

El compromiso perenne de Francesco Rosi en su cine más contemporáneo, a través de su obra *Dimenticare Palermo* (Olvidar Palermo)

*The perennial commitment of Francesco Rosi in his most contemporary cinema, through his work *Dimenticare Palermo* (The Palermo connection)*

5

ARTÍCULO



Ludovico Longhi

Universidad Autónoma de Barcelona

Ludovico Longhi es licenciado en letras por la Universidad de Bolonia (Italia), con una tesis sobre el cine de Vicente Aranda. En 1997, recibió la beca predoctoral de Investigación de la Generalitat de Cataluña. Desde el mismo año hasta el día de hoy, es docente de Teoría e Historia del cine en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la UAB. En 2011, se doctoró con la tesis *Radici culturali della comicità di Alberto Sordi*. En 2019 publicó (junto con Valerio Carando y Rosa Gutiérrez) el volumen *De Escipión a Berlusconi. Una historia de Italia en 50 películas*.

ludovico.longhi@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0002-4920-0535>

Ezequiel Ramon Pinat

Universidad Autónoma de Barcelona

Ezequiel Ramon-Pinat es Profesor de Comunicación y opinión pública en el Departamento de Medios, Comunicación y Cultura, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, en la Universitat Autònoma de Barcelona. También se desempeña como investigador en el grupo Compress-Incom, Instituto de la Comunicación. Ha obtenido una licenciatura en periodismo, una maestría y un doctorado en Medios, comunicación y cultura en la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus áreas de interés incluyen periodismo, redes sociales, Internet y los medios tradicionales, al mismo tiempo que se centra en la sociología de la comunicación. Enseña también Audiencias y opinión pública en el Máster en Periodismo y comunicación digital: Datos y nuevas narrativas, en la Universitat Oberta de Catalunya. Ha sido profesor visitante en las universidades de Bergen, Noruega, y en la de Carlos, de Praga, República Checa.

ezequiel.ramon@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0003-1050-6497>

RECIBIDO: 2023-06-03 / ACEPTADO: 23-11-21

Resumen

A lo largo de su obra, el director de cine Francesco Rosi adoptó un compromiso político sobre los temas de actualidad que aquejaban a toda Italia, especialmente al sur del país. En una de sus últimas obras, *Dimenticare Palermo* (1990), se adentra en la relación entre política y mafia. Condicionado por los temas que trata, sus películas acaban por adoptar una narrativa cercana al cine negro. Contemporáneo al debate de aquel entonces, se posiciona a favor de una legalización controlada de las drogas, aunque el enfrentamiento con el PSI que propugnaba una postura diferente haya hecho peligrar su proyecto.

PALABRAS CLAVE

Francesco Rosi, *Dimenticare Palermo*, Cine italiano, Cine político, Thriller de gánster.

Abstract

Throughout his work, the film director Francesco Rosi adopted a political commitment to the current affairs that afflicted Italy, especially the south of the country. In one of his last works, *Dimenticare Palermo* (The Palermo connection, 1990), he delves into the relationship between politics and the mafia. Conditioned by the topics he deals with, his films end up adopting a film noir narrative. Contemporary to the debate at that time, he was in favor of a controlled legalization of drugs, although the confrontation with the PSI, which advocated a different position, has jeopardized his project.

KEYWORDS

Francesco Rosi, The Palermo Connection, Italian cinema, Political Cinema, Gangster thriller.

1. INTRODUCCIÓN

En todos sus trabajos, el director de cine Francesco Rosi ha adoptado un compromiso civil sobre los temas que aquejaban a toda la república italiana, con particular atención a la conexión entre el crimen organizado y el mundo político nacional e internacional. Gracias al éxito internacional de sus largometrajes, le llegaron propuestas seductoras de productores nacionales que le desviaron de su propósito inicial (*El momento de la verdad*, 1965 y *Crónica de una muerte anunciada*, 1987). En otros proyectos, en cambio, adoptó un registro metafórico fabulístico (*Siempre hay una mujer*, 1967) u operístico (*Carmen de Bizet*, 1984), para alcanzar una trascendencia global, aunque con un éxito irregular.

En esta investigación se propone reconsiderar *Dimenticare Palermo* (1990), el penúltimo largometraje realizado por el cineasta napolitano,

como una vuelta a la senda de denuncia social. Esta película, casi testamentaria, vuelve a adentrarse en la relación entre política y mafia. Aunque, esta vez, la connivencia criminal es focalizada a partir de una perspectiva norteamericana. Su interés por un argumento tan vivo en aquel momento, como la legalización controlada de las drogas se desarrolla dentro de los códigos del *gangster movie* y del thriller de cine negro.

Tras un largo recorrido como ayudante de dirección y co-guionista de Goffredo Alessandrini y Luchino Visconti (entre otros), Rosi debuta en 1958 con *El desafío*, un fresco del palpitante Nápoles obrero, en cuya miseria se esconden las raíces de las ambiciones de poder de un joven ansioso por escalar en la jerarquía de la Camorra. Ya en su estreno el director exponía los ritmos narrativos propios de las películas de gánsteres, insertados en un escenario mediterráneo. La atmósfera partenopea expatriay

contamina el norte de Alemania en su posterior película. Los *mercaderes* (1959). Allí, las voces y las figuras de estafadores napolitanos circundaban la máscara grotesca de Alberto Sordi, lo que sostiene una tensión narrativa que sopesa entre la comedia y el cine negro.

En su siguiente película, *Salvatore Giuliano* (1962), recorre las hazañas del bandido Giuliano desde los años de militancia en las filas del separatismo siciliano hasta sus actividades mercenarias a sueldo de los intereses mafiosos y del latifundio. Relata la masacre de los campesinos de Portella delle Ginestre. Los hechos históricos son reconstruidos y representados con una compleja arquitectura de analepsis que fusiona reportaje fotográfico, actuación y reportaje periodístico. Es un registro austero y vigoroso que Rosi aplicó a sucesivas obras de cine-investigación. En *Las manos sobre la ciudad* (1963) traslada el mismo registro estilístico al escenario urbano de Nápoles para narrar los estragos causados en el tejido de la ciudad por la especulación inmobiliaria. Posteriormente, en *El caso Mattei* (1972), lleva su modelo de dramaturgia de la realidad hasta sus últimas consecuencias, al relatar el entrelazamiento de las estrategias políticas internacionales y los intereses de la gran industria petrolera.

En ambos largometrajes, Rosi organizó su denuncia civil alrededor de la presencia de intérpretes mundialmente reconocidos, como el norteamericano Rod Steiger y Gian Maria Volonté, icono transalpino del cine político. Así como intuye el historiador Stefano Masi, la inquietante presencia de este gran actor, controlada por el director con meticulosa atención sustractiva, se convierte casi en una marca de fábrica del cine civil de Rosi, desde *El caso Mattei* hasta *Lucky Luciano*, la biografía criminal de un capo ítaloamericano (2006).

Los personajes de Rosi, tan fuertemente comprometidos con la crónica, viven sin embargo

su presencia en la historia en una dimensión de dramaturgia arquetípica. Este enfoque, que enfría su sustancia y los transforma en símbolos de pasiones elementales, la aleja de las circunstancias narradas y la acerca a arquetipos universales. Así, los antihéroes y las intrigas palaciegas de la política italiana en *Excelentísimos cadáveres* (aunque claramente inspirados en personajes reales, presencias cotidianas en la prensa y en los telediarios de la RAI) se convierten en la escalofriante representación formal de la película, en figuras metafísicas e intemporales (Masi, 2006). Desde una perspectiva visual, el giro metafórico y en algunos casos abstracto de su implicación se hizo posible gracias al relevo en la dirección de la fotografía. La mirada seca y vigorosa del fallecido Gianni Di Venanzo dio paso al cromatismo más espectacular de Pasqualino De Santis. El cambio ha proporcionado resultados discontinuos que no siempre han armonizado la pirotecnia de la visión con la seriedad del discurso.

2. MAFIA Y ARTES ESCENICAS

Tradicionalmente, el sur de Italia ha sido fuertemente identificado con la presencia de la mafia y sus estereotipos a través de la ficción. En la literatura italiana, a través de la cultura y pensamiento de la pluma de Verga, De Roberto, Pirandello, Brancati, Sciascia y Bufalino, entre otros, se ha contribuido a acentuar los aspectos negativos en la fuerte caracterización de Sicilia. De forma opuesta, tampoco se puede prescindir de la mirada idealizada y mística bajo la cual también ha sido representada en muchas ocasiones. En cualquier caso, se puede afirmar que continúa despertando interés a través de las décadas. Lo atestiguan la inoxidable mitología de *El Padrino*, saga inaugurada en 1971 por Francis Ford Coppola y Mario Puzo (con Marlon Brando y Al Pacino) y la exitosa se-

rie *Los Sopranos* (1999-2007), de David Chase, interpretada por James Galdonfini.

En el ámbito de las artes escénicas y cinematográficas, la mafia, de alguna forma, se ha convertido en la carta de presentación de la identidad isleña, íntimamente ligada al concepto de *sicilianidad* y, por lo tanto, entendida como el aglutinante de la propia cultura de la isla. La presencia de la violencia en el imaginario siciliano no sólo está presente en el cine y en la literatura, sino incluso mucho antes de que fuera reconocida como un rasgo propio. Ya en la obra de teatro popular *I mafiusi de la Vicaria*, de Giuseppe Rizzotto y Gaspare Mosca, escrita en 1863, se describe un mundo compuesto y gobernado por mafiosos en la prisión de Palermo, aunque bajo una connotación positiva (Cannizzaro, 2019).

En 1890, la ópera de Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana*, basada en la novela homónima de Giovanni Verga, describe al sur de Italia como una tierra de campesinos analfabetos, de hombres ferozmente celosos de sus mujeres, con tradiciones arcaicas y prisionera de los sentimientos y las pasiones primitivas. Estos elementos también quedan plasmados en las diversas versiones cinematográficas de otras novelas de Verga, como son *La storia di una capinera* (Giuseppe Sterni 1917, Gennaro Righelli 1943 y Franco Zeffirelli 1993), *Los Malavoglia* (argumento de *La tierra tembla* de Luchino Visconti, 1948) y el texto teatral de 1886, *La lupa*, llevada al cine por Alberto Lattuada en 1953. Finalmente, es necesario recordar el interés del séptimo arte por la obra literaria de Leonardo Sciascia que denuncia la connivencia entre el estado y la mafia en *El día de la lechuza* (1961), *A cada uno lo suyo* (1966) e *Il contesto* (1971). Todas ellas fueron llevadas al cine por Damiano Damiani (1968), Elio Petri (1967) y Francesco Rosi (1976). Este último cambió el título en *Excepcionales cadáveres*.

A diferencia de los textos anteriores, este último se propone subrayar la dimensión nacional e internacional¹ de esta poderosa organización criminal, así como ocurrió en sus *Salvatore Giuliano* (1962), *Il caso Mattei* (1972) y *Lucky Luciano* (1973) y, definitivamente, en *Dimenticare Palermo* (1990). Es un autor vinculado a la sensibilidad cinematográfica de la modernidad; es decir, conjuntamente atento al relato y a su forma de construcción (Stefani, 2019). En su último viaje a Sicilia, aún una estructura narrativa lineal en un intento por respetar la construcción del relato original, punto de partida del argumento del filme. Se trata de una novela escrita por la periodista francesa Edmonde Charles-Roux, que ya había cosechado cierto reconocimiento en el ámbito literario. La autora, hija de un embajador del cuerpo diplomático, creció en el periodo de entreguerras, rodeada de diversas culturas europeas. Llegó a vivir en Praga, en la antigua Checoslovaquia, y en Roma, en la embajada gala del Vaticano.

Sin embargo, lo que marcaría su devenir y la intención de plasmar sus vivencias en una historia fue su estancia en Sicilia y la fascinación que sentía por Palermo. Allí, en la isla, vivió situaciones intensas, que permanecerían estampadas de por vida en su memoria y que nutrirían de contenido a su obra. Cerca del antiguo mercado de la *Vucciria*, situado en el Centro Histórico de la capital siciliana, presencié una agresión con arma blanca por motivos de celos, en la que un ciudadano norteamericano reputado, de raíces autóctonas, acuchilló a un vendedor de pescado fresco.

Tanto el contexto geográfico de origen de la autora como del protagonista del relato asegu-

¹ En realidad, ya en la película *Mafioso* (1962, dirigida por Lattuada y escrita por Azcona y Ferreri) se ilustraban los vínculos internacionales de la Mafia. Sin embargo, la presencia del cómico Alberto Sordi como protagonista diluyó la intención crítica inicial.

ran la dimensión internacional del mismo. Rosi sostenía que Nápoles, su ciudad de origen, y Palermo eran el foco de la misma enfermedad, un virus criminal que afectaba a Italia y consecuentemente al resto del planeta. Esas aseveraciones fueron realizadas durante un intercambio con los espectadores tras la proyección de *Las manos sobre la ciudad* (1963), en un coloquio donde intercaló su película con fragmentos documentales sobre Giovanni Falcone y Paolo Borsellino, jueces antimafia asesinados en 1992 en la capital siciliana (Marrone, 2022).

3. OUBLIER PALERME, EL PODER DE LAS BUENAS HISTORIAS

La novela escrita por Charles-Roux todavía conserva, tras más de medio siglo, la atmósfera que se respira en el terruño anexado a la península itálica y la gama cromática que la nutre y le da vida. El protagonista de la historia es un hábil político neoyorquino, un inmigrante de segunda generación que ni siquiera balbucea el italiano. Como muchos nativos de Brooklyn, nunca había llegado a conocer la tierra de sus antecesores. Finalmente, se le presenta la ocasión en la luna de miel, cuando junto a su reciente esposa decide ir a Sicilia y tomar contacto de primera mano con sus raíces étnicas y culturales. Allí reconcilia su propio pasado con el de sus progenitores, al mismo tiempo que descubre una nueva y oscura faceta de su personalidad.

La historia *Oublier Palerme* gana en 1966 el prestigioso premio literario Goncourt, hecho que provoca el interés de varios cineastas por llevarla a la gran pantalla. Luchino Visconti es uno de ellos, aunque finalmente acaba renunciando a la difícil tarea de la adaptación, tras aducir un exceso de materia narrativa que se albergaba en las páginas del manuscrito. Enva-

lentonado, su discípulo Francesco Rosi la percibe como un desafío estimulante, que además satisface sus intenciones anteriores a conocer el libro, las de plasmar una historia sobre un personaje de origen siciliano que visita por primera vez Italia y la isla:

Un personaje que se enfrenta repentinamente con sus orígenes culturales. Llevaba tiempo pensando en este tema y conocía la existencia de la novela. Cuando la he leído me he dado cuenta que la autora adoptaba una perspectiva exactamente igual a la mía. (Rosi-en-Ciment, 2008, p. 185)

Rosi conoce a Edmonde Charles-Roux durante el rodaje de *Carmen* (1984), que tiene exteriores localizados en Marsella, ya que ella vivía con su pareja en esa localidad mediterránea. El director napolitano le confiesa su intención de usar solamente las últimas cien páginas del monográfico por razones de extensión. Consideraba que todo el libro ofrecía una longitud como para editar varios capítulos. Rosi sostiene la necesidad de actualizar el imaginario colectivo, defiende que en las últimas décadas los mecanismos de poder del sistema han cambiado de manera radical. Por una parte, acaba convirtiéndose en una libre adaptación de la novela de Edmond Charles-Roux, con ecos de *Excelentísimos cadáveres* (1976), en la que comienza como una película realista y acaba evolucionando a una alegoría metafísica (Crowdus, 1994).

Desde el accidentado rodaje de *La tierra tiembla*, de Visconti (1948), Rosi ha visitado Palermo asiduamente. Primero con *Salvatore Giuliano* (1962) y posteriormente con *Lucky Luciano* (1973) ha contemplado la evolución de la gran estructura clandestina de cigarrillos de tabaco hasta afianzarse en un intenso comercio de narcotráfico. Se trata de un fluido intercambio

entre América e Italia, en manos de mafias amparadas por un poder político impenetrable, digna del propio Lucky Luciano. Por otra parte, el director nunca abandonó su interés por retomar los temas que aquejan al sur de Italia, al menos desde *Cristo se paró en Éboli* (1978), donde se daba un contexto ideológico favorable.

Defendía que había hecho una película sobre los problemas del territorio lucano en la década de 1930, en lugar de retratar el presente, porque los problemas que aquejan a la sociedad son los mismos. Es posible encontrar en el sur del país algunos problemas idénticos a los que padecen los del norte como, por ejemplo, el futuro incierto que esperaba a los jóvenes. En los 70', muchos de ellos, hijos de campesinos de todas partes del país que conseguían graduarse en estudios universitarios prestigiosos, se debatían entre el rechazo de la herencia campesina o continuar con sus formas de vida. En ambos casos, tanto el título de graduado como las condiciones de trabajo eran insatisfactorios (Betella, 2010).

Al igual que en *Excelentísimos cadáveres* (1976), Rosi se adentra en la interacción entre el poder legal y el ilegal, para reflexionar en por qué han fracasado los intentos por acabar de una vez por todas con las organizaciones mafiosas. En ese momento, el Parlamento italiano estaba debatiendo endurecer la legislación existente en contra del narcotráfico. La película gira en torno a la degeneración de una cultura y la capacidad de la mafia para producir una subcultura de violencia. La mirada de Rosi dibuja a la isla como un paisaje laberíntico donde el hombre es una figura de agonía (Marrone, 2022).

En *Dimenticare Palermo* plantea varias preguntas irresueltas sobre la gran dramática enfermedad del Sur: el juego de poder atrapado en jerarquías arraigadas en los intermediarios del

poder político que son responsables de las actividades criminales de la Mafia. En lo referente a la opinión pública, mientras en los Estados Unidos se iniciaba un incipiente debate sobre la despenalización de los estupefacientes, en el país transalpino la temática todavía no había ingresado en la agenda política, ni en la mediática ni en la civil.

Rosi, por su parte, en un coloquio con Edmonde Charles-Roux, se declaraba un ferviente defensor de la legalización. Abogaba por un suministro regulado por parte del estado donde, de manera controlada, quienes se apuntaran en una lista de consumidores preestablecida podrían abastecerse de una determinada cantidad de alucinógenos por mes. La principal motivación de la iniciativa consiste en contrarrestar el negocio criminal que lastra la salud de una comunidad que ya no es provinciana o nacional, sino global. La escritora francesa, quien también coincidía con la propuesta, cedió encantada los derechos de explotación de su novela.

La fascinación fue mutua y la sinergia, total, ya que Rosi apreciaba a Charles-Roux por su sensibilidad, argucia y valentía: "A pesar de otros muchos que si pudieran me llevarían a juicio, ella estaba de acuerdo conmigo sobre el tema de la legalización de la droga. El drogadicto es tratado como enfermo y no como delincuente" (Francesco Rosi en Kezich, 2005). Ambos, sin ser autóctonos, vivieron en la misma Sicilia y bebieron de la esencia de esa tierra durante el mismo arco de tiempo, entre dos y tres generaciones.

4. LA INCÓMODA LÍNEA POLÍTICA DE LA LEGALIZACIÓN

Desde su debut con *La sfida* (1958), Francesco Rosi se plantea realizar un cine fuertemente vinculado con lo real, con excepción de únicamente dos desvíos: uno, fabulístico (*C'era una volta*, 1967) y el otro, operístico (*Carmen*, 1984). El leitmotiv de su filmografía privilegia indudablemente la relación entre cine y política (Stefani, 2019). Pero, en este caso, quiere ampliar el horizonte de un pequeño grupo de bandidos que va creciendo en edad y en tamaño hasta llegar a expandir sus tentáculos en los diferentes estamentos del planeta. Elige protagonista a Carmine Bonavía, que aspira a la alcaldía de Nueva York. La trama gira en torno a él, por lo que se hace necesario desplazarse, tanto físicamente como narrativamente, a la ciudad que no duerme. Con este propósito, es contratado como co-guionista Gore Vidal.

El escritor había militado políticamente en el partido demócrata de la Gran Manzana y compartía su residencia entre la capital americana y las ciudades de Roma y Amalfi. Para mantener el *imprinting* cultural palermitano, recurre a Tonino Guerra, guionista sensible en percibir poéticamente la vena melancólica de los espacios urbanos. Su pluma recrea un imaginario de la ciudad como una superposición de voces y de personajes, escorzos de localizaciones a través de retratos verosímiles exentos de colorismo folclórico:

Fragmentos dispersos de verdades inalcanzables, una manera sorprendente de enfrentar la impenetrabilidad, la inoxidable mentirosa palabra del poder en un viaje en zigzag que desafía las reglas del silencio, la oscuridad barroca de un cadáver que necesita ser interpretado y descifrado como un

texto, el teatro de la justicia, del proceso, de la sutileza leguleya, de la sentencia como máscara y falsificación (...) Lugares donde la historia es inevitables como un incidente de coches, donde la misma naturaleza geográfica provoca la historia. (Andò, 1991, p. 161)

La periodista de la Rai, que se desplaza a Nueva York para entrevistarlo, se convierte en catalizadora de estas dos íntimas reacciones. Caracterizada por una personalidad joven y radical, que no por casualidad fue interpretada por Carolina Rosi, hija del director, le pide realizar una mutación real de la situación política. Bajo un comportamiento típico de la edad juvenil, pide un cambio total y repentino. La corresponsal lo provoca para que analice y externalice su propio estado de ánimo, y que se enfrente con sus aspiraciones más profundas. Ella indica lo absoluto, no quiere cesiones ni escala de grises. Bonavía entiende que la periodista es la portavoz moral de la nueva generación.

El recurso del viaje del protagonista hacia un cambio de posición también fue empleado por Rosi en el thriller metafísico *Excelentísimos cadáveres* (1976), antes citado. En palabras del propio director, esta película es un viaje en compañía de un detective que pierde paulatinamente su confianza en las instituciones estatales (Marrone, 2022). En *Dimenticare Palermo* el mismo candidato demócrata comprende que los ciudadanos del futuro no querrán un estado asistencialista. No necesitarán una administración que, por un lado, abra centros de desintoxicación y, por otro, opere en connivencia con los grandes traficantes de droga.

Una primera reflexión lo empuja a modificar radicalmente la línea política: gracias a una encuesta presentada oportunamente, obtiene la absoluta primacía en los sondeos electorales. Otra meditación le obliga a proceder por cami-

nos profundamente íntimos: realizar un viaje al pasado en una tierra devastada por la violencia de pocos y la miseria de muchos. Se trata de un lugar del que sus padres han querido olvidarse por indigno, por violador de la belleza histórica, cultural y paisajística. Romper el pacto propuesto en el título y recordar Palermo significa abrir peligrosos archivos de la memoria:

Archivos en ruina, allí donde se cumple la traición de los recuerdos, donde la civilización se suicida, donde devastación y violencia adquieren un matiz incluso sensual, un erotismo que muchos lugareños sensibles confiesan (con fastidio y vergüenza) haber probado. Archivos donde se cumple la lenta y criminal cancelación de las huellas, donde la inteligencia humana es regularmente ridiculizada. Archivos como proyección de simples datos, hechos y documentos sobre los cuales se ha perdido el sentido de la reflexión humana. (Andò, 1991, p. 161)

Recordar Palermo significa sufrir pequeñas pero constantes mutaciones. Se descubre vulnerable a los celos, paulatinamente más intensos, por los piropos ofrecidos a su esposa. Es víctima de un poder oculto que determina su itinerario anímico, rehén indefenso e indefendible de una poderosa voluntad criminal. Siempre está más conturbado por la fascinación medusea de los misterios sicilianos, hacia los cuales siente un vínculo ancestral.

Finalmente, se ve a sí mismo obligado a olvidar todos los nuevos recorridos. Como vaticina enigmáticamente la cara visible del poder criminal, hay que recordar Palermo y luego olvidar Palermo, para sobrevivir a Palermo. Todas las modificaciones aportadas a la trama original y, particularmente, la línea política propuesta por el personaje de Rosi, con giros argumenta-

les y de opiniones, no encontraron el favor del partido socialista. De hecho, su líder carismático, Bettino Craxi, en aquel entonces, había presentado una propuesta de ley donde se dictaba la encarcelación de los drogadictos y toda la prensa cercana al gobierno atacó ferozmente el proyecto del cineasta napolitano:

Mi amigo, el periodista Antonio Ghirelli era el jefe del gabinete de prensa de Craxi, me ha escrito una carta larguísima, de tres hojas, preguntándome si quería enfrentarme con la cúpula del partido. Le he contestado con argumentaciones que él conocía mejor que yo (...) He dimitido de la Asamblea Nacional del PSI que no decidía nada, no tenía ningún poder decisonal, nunca se reunía. Siempre me he sentido más próximo al partido socialista, pero debo reconocer que (excluyendo la querrela de mi película *Cadaveri Eccellenti*), siempre he tenido óptimas relaciones con el partido comunista. (Rosi, 2012, p. 416)

5. DE LA INCOMODIDAD DE LA SOCIALISTA RAIDUE AL ENTUSIASMO DE LA "COMUNISTA" RAITRE

En la época en el que el largometraje era todavía un proyecto, Francesco Rosi estaba muy bien considerado en los ambientes de la Rai, la cadena de radio y televisión pública nacional italiana que, antes de la competencia privada, ya estaba descaradamente politizada: *Raiuno* pertenecía a la órbita democristiana, *Raidue* socialista y *Raitre* comunista. En ocasión de la celebración del Mundial de fútbol en el país transalpino, el gobierno decidió producir un filme colectivo donde doce grandes cineastas nacionales presentaban otras tantas ciudades,

cada una de ellas sede oficial de la competición. Rosi es escogido para narrar su ciudad natal, Nápoles.

Su declarada cercanía intelectual a los ideales socialistas suscitaba las simpatías del Partido Socialista Italiano y, consecuentemente, de la dirección de *Raidue*. La dirección productiva del canal televisivo nacional, reforzada por el éxito del proyecto turístico-documental mencionado, prometió a Rosi la financiación de su próxima película, es decir, la transposición cinematográfica de la novela de Edmonde Charles-Roux. Tras la reescritura a seis manos (las de Rosi, Vidal y Guerra, como se menciona anteriormente) el argumento asumió el valor de un doble viaje del protagonista: tanto interior como exterior.

De un lado, la toma de conciencia de la gran responsabilidad adquirida una vez conseguida la alcaldía de Nueva York; del otro, la necesaria transparencia de conciencia que pasaba obligatoriamente por la recuperación de sus orígenes. Los dos caminos llevaban a contrarrestar el perverso y criminal comercio de los estupefacientes con la drástica decisión de la controlada liberación: justo la línea contraria a las posiciones de los socialistas.

Así, tras una formalización que se vio dilatada en el tiempo, el proyecto pasó a manos de la administración de la 'comunista' Raitre. La demora causó la imposibilidad de contratar a un actor italoamericano del calibre de Robert De Niro, Al Pacino o Joe Mantegna. Cuando finalmente parecía definido un acuerdo con Ricard Gere, el sex symbol masculino de los ochenta, Rosi pensó aunar al proyecto a Mario Cecchi Gori, famoso por su gran capacidad de contratación de actores. El veterano productor florentino, que había inscrito su rica filmografía principalmente dentro del género de la comedia costumbrista (de allí su habilidad con los intérpretes), acep-

tó con entusiasmo la propuesta, ya que desde unos pocos años se estaba prodigando por internacionalizar y diversificar su producción, con algunas películas de denuncia social². Cecchi Gori consideró inadecuado al protagonista de *American Gigoló* (P. Shrader, 1980) y propuso a James Belushi, un actor que acababa de triunfar con *Danko* (W. Hill, 1988), una historia de espionaje vinculada al narcotráfico internacional. Este, tras una apasionada lectura de la novela, asintió con entusiasmo. Además, Rosi evaluó muy positivamente su origen albanés, es decir, culturalmente muy cercano al sur de Italia:

Jimmy es un gran actor, muy instintivo. Al principio tenía en mente otros actores, pero cuando he sabido que deseaba muchísimo trabajar conmigo en esta película lo he contactado. Viene de Albania, es decir de un país muy cercano a la Apulia. Su padre, al igual que el padre de Bonavía, era propietario de un restaurante en Chicago, desde niño había aprendido, viviendo allí, qué significa vivir en una pequeña comunidad étnica. Antes de empezar el rodaje, le he pedido que viniera conmigo a Sicilia. (Ciment, 2008, p. 188)

Acostumbrado a trabajar con intérpretes que coincidieran en carácter, psicología y proyección existencial con los de sus personajes, Rosi acompañó a Belushi a Sicilia. Fueron a Portella de la Ginestra (lugar de la matanza perpetuada por el bandido Salvatore Giuliano) y a la contigua Piana degli Albanesi, donde el actor americano pudo dialogar con sus herederos de sus antiguos compatriotas: Belushi se embebió li-

² Había producido, por ejemplo, los filmes políticos de Damiano Damiani como *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971), *Perché si uccide un magistrato* (1974), *Goodbye & Amen* (1977),

teralmente del *genius loci*. Empezó a compartir con su personaje un atractivo descubrimiento de pertenencia al grupo. Rosi consiguió convertir a Belushi en el mismísimo Carmine Bonavía. Era opaco, como cierta clase política, pero con una presencia que lleva los estigmas de su etnia, un cuerpo que narra a la perfección la historia de sus acontecimientos pasados. Se definió así un personaje que acepta la idea de que la cultura de la violencia está ramificada por doquier y que, para asegurarse la alcaldía de Nueva York, no renuncia a emplear artimañas más o menos discutibles:

Rosi no ha transformado su personaje principal en un paladín ideal y, tampoco, en lo que se dice, un hombre simpático. James Belushi no dispone de un rostro amable. Bonavía es dúctil, hábil, telegénico pero no incorrupto. El regreso a Palermo en ocasión de las bodas lo obliga a revelar una parte secreta de sí mismo. En él se despiertan impulsos que su nacimiento en los Estados Unidos (su padre emigró allí poco antes de la Segunda Guerra Mundial) ha limpiado pero no extirpado. (Bolzoni, 1992, p. 107-108)

Al mismo tiempo, Rosi realizó un trabajo opuesto con Mimi Rogers, actriz que había alcanzado muy recientemente el éxito global con *Desperate Hours* (Michael Cimino, 1990). Mantuvo a la futura intérprete de la señora Bonavía totalmente aislada de cualquier influencia siciliana. Su personaje, así como se contempla también en la novela, es una compañera independiente y cómplice al mismo tiempo: inflexible en el momento de validar la acción política del marido, pero estratégicamente dispuesta a entender el compromiso cuando la situación lo requiere. Su comprensión hacia la conducta del marido representa una pequeña llama de esperanza dentro del oscuro pesimismo del epílogo. Se

trata de una conclusión trágica insinuada por el sorprendente y melancólico cameo de Vittorio Gassman:

Un príncipe que, por haber ofendido a la organización mafiosa, ha sido condenado a no asomarse, bajo pena de muerte, fuera de las puertas de un lujoso hotel. Allí, en salones y en jardines donde han permanecido reyes y celebridades, pasará el resto de sus días. Es una figura dictada por un gusto casi surreal que, en otras manos, hubiera caído en el bosquejo. Gassman, guiado por Rosi, hace de él un personaje de gran volumen dramático, una clave para resolver el thriller que sostiene las preocupaciones de orden moral, que constituyen el motivo inicial del filme. (Bolzoni, 1992, p. 108)

De esta manera, el personaje del príncipe, en homenaje a *El gatopardo* (Luchino Visconti, 1963), representa la longevidad de un poder criminal que cambia constantemente de aspecto para continuar delinquiendo impunemente. Solo al final aparece el rostro del poder: la impenetrable máscara de Joss Ackland. Es el encuentro decisivo entre siciliano y siciliano: el cumplimiento último del viaje iniciático de Bonavía en la más profunda oscuridad de sus raíces sicilianas, en las inexorables tinieblas del poder. Frente a este umbral, este abismo de conciencia, el protagonista es forzado a tomar la decisión de convertirse o no en el alcalde de la mafia: ahora ya no se trata solo de convicción ideológica, sino de una sólida adquisición interior.

6. CONCLUSIONES

De la misma manera que la novela *Il contesto*, de Leonardo Sciascia, fue el origen de *Cadaveri*

eccellenti (1976), y el libro de memorias *Cristo se paró en Éboli* de Carlo Levi, del filme homónimo de 1979, *Olvidar Palermo* (1966), de la mencionada Edmonde Charles-Roux, inspiró al argumento de la película aquí considerada. Tal como el propio Francesco Rosi reconoció, este libro no pudo dejarlo indiferente porque encontró allí los temas que ha tratado desde 1960, en sus sucesivos intentos por describir en el cine el sur de Italia (Esteve, 2001).

Sin embargo, la mayor complejidad de las páginas de la escritora, en gran parte originadas por sus propias vivencias como hija de embajador, dictó una exposición más lineal de los sucesos. El *cast* internacional proveniente de grandes éxitos comerciales de la mano del viejo Cecchi Gori trajo consigo una representación más cercana al thriller. Sin embargo, el cineasta no traicionó su intención de denunciar la situación social contemporánea del sur de Italia, pero tuvo que asumir unas normas de configuración narrativa más homologable con el cine policíaco del momento:

Son normas que le permiten subrayar las colusiones entre la criminalidad de los ejecutores manifiestos y los ocultos mandantes políticos. Dicho de otra forma: aunque, por hipótesis, todo lo que Rosi denuncia en *Salvatore Giuliano*, *Las manos sobre la ciudad* o *Dimenticare Palermo* fuese una gran mentira, igualmente todas estas película serían unos ejemplos magistrales de cine negro. (Toffetti, 2015)

La dureza de los ataques asestados por gran parte de la crítica especializada o, peor aún, la absoluta indiferencia, ha demostrado cómo *Dimenticare Palermo* desafió a gran parte de la crítica nacional contemporánea. Se habló mayoritariamente de una producción que “por inercia o confusión de ideas, abandonó su

deber de testimonio” (Argenterì, 1989). Rosi adoptó los ásperos y toscos rasgos del thriller policíaco para realizar una investigación sobre cuestiones incómodas y censuradas. Su vuelta a Palermo concluyó una particular línea de investigación sobre el poder oculto y criminal de la mafia: su primera conexión con el orden constituido en *Salvatore Giuliano* (1962), la industrialización de sus familias en *Lucky Luciano* (1973), el misterioso incidente mortal de un industrial iluminado que no cede al chantaje del cartel petrolífero internacional en *Il caso Mattei* (1972), la estrategia de la tensión que desactiva las pulsiones reformistas en *Cadaveri eccellenti* (1976) y, finalmente con *Dimenticare Palermo*, la definitiva representación de la globalización mafiosa.

Con esta última película, Rosi coronó una investigación necesaria que se propuso denunciar el mercado clandestino de las drogas, extendido por doquier, y desenmascarar la culpable ineficacia de las medidas represivas. La insinuación de una propuesta personal, bajo las formas de legalización y no liberalización, suscitó el pánico entre los moralistas y la animadversión de la política connivente. Recuerda el historiador Francesco Bolzoni que, con *Dimenticare Palermo*, Rosi reafirma su pertenencia a un cine comprometido. Una línea personal que ignora las modas, es insensible a las fáciles infatuaciones y que, sobre todo, recupera la fuerza de las convenciones expresivas hollywoodienses (1992). Consecuentemente, el respeto por una configuración narrativa que sigue el mismo orden cronológico del texto original reafirmó la intención de querer focalizarse en el trágico referente argumental, más que en la construcción enunciativa: lo importante es la denuncia, más que la estética.

El cineasta napolitano, por lo tanto, demostró su compromiso de asumir un proyecto solo cuando lo considera ineludible. Cuando surja la

necesidad de investigar las dinámicas de una plaga tremenda como el narcotráfico, cuando resulte incomprensible la ineficacia de los medios empleados para contrarrestarla y, una vez insinuada la connivencia gubernamental con los mercantes de la muerte, suscitar el debate entre el público para encontrar la solución más adecuada.

Su legado autoral le impuso coordinar todos los elementos expresivos en función de la eficacia comunicativa. Gracias al auxilio de Pasqualino de Santis, Rosi pudo contar con la amplia gama cromática Kodak. Su inseparable director de fotografía experimenta esta nueva emulsión, mucho más sensible, que permite rodar en localizaciones reales sin la necesidad de mucha luz. Le permitió obtener una tonalidad mórbida y una gran profundidad de campo sin tener que abrir excesivamente el diafragma. La versatilidad del soporte impresionable hizo posible una diferenciación de matices entre los colores más contrastados de Nueva York y aquellos más dulces y tenues de Palermo.

Se consiguió representar cromáticamente el fuerte contraste entre el tiempo pragmático de la Gran Manzana, su vida moderna acelerada, plasmada en la vertiginosa campaña electoral, el matrimonio, las entrevistas, con el tiempo interior, pausado y casi inmóvil de Palermo. La misma duplicidad se expresó en términos musicales, que Rosi había confiado a Ennio Morricone. Con respeto por el espíritu del relato original, el Maestro trabajó sobre dos temas distintos. El primero fue duro y riguroso, como una ecuación de álgebra vinculada a la idea de poder criminal, extendida a una dimensión económica y de política internacional. El segun-

do, fue dulce y melancólico, que introduce la idea afectiva de la memoria, de la nostalgia.

El abandono de la mirada moderna y 'brechtiana' del autor han podido ser interpretados como una cesión en aras de asegurar un éxito comercial. En cambio, han sido más bien simplificaciones discursivas necesarias al asumir códigos de más inmediata eficacia del thriller. Los fuertes contrastes de este género y sus diálogos secos transmiten informaciones de forma eficaz y contundente. Porque, como recuerda Bolzoni (1992), todo el cine, no solo el menor, vive de convenciones.

REFERENCIAS

- Andò, R. (1991). La bellezza della verità: Da Salvatore Giuliano a Dimenticare Palermo. En S. Gesù (Ed.) *Francesco Rosi*, (pp. 161-167). Centro Studi Cinematografici di Roma.
- Argenterì, M. (1989). Dimenticare Palermo. *Cinemassessanta*, 5-6.
- Betella, G. (2010). Cristo si è fermato a Eboli, de Carlo Levi (1945) e Francesco Rosi (1979): memórias da cor de olhos tristes. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, 98(11), 50-64 <http://hdl.handle.net/11449/126734>.
- Bolzoni, F. (1992). *Francesco Rosi*. Ediciones Cinecittà International.
- Cannizzaro, C. (2019). La rappresentazione della Sicilia nella letteratura e nel cinema tra miti, finzioni e realtà. En Franco Salvatori (Ed.) *L'apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme: Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano* (pp. 635-641). A.Ge.I. - Roma.
- Ciment, M. (2008). *Dossier Rosi*. Il Castoro.
- Crowdus, G. (1994). Francesco Rosi: Italy's postmodern neorealist. *Cinéaste*, 20(4), 19-25. <http://www.jstor.org/stable/41687350>
- Esteve, M. (2001). Oublier Palerme: Un itinéraire symbolique. En Jean A. Gili (Ed.) *Etudes cinématographiques* (pp. 217-223).Minard.
- Kezich, T. (2005). *Intervista a Rosi: Materiale extra en Dimenticare Palermo*. Cecchi Gori Entertainment DVD.
- Marrone, G. (2022). Southern Realities and Emotions: Francesco Rosi's Cultural Voyages. En A. Baracco y M. Gieri (Eds.) *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology*. Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-3-031-13573-6_4
- Masi, S. (2006). Francesco Rosi. En G. Brunetta (Ed.) *Dizionario dei registi del cinema mondiale* (pp. 218-221). Einaudi.
- Rosi, F. (2012). *Io lo chiamo cinematógrafo: Conversazione con Giuseppe Tornatore*. Milano: Mondadori.
- Rosi, F. (1976). *Cadaveri eccellenti*. Italia and Francia: Produzioni Europee Associate (PEA) y Les Productions Artistes Associés.
- Stefani, N. (2019) Lo storyboarding di Francesco Rosi: Grafica e pre-visualizzazione in Le mani sulla città (1963) e Lucky Luciano (1973). *The Italianist*, 39(2), 171-190, <https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1589275>