis cinematográfico –como antes se refirió– el modelo que propone Vincent Colonna parece el más adecuado para analizar la película de Nanni Moretti. De este modo, y como consideración previa al análisis de *Aprile*, es necesario reseñar en qué consiste este modelo y cuáles son los epígrafes destacados del trabajo de Colonna para poder realizar un estudio estructurado y en profundidad.

El teórico francés divide la autoficción en dos grandes protocolos: el de identidad y el modal. El primero de ellos alude a la identificación del/la autor/a con uno de los personajes, por lo que el protocolo se basa en diversos criterios y aspectos que establecen una homonimia entre ambos; mientras que el modal se refiere a todos los aspectos de la obra que afirman su ficcionalidad.

El protocolo de identidad es el que requiere una observación más amplia. “Par le terme de Protocole nominal, nous désignerons l’identité onomastique de l’auteur et d’un personnage, principal ou non” (Colonna, 1989: 37-38). La importancia del/la autor/a, tanto como guionista como director/a de la obra, se adhiere a este primer protocolo. Es el caso de las cintas de la Nouvelle Vague que, por medio de sus críticos, aboga por la Teoría del Autor. Gracias, así, a la escuela francesa, con Jean Luc Godard, François Truffaut o Eric Rohmer a la cabeza, las películas de estos empiezan a estimarse como expresión del buen hacer del autor. Aún así, no existe una identificación directa, a través de la homonimia, entre autor/a y personaje en el cine, ya que el/la protagonista del nombre se comparte con la imagen del

actor o la actriz que interpreta al personaje. “Por consecuencia, entre el personaje y el actor que lo encarna, se establece una relación íntima, en la cual se ven inmiscuidas particularidades físicas como actitudes, acciones, vestuario, cambios físicos y relaciones con el resto de los personajes” (Herrera, 2007: 52). De este modo, en el examen del protocolo de identidad no solo se debe atender a la semejanza homónima entre autor y personaje, sino que el aspecto visual también se ha de considerar.

Colonna explica que en este protocolo próximo a lo autobiográfico coexisten diversas formas: homonimias completa, por transformación, por sustitución y privada (Colonna, 1989: 52-74). Este es un criterio fácil de identificar, pues se determina en función de cómo aparece el nombre del autor en el personaje, esto es, si aparece idéntico, si aparece transformado, o si lo hace sustituido o cifrado. Si bien, antes de concretar el grado de homonimia, se debe averiguar la identidad en relación con tres modos de considerar la imagen y el nombre: el autor interpreta a un personaje con el que comparte nombre, un autor comparte el nombre con un personaje interpretado por otro autor, o un autor representa a un personaje con nombre diferente o anónimo. La autoficción está presente en las tres vías.

Además de estas formas, el teórico francés afirma que el protocolo de identidad puede cumplir diversas funciones.

Après la forme et l'entourage contextuel, l'emploi est le dernier paramètre important dans l'existence d'un protocole nominal d'autofiction. Il faut prendre ce vocable dans son acception dramatique : l'emploi désigne le rôle rempli dans le récit par la doublure de l'auteur ; qu'on a appelé indifféremment "double fictif", "figure auctoriale", "homonyme de l'auteur", "représentant", personnage vicairé", etc. (1989: 117).

Se trata de las funciones vocal, actoral y focal. La primera de ellas se presenta cuando el doble ficticio del autor lleva que a cabo la narración, entendida esta como el conjunto de técnicas, estrategias y señales. Puede ser un personaje-narrador o un narrador impersonal

(1989: 117-129). La segunda función responde a la dimensión actoral del representante del autor, esto es, a su condición de personaje, considerado como actor de la historia. En el séptimo arte, el doble ficticio con un rol protagonista es lo más común, aunque también se manifiesta en personajes con una función narrativa secundaria. En esta función actoral, se han de atender parámetros temáticos (identidad, personalidad, universo); actanciales (rol que desempeña el doble del autor); y metadieгéticos, esto es, si es narrador o personaje de un meta-rrelato (1989: 130-148). Y, por último, la función focal se produce si el representante del autor, es decir, si el personaje en el que se cumple la autoficción, es aquel desde cuya perspectiva se perciben los hechos narrados (1989: 149-153).

Por su parte, el protocolo modal se encuentra en todos los elementos textuales o paratextuales que confirman la ficcionalidad de una obra: “Le but de cette partie est donc de fournir un pendant à l'étude du protocole nominal, d'étudier les procédés par lesquels un auteur peut se dissocier de l'histoire qu'il raconte de manière à ce que le lecteur la perçoive comme fictive” (1989: 159). El teórico francés añade que existen diversos rasgos para comprender la ficcionalización de esta: estilísticos, temáticos y textuales, y se inclina por calificar estos rasgos en tres índices distintos: sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Los índices sintácticos muestran las marcas lingüísticas que constituyen una ficción como tal. Colonna menciona varios ejemplos. Uno de ellos sería el modo dramático en el que se estructura la obra, y otro puede ser el discurso de sí mismo/a expresado/a en tercera persona (1989: 202-212). Para este índice, Herrera destaca el estudio del montaje: “En general, a través del montaje resulta posible producir todo tipo de efectos de puntuación y marcaje, susceptibles de funcionar como indicadores de carácter ficcional de un relato” (Herrera, 2007: 72).

El índice semántico engloba los elementos presentes con el único objetivo de marcar el carácter de irrealidad de la historia. “Le dénominateur commun à tous ces indices sémantiques de fictionnalité est leur invraisemblance” (Colonna, 1989: 213). La definición del autor de L'

autofiction parece evidente: es reseñable, en este apartado, cualquier signo que se adhiera a un discurso irreal de la diégesis de la obra. Colonna se refiere a la inverosimilitud del mundo físico y del mundo cultural como rasgos distintivos, y por otra parte, a la inverosimilitud actoral física y cultural (1989: 212-218).

Por último, los índices pragmáticos aparecen en aquellas obras que hacen de su enunciación un elemento determinante de la historia, remarcando de este modo, a su vez, el carácter ficcional de la obra en su conjunto. Estos índices fabrican un contexto pragmático que sustituye al contexto real de la historia narrada. Se da, entre otros casos, cuando la obra se constituye en forma de diario o por capítulos temporales.

3. LA AUTOFICCIÓN EN *APRILE*

Gracias a la introducción al modelo analítico de Colonna, se cuenta con un esquema de trabajo para abordar el estudio de cualquier obra susceptible de ser considerada autoficción. Así, planteados en el apartado anterior los postulados principales, es el momento de ver cada uno de ellos en la obra de Nanni Moretti, para comprobar cómo se adhiere esta obra al discurso autoficcional.

Antes de empezar con esta tarea, resulta imprescindible exponer, de forma muy breve, la sinopsis. Nanni Moretti, director, guionista y personaje protagonista del filme, narra en primera persona sus experiencias personales, como si de un diario se tratase, y lo hace con base en temas como el cine, la política o la familia como ejes narrativos. La cinta comienza en la noche electoral del 28 de marzo de 1994, en la que Silvio Berlusconi, por primera vez, accede a la presidencia del Consejo de Italia, por lo que se convierte en Jefe de Gobierno. Moretti se muestra triste ante estos resultados electorales, decepcionado con lo que ha votado

su país, por lo que decide empezar un documental sobre la situación social de Italia, a modo reivindicativo.¹⁰

Una vez conocida la trama se puede iniciar el estudio. Para una mayor concreción, y siguiendo el planteamiento de Colonna, el análisis de la película se dividirá en dos grandes bloques: el mayor, que corresponde al protocolo de identidad, y el menor, en el que se plantea un examen desde el protocolo modal. Así se muestran, de forma evidente, tanto los aspectos autobiográficos, por una parte, como los ficcionales, por lo que se ve clara porque Aprile se puede considerar una autoficción.

3.1. EL PROTOCOLO DE IDENTIDAD EN *APRILE*

Al igual que ocurre con *Caro Diario*, tanto los títulos iniciales como los finales de *Aprile* son fidedignos en cuanto a la construcción del protocolo de identidad se refiere, pues tanto autor como doble ficticio coinciden tanto en nombre como en cuerpo. Esto es, no solo Nanni Moretti advierte que es el director y el guionista de la película, sino que, en el apartado

¹⁰ Hecha la sinopsis, se puede añadir la línea argumental en nota para conocer, en mayor profundidad, en qué consiste la película: para sacar este proyecto, el director debe abandonar el otro en el que estaba inmenso, que consistía en un musical sobre un pastelero trotskista. Pero año y medio después, el gobierno de Berlusconi ha caído y gana la izquierda. Parecen tiempos felices, pues Silvia Nono, su mujer, está embarazada, y ambos esperan al hijo con enorme ilusión. Pasan los meses y Moretti muestra su propio nerviosismo ante el nacimiento de la criatura y, mientras tanto, trata de rodar sin éxito el documental, lo que muestra la imposibilidad creativa del director romano. Rueda diferentes tomas fallidas, y así se acerca a varios de los grandes problemas sociales que atañen al país, como es la proclamación de independencia de la región de Padania, o el desembarco de inmigrantes albaneses en las costas de Brindisi, entre otros. Finalmente, su hijo Pietro nace, y Moretti parece apoyarse en la familia para superar su crisis creativa. La última escena del filme es toda una declaración de intenciones: decide volver a su idea inicial de rodar el musical sobre el pastelero trotskista. Su libertad como creador se ha impuesto a su autoproclamada responsabilidad de contar lo que sucede en Italia. Moretti muestra que solo vale la pena realizar lo que uno quiere, y no lo que debe.

interpretativo, se muestra, tras el fondo de color rojo que usa en los créditos, que Nanni Moretti interpreta a Nanni Moretti.¹¹

La identidad nominal de Moretti se revela pronto en el filme: “Señor Moretti, tiene que hacer un documental”,¹² le espeta un periodista francés anónimo al director. Es decir, el espectador ya sabe que el cuerpo que ve y que reconoce como Nanni Moretti, es también llamado así en la ficción, por lo que se adhiere un primer acercamiento autobiográfico. Asimismo, la identidad es confirmada tanto por la propia imagen del director en la pantalla como en el hecho de referirse a su propio nombre. Por tanto, y según el criterio que se reseñó en el apartado anterior, el protagonista se adhiere a la categoría de autor que interpreta a un personaje con el que comparte nombre. Lo siguiente que se ha de determinar es la forma del protocolo de identidad o, en otras palabras, el grado de homonimia que aparece en la película entre autor y personaje. En el caso de *Aprile*, es evidente que estamos ante un grado de homonimia completa, pues coinciden totalmente los nombres del creador y del doble ficticio. “La plus simple est évidemment, on l'a évoqué, l'homonymie complète. Si l'écrivain Pierre Loti représente dans une de ses fictions un personnage nommé Pierre Loti, le lecteur ne peut manquer de faire le rapprochement” (Colonna, 1989: 54): En *Aprile*, todos los personajes secundarios del entorno del realizador se refieren al protagonista como Nanni, desde su mujer hasta su propia madre, incluido el conjunto de ayudantes con los que trata de rodar el documental sobre la situación social en Italia, por lo que está claro que es un caso de homonimia completa.

¹¹ Además, y aunque no interfiera en el estudio de la autoficción del filme, vale decir que él es también el productor de la cinta, a través de la compañía productora Sacher Film, la cual dirige junto a su amigo Angelo Barbagallo (que también aparece en *Aprile*).

¹² Para una mayor comprensión de lo escrito, se incluyen sentencias literales traducidas extraídas del guión de *Aprile*.

Otro aspecto que hace evidente esta identidad nominal respecto a la figura del protagonista son los sucesivos apartados en los que se divide la cinta. Estos convierten la narración, al igual que pasaba en su anterior citado filme, en una especie de diario. El primero de ellos: “28 Marzo 1994. La será dei resultati elettorali” (Moretti, 1996), ya muestra una continuidad ideológica que se prolongará hasta el nacimiento de su hijo, muy próximo a la victoria electoral del centro-izquierda italiana en la noche electoral del 21 de abril de 1996. Con el título de la película, *Aprile*, hace referencia a estos dos hechos importantes para el creador: la derrota de la política conservadora en Italia y, especialmente, el mes de nacimiento de su hijo Pietro.¹³

Por otra parte, las funciones del protocolo de identidad descritas por Colonna se cumplen, en su mayor parte, en *Aprile*. La función vocal, que se produce cuando el doble ficticio del autor es el narrador de la historia, se detecta desde el principio. El propio Moretti, en el primer minuto, nos cuenta como, en la noche de la victoria de Berlusconi, se fuma su primer porro. También nos cuenta lo nervioso que está durante el desarrollo del embarazo de su mujer, o cómo pretende realizar un documental sobre Italia y porque razón es esto tan importante: “Tenemos el deber de rodar un documental sobre Italia; los extranjeros quieren saber que nos está sucediendo” (Moretti, 1996). Por tanto, Moretti es el propio narrador,  pero de qué tipo? Sin duda, es un personaje-narrador, por lo que es intradieg tico, ya que cuenta una historia desde el interior del marco del mundo ficcional. Asimismo, al formar parte de la trama, Moretti es un narrador homodiegético.¹⁴

La función actoral también está muy presente en sus tres parámetros (temáticos, actanciales y metadieg ticos) en *Aprile*. El primero de ellos engloba los rasgos de identidad,

¹³ La continuidad formal y estructural queda reflejada principalmente en dos aspectos de la película: su carácter diar stico, con la inclusión también de personajes reales interpretándose a sí mismos, y la fragmentación de la narración en distintos bloques coincidentes con momentos diferenciados entre sí tanto en el tiempo como en el lugar en que se desarrollan (Valdecantos, 2004: 184).

personalidad y universo. En el de identidad no existe duda, ya que el actor, como se ha dicho, se presenta con el nombre de Nanni Moretti y con su propio cuerpo. El rasgo de personalidad, que hace referencia a la edad, profesión y nacionalidad, también se aprecia sin trampa. En la cinta, Moretti trata de rodar el documental, por lo que deja claro su oficio de cineasta, y habla de Italia “como su país” y, en las últimas escenas, celebra su 44 cumpleaños que, precisamente, es uno de los grandes puntos de inflexión de la cinta:

El cumpleaños del cineasta de Brunico señala el momento en que Moretti se decide por fin a dejar de lado sus pretendidas obligaciones con su país y retoma su primera idea de rodar, por puro placer, un musical sobre un pastelero trotskista en la Italia de los años cincuenta (Valdecantos, 2004: 196).

Por último, el rasgo de universo, que engloba la época y el lugar, es también referido, ya que la película está rodada principalmente en Roma –pero también en otros espacios del territorio italiano que el narrador homodiegético no esconde, como Brindisi o la zona de Padania–, y la época aparece en los títulos que encabezan los distintos fragmentos que encabezan la película: desde la victoria de la derecha en marzo de 1994, hasta el rodaje final del musical, en 1997.

El segundo parámetro de esta función –el actancial– viene determinado por el nivel de participación del doble ficticio en la historia. La naturaleza protagonista de Moretti ha sido ya señalada, por lo que esta función es cumplida en su totalidad en el filme. El último de este trío de parámetros, el metadiegético, se cumple ya que el director italiano aparece como narrador de un meta-rrelato, pero, a su vez, lo hace como personaje del mismo meta-rrelato.

¹⁴ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis definen este tipo de narrador en su obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine*: “Si el personaje-narrador aparece como un personaje en su propia historia, recibe el nombre de narrador homodiegético; por ejemplo, los narradores de *Ciudadano Kane* aparecen como personajes en su propio relato de la vida de Kane” (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999: 120).

La única función que no se cumpliría es la focal. Herrera comenta al respecto:

Si en una película autoficcional el representante autoral permanece interactuando continuamente con el resto de personajes y/o de su entorno, con dificultad podrá adjudicársele una función focalizadora del relato. Por el contrario, si el personaje se dirige a cámara para comentar una u otra situación, entonces se hará evidente su autoridad en la construcción del relato, y su calidad de sujeto que percibe o filtra los hechos narrador (2007: 69).

Por tanto, ya que el director italiano no deja de interactuar con el resto de personajes en toda su película, no existe tal focalidad.

De este modo, determinado el grado de homonimia completo del personaje que interpreta al autor, y vistas cumplidas, en su práctica totalidad, las funciones vocal y actoral, es hora de observar, fuera de este útil esquema tomado del modelo de Colonna, otros aspectos del filme no reseñados pero que son decisivos para acercar el componente autobiográfico de Moretti. En primer lugar, los personajes secundarios importantes se interpretan a sí mismos/as: Silvia Nono, su mujer; Agata Apicella, su madre; Pietro, su hijo; o Nuria Schoenberg, su suegra, desempeñan el rol que tienen fuera del escenario. También el actor protagonista del musical trotskista, Silvio Orlando, ejerce su papel de actor, y Angelo Barbagallo es el productor y mano derecha de Moretti en el film, como ocurre en la realidad. En segundo término, las filias y las obsesiones del director, como en toda su filmografía pasada y posterior, tienen un hueco destacado en la película:

Las obsesiones morettianas, tienen desde luego su hueco en *Aprile*: la elección de patucos para Pietro (solo él les presta atención mientras las mujeres observan otras prendas) nos remiten a su fijación por los zapatos; la madre de Moretti, así como la nostalgia de su infancia también aparecen en uno de los bloques que forman la película; el baile está más que presente a lo largo de todo el filme, desde sus momentos de histérica evasión, hasta la escena

final en la que se termina por rodar el musical sobre el pastelero; y qué decir de los dulces, el chocolate y la Sacher torte: no hay más que deleitarse con esa misma escena final en la que Silvio Orlando, rodeado de bailarines, se mueve por su magnífico obrador, vestido de sonriente pastelero y en medio de todos los pasteles imaginables, una escenografía muy parecida a la utilizada en *La messa é finita* para recrear la fábrica de chocolate (Valdecantos, 2004: 189-190).

Comentario también merece su acercamiento, como es habitual en su cine, a la política. Aparte del guiño de calificar como “trotskista” al pastelero de su película, este tema está presente a lo largo de toda la cinta. Valdecantos asegura “que el cine de Nanni Moretti no solo es un cine abiertamente político sino que es también un cine militante” (2004: 110). Es decir, Moretti toma la estela de autores italianos como Darío Fo, que creen que en una buena obra se ha de ver un discurso social y político. Así, Moretti, quien se ha confesado siempre próximo al comunismo italiano, llegando a militar en él, muestra su alegría con la victoria del partido de centro-izquierda en las elecciones de 1995, cuando sale a celebrarlo con su motocicleta a las calles de Roma, rodeado de banderas comunistas. Y, además, *Aprile* es uno de sus trabajos en los que, a su vez, más crítica hace al partido al cual pertenece: “¡D’Alema, di algo de izquierdas, di algo aunque no sea de izquierdas!, ¡D’Alema reacciona!” (Moretti, 1996), le espeta al candidato izquierdista en un debate televisado frente a Silvio Berlusconi, en una de las sentencias más populares y conocidas. Además, se marcha a Hyde Park para leer a los paseantes del retiro londinense las cartas críticas que, años atrás, había escrito a los dirigentes del PCI¹⁵ y que nunca se atrevió a enviar. De este modo, se deduce que el director romano cuenta con que el público que ve su obra conoce perfectamente cuál es su pensamiento ideológico, por lo que ni lo esconde ni lo disimula. En el caso de *Aprile*, expone una mirada

¹⁵ Siglas del Partido Comunista Italiano

compleja y particularmente descreída sobre el panorama político que atravesaba Italia en la última década del pasado siglo.

Es, sin duda, un filme con un alto componente autobiográfico. No solo introduce su vida, su familia o sus obsesiones en la película objeto de estudio, sino que también lo contextualiza todo con la situación social y política del país en el que vive.

3.2. EL PROTOCOLO MODAL EN *APRILE*

El primer rasgo que incluye el filme en el protocolo modal es que se sustenta en un guion –escrito por el propio Moretti– que trata de generar, y lo consigue, una tensión dramática que es lo que convierte a la película en un objeto con un decidido carácter ficcional. En este guion, alterado por un montaje con distintas elipsis temporales, se incluyen anécdotas o historias que sabemos que no le han ocurrido al autor del filme. Sin ir más lejos, Moretti nunca ha rodado un musical que tenga como protagonista a un pastelero trotskista. Además, se sabe que parte del material que incluye la película no fue rodado en el momento en el que ocurrió –como la escena preparada en la que decide, junto a su mujer, el nombre de su hija, ya que parece difícil de creer que, en ese momento íntimo, el director pensase en grabarse–. Unas secuencias que son unidas en un montaje que contiene diversas elipsis temporales, y que convierten a la película en un producto, por tanto, ficcional.

Como ya mencionamos, el protocolo modal se encuentra en todos aquellos elementos que confirman la ficcionalidad de la obra, y distingue los índices sintácticos, semánticos y pragmáticos.

En *Aprile* existe un índice sintáctico evidente: la existencia de diálogo.

Le mode de discours propre au théâtre présente une caractéristique souvent remarquée: la fictionalité. De même qu'un texte dramatique est immédiatement identifiable par des traits typographiques et formels, il est implicitement supposé qu'il est fictionnel. Que l'on soit

devant une scène ou face aux pages d'une pièce, que l'histoire soit représentée ou perceptible par les dialogues, totalement ou en partie inventée, il ne paraît pas discutable que l'on a affaire à une réalité imaginaire (Colonna: 1989: 208).

Un ejemplo de esta introducción de diálogo para crear una mayor tensión dramática se produce cuando Moretti se desplaza al rodaje de un anuncio del director Daniele Luchetti. Este le afea a Nanni su comportamiento, pues parece que solo ha ido a rodaje para molestarlo. Se sabe que la competencia entre ambos creadores no existe, pues Luchetti fue ayudante de dirección de Moretti en sus filmes anteriores *La messa é finita* (1985) y *Bianca* (1984).

Por otra parte, los índices semánticos están muy conectados a los sintácticos, ya que las situaciones pueden ser de carácter ficticio y, además, estos índices semánticos están acompañados por un uso falseado de lo lingüístico. En tal caso, de los modos de inverosimilitud citados por Colonna –referidos en el apartado dedicado a su modelo analítico– están presentes solo los vinculados a los aspectos culturales. Uno de estos índices semánticos sería la entrevista que Nanni Moretti tiene con Silvio Orlando en su despacho, pues se sabe que el director nunca ha pretendido rodar una cinta así, por lo que la entrevista con el actor es un hecho ficticio, solamente efectuado en la diégesis del relato. Lo mismo sucede en el citado caso del boicot al anuncio de Luchetti, pues Moretti nunca fastidiaría el trabajo de quien es, en el mundo real, su colega.

También puede detectarse un índice pragmático claro. Al igual que ocurre en *Caro Diario*, tanto los títulos como ciertos elementos que estructuran la película se exponen, en referencia a la forma literaria y cinematográfica, en forma de diario. Esto demuestra que el modo como está enunciada *Aprile* deviene en un elemento determinante en la historia, por lo que, como expone Herrera, “el instrumento del relato y el relato mismo están colocados sobre el mismo plano” (2007: 148). Por tanto, el contexto dramático del filme es de carácter ficticio al llevar a cabo una imitación de una práctica cinematográfica ya definida y utilizada por anteriores directores.

Por consiguiente, la existencia de índices de los tres tipos definidos por Colonna demuestran que en *Aprile* existen elementos claros que la adscriben a un discurso ficcional. Y, fuera de este esquema, no solo el rodaje del musical o el boicot a Luchetti se adscriben a la trama dramática fuera de lo ficticio, sino que también, sin ir más lejos, se sabe que Moretti nunca ha pretendido rodar un documental sobre Italia. De hecho, lo más parecido puede ser su documental *La cosa* (1990), pero su objetivo no era el de contar la realidad social transalpina, sino introducir al espectador en la recién estrenada identidad del partido comunista italiano.

4. CONCLUSIÓN

Con lo indicado hasta aquí, no existen dudas de que *Aprile* es una cinta en la que Moretti muestra datos, hechos, informaciones y obsesiones propias que son verificables con facilidad, pero, a su vez, lo inserta todo en un discurso ficcional, gracias a la existencia de una trama y de hechos que no han ocurrido fuera del mundo ficcional. Es por ello que se puede definir como una autoficción.

Esto se observa en los dos protocolos esquematizados por Vincent Colonna, que como afirman diversos especialistas del género literario como Genette o Casas, resulta un buen modelo para analizar un texto fílmico. Así, desde el punto de vista del protocolo de identidad, se va observar el alto componente autobiográfico existente en *Aprile*. Para empezar, la identidad nominal es irrefutable, pues personaje protagonista y creador se denominan Nanni Moretti, y también los apartados en los que se divide la cinta –coincidentes con momentos relevantes de la vida del director y del contexto socio-político del país transalpino–, son verídicos. Asimismo, la función vocal aparece, pues esta se da cuando el doble ficticio del autor es el propio narrador de la historia, tal cual sucede aquí. De hecho, en esta cinta aparece la figura del meganarrador –como ente que tiene toda la información de la cinta y se erige como único que la tiene en su totalidad, y cuya definición se debe a André Gaudreault–. Lo

mismo ocurre con la función actoral a la que se inscribe este protocolo de identidad, pues los temáticos, actanciales y metadieéticos se cumplen. Otro elemento que acerca la película a esta vertiente biográfica es la existencia de los personajes de su mujer, su madre o su hijo, que son los mismos tanto en la ficción como fuera de ella. Del protocolo de identidad, por último, la única función que no se cumple es la focal, ya que Moretti está, de forma continua, interactuando con el resto de sus personajes.

Por tanto, esto último demuestra que, también, lo ficcional tiene protagonismo en el desarrollo de la historia narrada, por lo que es evidente que *Aprile* encaja como producto de autoficción. Esto lo sustenta el protocolo modal. El primer rasgo que incluye el filme en este protocolo segundo es el que sustenta la cinta en un guion –escrito por el propio Moretti– que trata de generar, y lo consigue, una tensión dramática que es lo que convierte a la película en un objeto con un decidido carácter ficcional. En este guion, alterado por un montaje con distintas elipsis temporales, se incluyen anécdotas o historias que sabemos que no le han ocurrido al autor del filme, como es el hecho de que quiera rodar un documental “trotskista”, que hiciera un documental sobre Italia o que se pelee con el director Daniele Luchetti quien, fuera de la ficción, es un reconocido amigo del cineasta objeto de estudio, y han llegado a trabajar juntos en varias películas.

Sin duda, pues, se llega a la conclusión de que esta variedad de elementos decididamente ficcionales mezclados en la propia realidad, pensamientos, obsesiones y entorno real del propio Nanni Moretti, aparecidos en *Aprile*, convierten en esta cinta en una autoficción.

La pincelada previa sobre cómo ha evolucionado este género literario sirve para apreciar que, aunque hayan aumentado los estudios sobre autoficción, aún no existe un corpus realmente extensos de textos, aunque se deduce que es una teoría en boga, y que el interés en ella está en claro ascenso. Asimismo, en el campo cinematográfico, son cada vez más los estudios que abordan cómo ciertos directores se inmiscuyen en la autoficción con sus

obras, lo que demuestra que es un género que no solo se queda en el ámbito literario, sino que sabe hibridarse a otros géneros artísticos.

Además, haber abordado el análisis de la cinta bajo la estructura de Colonna funciona para, en primer término, conocer el modelo de uno de los grandes investigadores en autoficción y, en segundo, permite realizar un estudio estructurado y ordenado de una obra cinematográfica como *Aprile* que, hasta la fecha, no había sido muy trabajada en estos términos. Nanni Moretti es, sin duda, uno de los grandes creadores de cine en Italia, y con su profundización en la autoficción posibilita interesantes investigaciones sobre una tendencia teórica con tantos matices.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BAZIN, André. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

BELLOUR, Raymond. (1988). Autoportraits. *Revista Persée*. 1, 48, 327-387. En <http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/autoportraits-article-n-1-vol-48-pg-327-387-957512>.

CASAS, Ana (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros

-. (2015). Desmontando al autor: Ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales. *Tropelias. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, 24, 174-190.

COLONNA, Vincent. (1989). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis de doctorado. En <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/47004/filename/tel-00006609.pdf>.

GAUDREAU, André; & JOST, François. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica

GENETTE, Gérard. (1992). *La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; & RUBIO ALCÓVER, Agustín. (2013). Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista. *Actas del V Congreso internacional Latina de Comunicación social La sociedad ruido. Entre el dato y el grito*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

HERRERA, Luz Elena. (2007). *La autoficción en el cine*. Tesis de doctorado. En <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>.

LEJEUNE, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

QUINTANA, Ángel. (2004). Extranjera de sí misma. *Hemeroteca de La Vanguardia*, p.24. En <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2004/10/27/pagina-24/33681920/pdf.html?search=Valeria%20Bruni%20Tedeschi> .

SALVÁ, Nando. (2016). Nanni Moretti: “He sido muy arrogante, lo confieso”. Entrevista en *El Periódico*. En <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/entrevista-nanni-moretti-mia-madre-4839829>.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; & FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

VALDECANTOS, José Miguel. (2004). *El cine de Nanni Moretti*. Madrid: Ediciones Jaguar.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

BRUNI TEDESCHI, Valeria. (2003) *Il est plus facile pour un chameau...* [DVD]. Gemini Films/ Interlinea Films.

MORETTI, Nanni. (1984). *Bianca* [DVD]. Faso Film.

- . (1985). *La messa é finita* [DVD]. Faso Film.
- . (1990). *La cosa* [DVD]. Sacher Film.
- . (1993). *Caro Diario* [DVD]. Sacher Film/ BanFilm/ La Sept Cinéma.
- . (1998). *Aprile* [DVD]. Sacher Film, Bac Film, Le Studio Canal Plus, Le Sept Cinéma.

