

ADDIO ZIO TOM:



Foto: Póster de Addio zio Tom / Fuente: TMDb



el **cine *mondo*** y la **etnografía** como método de **explotación**

Las películas *mondo* están caracterizadas por documentar asuntos con carácter de tabú, así como situaciones que se podrían considerar sensacionalistas y controversiales. Son, además, conocidas por su polémica exploración de culturas ajenas a los realizadores. Entre algunos ejemplos de este impactante cine, tales como las obras de Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, podemos apreciar ciertos elementos de la etnografía, una importante herramienta para la indagación sobre las prácticas culturales.

★ CARLOS ESQUIVES

La primera aproximación al cine *mondo* fue con *Rostros de la muerte* (*Faces of Death*, John Alan Schwartz, 1978). Entonces no tenía idea de qué era el *mondo* o hasta seguro ignoraba la existencia de ese término. Eso recién lo descubriría tal vez cinco años después, luego de ver *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980) y ponerme a buscar con mucha excitación películas similares. Esa cinta netamente ficticia se había inspirado en la modalidad empleada por un subgénero que se alimentaba de tópicos socialmente censurables y, además, asumía una apariencia de cine documental. Ahí es cuando me enteré de que ya le había dado una probada al *mondo*. Recuerdo *Rostros de la muerte* con mucha devoción. En mi interpretación de entonces, era la primera película *gore* que había visto y que explotaba la violencia contra el cuerpo mediante un tratamiento multidisciplinario. No era solo una película sobre mil formas de morir, varias de ellas grotescas. Era todo un circuito de reflexiones en torno a la muerte, desde un punto de vista ecológico, existencial, moral y hasta paranormal. Yo

simplemente quería pasar el rato viendo algo *bizarro* en casa, sin embargo, terminé siendo más sabio al final de la película. “Vine buscando cobre y encontré oro”. Asumí *Rostros de la muerte* como un *gore* con clase, académico. En efecto, era un cine de explotación, aunque respaldada por información con criterio, verídica en algunos casos. Ciertas secuencias aludían a tradiciones mortuorias indígenas contempladas desde una mirada exotista, sensacionalista y que se valía del filtro documental como modo de expresión, lo que colocaba de inmediato a la película en la línea del *mondo*. Después de verla, posiblemente, fui más temeroso ante la muerte —y el dolor—, aunque lo valió. Qué mejor que la muerte para poner al descubierto la esencia del miedo o develar el propósito de la vida. Todos vamos a morir, y mi nivel de temor ante ese destino dependía de mis creencias, mi coyuntura, mi contexto, mi sociedad. Había recibido una cátedra antropológica a propósito de la muerte. Lo cierto era que no había visto todo. Me esperaba más de esa asignatura llamada cine *mondo*.

Foto:
Mondo cane

Antropología filmica

“Todas las escenas que verás en esta película son verdaderas y están tomadas únicamente de la vida. Si la mayoría de estas son chocantes, es porque hay mucho de chocante en este mundo. Además, el deber del cronista no es endulzar la verdad, sino relatarla con objetividad”. Ese es el texto de apertura de *Mondo cane* (1962), ópera prima del dúo italiano Gualtiero Jacopetti y Franco Proserpi, conocidos hoy en día como los padres del *mondo*. Esa fue la primera expresión de una aventura colectiva que mantuvieron con un mismo equipo de filmación por cerca de dos décadas, siempre movidos por la delirante búsqueda de las rutinas culturales más exóticas, perturbadoras y a veces involuntariamente cómicas —condimentación de los autores— halladas alrededor del mundo. En efecto, Jacopetti y Proserpi hicieron de cronistas, documentalistas, pero sobre todo eran promotores de un cine *bizarro* que “se ponía a salvo” en esos roles propios del periodismo, oficio al que pertenecía Jacopetti antes de meterse de lleno al mundo del cine. Por su parte, Proserpi era biólogo. Su labor como investigador lo llevó a realizar documentales sobre temas naturalistas. Ya después, se le encomendó buscar material para un documental del reconocido director Alessandro Blasetti, *Europa di notte* (1959). La misión era registrar secuencias reales de escenarios nocturnos de distintas partes del mundo. Así inició su fascinación por el extraño, variopinto y complejo comportamiento de la humanidad. De paso se enteró de que esa industria era más lucrativa que los estudios científicos. Conoció a Jacopetti a través de una amistad, intercambiaron filias y experiencias. Salió la idea de realizar documentales juntos. “Qué tal si mejor hacemos antidocumentales”, dijo



Fuente: BLOGACINE

All The Scenes You Will See In This Film Are True And Taken Only From Life.  If Often They Are Shocking It Is Because There Are Many Astounding And Even Unbelievable Things In This World.



MONDO CANE

Produced by Gualtiero Jacopetti

TECHNICOLOR

A TIMES FILM RELEASE

Fuente: FilmAffinity

Jacopetti. “Los documentales halagan, venden... nosotros les mostraremos el mundo real”. Entonces pusieron en marcha su travesía filmica¹.

Lo vital fue hallar y registrar los comportamientos más extravagantes de la humanidad, en su mayoría procedentes de tierras extrañas a la mirada occidental. Como toda

¹ Esta y otras anécdotas mencionadas más adelante pueden encontrarse en el documental *The Godfathers of Mondo* (2003), película que hace entrevistas a Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi, así como a los cercanos a su filmografía, como Riz Ortolani, compositor musical que fue autor de casi todas sus bandas sonoras. El documental hace un repaso por la filmografía de los directores, quienes de paso nos dan idea de sus pensamientos tras cada una de las producciones que realizaron a dúo.

Foto:
Póster estadounidense del clásico del *mondo*

expedición en territorio ajeno, Jacopetti y Prosperi corrieron muchos riesgos en el camino. Eran dos italianos yendo a países con costumbres y lenguas que no comprendían. A veces les convenía hacerse pasar por estadounidenses, otras por ingleses, luego volvían a ser italianos y en situaciones más críticas solo les quedaba sonreír apretando los dientes. Durante la filmación de *Africa addio* (1966), los directores coincidieron con un intento por derrocar al entonces presidente de Tanzania, país que recién se había independizado del Reino Unido. ¿Qué creen que se hacía con los residuos de un colonialismo que los dominó por más de cien años? Tras ser confundidos por ingleses, los miembros del

equipo de filmación fueron detenidos, enmarcados y trasladados al paredón de fusilamiento. Ya para cuando el pelotón se alistaba, un extraño llegó afirmando que eran italianos. En esa ocasión, les convino ser más italianos que el tiramisú. Las desventuras no terminaron ni cuando concluía el rodaje. A su retorno a Italia, Prosperi fue arrestado y luego procesado. Según la justicia italiana, guiada por una noticia periodística, se había montado el ajusticiamiento de un hombre con el fin de crear “material” para la película. Jacopetti y el resto del equipo tuvieron que viajar a Italia con pruebas de que todas las ejecuciones fueron fruto del caos que estaba aconteciendo en el continente africano. Parafraseando la tarjeta de



Fuente: FilmAffinity

presentación que figura al inicio de *Mondo cane*, Jacopetti, a modo de defensa, habría dicho algo así como: “Nosotros no fabricamos escenas chocantes, es la realidad la que los fabrica”. Claro que esa era la teoría, pero en la práctica no era tan así. Como todo cineasta que se ha introducido al documental, los directores eran conscientes de que a veces había que echarle una mano a la realidad.

Momento preciso para definir al cine *mondo*. Es un cine que se sirve de la acumulación de secuencias gráficas, sean de índole violenta o sexual. Frecuentemente, se lo reduce al *gore* o a un cine erótico; sin embargo, es debido a la praxis discursiva que esos géneros se convierten en recursos que complementan el argumento central. El *mondo* construye un informe antropológico sobre diversos temas y hechos que despiertan una sensibilidad grotesca. Habitualmente adopta la apariencia del cine documental a fin de emitir y ayudar a digerir secuencias singularmente perturbadoras. Es decir, la esencia obscena de las imágenes *mondo* se oculta, se cancela o se “justifica” tras la apariencia de un estudio de

Foto:
Holocausto canibal

lo real. Es de esa forma que el registro *mondo* se presenta como el de un observador ante la realidad del mundo. En tanto, su modalidad de montaje remarca cómo la realidad global descubre un sesgo violento, irónico, contradictorio, extravagante o ridículo, consecuencia de la revisión y el estudio comparado entre distintas culturas. Esta confrontación entre sociedades disímiles es un *tour de force* que genera tanto vergüenza ajena ante las costumbres de los otros como pudor ante la propia cultura. El *mondo* no privilegia sociedad o cultura alguna y, con ello, nos deja una lección morbosamente atractiva y, en el mejor de los casos, instructiva.

Entonces, hasta ese punto el *mondo* podría ser interpretado como un cine interesado en representar el lado risible de lo real. Lo risible, sí. Lo real, no necesariamente. Son casi frecuentes las películas *mondo* que funcionan como falsos documentales. Algunas combinan fuentes verídicas con las maquilladas y otras inventadas. Ahí está el caso de *Rostros de la muerte*, en donde vemos disecciones reales y

ejecuciones tramposamente montadas. En el caso de *Mondo cane*, su secuela *Mondo cane n. 2* (1963), *La donna nel mondo* (1963) y *Africa addio*, vemos en su mayoría documentación real capturada por Jacopetti y Prosperi. Completan la filmografía del dúo dos películas de carácter puramente ficcional: *Addio zio Tom* (1971) y *Mondo candido* (1975). La primera es la que aquí nos interesa.

Mondo racista

Fruto de toda una marea de críticas contra *Africa addio* fue que Jacopetti y Prosperi decidieron realizar *Addio zio Tom*. Esa película sería su descargo luego de ser señalados como racistas. *Africa addio* o su idea de realizar una película en donde cuestionaban duramente al colonialismo europeo por haber cedido progresivamente la independencia a distintos países del continente africano y haberlos abandonado en un estado de total miseria e ignorancia política, simplemente no había sido comprendida por gran parte del público. Mientras que los directores veían las consecuencias de una

normativa política y económica egoísta, varios vieron en su lugar a dos personas que gozaban, desde detrás de la cámara, del castigo diario que sufrían millones de ciudadanos africanos. *Addio zio Tom* canalizaría la postura real de Jacopetti y Prosperi respecto al racismo. Los autores aprovecharían el reciente asesinato de Martin Luther King Jr., entendido este como el momento más crítico de la lucha de los afroamericanos por los derechos civiles en Estados Unidos y que amplió la brecha entre los militantes pacifistas y los proviolencia. Los italianos observarían el presente de entonces, pero además “viajarían al pasado” con el fin de averiguar de dónde procedían tanta demanda e impotencia. Nunca antes una película de estos directores había sido tan consciente del valor de las fuentes históricas para medir los síntomas de un panorama del presente.

Addio zio Tom se reparte en dos temporalidades. En la primera, un tiraje de secuencias reales ofrece un esquema de las incidencias y una que otra curiosidad durante la temporada de protestas en favor de la comunidad afroamericana a finales de los sesenta en Estados Unidos. En la segunda, la ficción nos traslada a las plantaciones algodonerías del sur durante el siglo XIX, años antes de la Guerra de Secesión,

en donde un documentalista obtendrá la invitación y licencia de una comunidad de terratenientes sureños para poder conocer de cerca el pensamiento y desarrollo de la sociedad esclavista. Jacopetti y Prosperi crean una narración en paralelo con estas dos coyunturas y escenarios. Es decir, ponen a dialogar al panorama racista del presente y su pasado correspondiente. En ese sentido, el espectador reconoce las consecuencias y antecedentes de un conflicto histórico. Ahora, lo interesante es que en la primera línea argumental, los directores se inclinan por relegar la protesta pacífica para, en su lugar, dar protagonismo a las posturas proviolencia encabezadas por los Pantera Negra, grupo político famoso por sus discursos y acciones que alentaban un odio hacia la comunidad blanca. Varias de las secuencias de este escenario son respaldadas por citas literales en *off* de Leroi Jones (alias Amiri Baraka) o Eldridge Cleaver, líderes de ese pensamiento, quienes invocaban a una guerra contra el blanco. Anunciaban la crisis de esa civilización y cómo esa raza era físicamente atrofiada en comparación con el vigor de la anatomía afroamericana o mencionaban que Estados Unidos se había construido sobre la base del sufrimiento negro. En síntesis, el discurso de esta escala temporal era predominantemente

revanchista y además consecuente, tomando en cuenta la argumentación paralela, la histórica, que describía una larga lista de barbaries todavía impunes y ejecutadas por una comunidad racista.

Sin duda, esto generó una nueva mala interpretación hacia el cine de los italianos. Jacopetti y Prosperi ahora más bien eran generadores de una discordia que estimulaba la confrontación racial. Nuevamente, la estrategia mordaz que emplearon los autores resultó ser un arma de doble filo. Y es que no tenía sentido difundir una protesta pacifista si se quería mostrar el lado crudo y crítico del conflicto racial en Estados Unidos. Por otro lado, sus detractores reafirmaron que los directores sostenían una postura racista que reincidía en el goce de representar el sufrimiento, esta vez de los esclavos afroamericanos. Al respecto, Jacopetti y Prosperi decidieron no reducir la lista de horrendos castigos ejecutados por la industria esclavista. No solo se trataba, pues, de la explotación laboral, era también la explotación sexual, el comercio del cuerpo, el racismo científico, el adoctrinamiento cristiano como método para ablandar a una comunidad, además de tantos procedimientos que aseguraron la trascendencia de un complejo racial impuesto a los afroamericanos y una identidad de supremacía a los blancos. Volviendo a la visibilización de un sentimiento revanchista de las luchas afroamericanas, las posturas de Martin Luther King Jr. hubieran irradiado una perspectiva romántica y optimista frente a tanta barbaridad representada de forma gráfica y perturbadora por los directores. Era pasar por paños tibios el escenario del presente y el asesinato del reverendo King era prueba de ello. Era más consecuente darle palestra al discurso violentista

SOLO A UNOS DIRECTORES COMO
GUALTIERO JACOPETTI Y FRANCO PROSPERI
SE LES OCURRIRÍA RECURRIR AL MONDO PARA
GESTIONAR UN DISCURSO COMPROMETIDO
SITIADO POR UNA GRAN DOSIS DE HUMOR
IRÓNICO, RASGO RETÓRICO QUE INCLUSO LOS
ALCANZABA FUERA DE LA FICCIÓN. ¿QUIÉN
PENSARÍA QUE PROSPERI ERA TEÓLOGO?

de los Pantera Negra dado que se vislumbraba una guerra de nunca acabar provocada por un nuevo racismo, un racismo a la inversa, el del negro hacia el blanco. Gran parte de la comunidad afroamericana se había apropiado de las dinámicas de su enemigo racial al adoptar métodos del prejuicio contra la raza blanca, además de adicionar actos subversivos que provocaron daño en los dos bandos.

Esa era la alarma que Jacopetti y Prospero pretendieron encender. El presente de Estados Unidos se reducía a una guerra racial en su punto más crítico, en donde ningún bando efectuaba autocrítica alguna. Lastimosamente, el pronunciamiento de los italianos otra vez no fue comprendido —o como, según lo aceptaron ellos mismos, no fue bien direccionado, dado que pecaron de subjetividad—. El saldo fue una nueva carga contra la ética de los directores y el fracaso comercial de *Addio zio Tom*, comparado con la gran acogida que sí gozaron sus anteriores filmes.

Etnoexploitation

Aunque sea cuestionable la categorización, *Holocausto caníbal* es la película más citada del cine *mondo*. En esta historia ficticia, un grupo de rescatistas se interna en una comunidad de caníbales. Tratan de averiguar qué ocurrió con los cuatro jóvenes periodistas que meses atrás decidieron internarse en esa misma selva, en la que otros viajantes curiosos habían desaparecido por el estilo de vida de esas tribus aborígenes. El equipo de rescate estaba encabezado por un antropólogo y profesor que, más allá de comprometerse a dar con los desaparecidos, veía ese viaje como un trabajo de campo, una excursión científica que le ayudaría a comprender las normas que sostenían a esa cultura con la que conviviría. Fruto de ello, escuchamos los apuntes del investigador describiendo

los rasgos de esa comunidad arcaica que lo acogerá como un pacífico visitante. Oímos sus anotaciones sobre los rasgos físicos de los habitantes, sus rutinas, la razón de la práctica de tal o cual ceremonia, el significado de cada ofrenda o cómo es que consiguió ser aceptado como un “igual” luego de despojarse de sus vestimentas. Al margen de si *Holocausto caníbal* es erróneamente calificada como una película *mondo* por su carácter puramente ficcional y que, por tanto, escapa de la simulación del cine documental, esta misma ficción, a propósito de las percepciones del antropólogo inventado, nos sirve como bosquejo de la labor etnográfica.

Bronislaw Malinowski, padre de la etnografía, define este método de investigación como un proceso en donde se observan las prácticas y discursos de una cultura; experiencia que ciertamente se gestiona a partir de la convivencia con la cultura en cuestión². En ese sentido, un antropólogo cohabitará con la comunidad de estudio y este percibirá la razón de sus costumbres, siendo el aprendizaje de la lengua un aspecto necesario. La idea de la etnografía consiste, pues, en estar en contacto con los habitantes a partir de la oralidad a bien de que se logre comprender de primera mano el pensamiento de los miembros de esa cultura ajena. Por ejemplo, saber y entender la razón de sus tradiciones, rituales, qué hacen cuando celebran algo o qué tipo de ceremonias hacen cuando entierran a sus muertos. Es prestar atención a lo que esa comunidad hace y a lo que sus habitantes dicen sobre lo que hacen. Es la misma experiencia que se percibe en

² Señalado dentro del apartado de condiciones adecuadas para el trabajo etnográfico, en su libro *Los argonautas del Pacífico Occidental* (Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986, p. 24).

Holocausto caníbal y en el viaje al pasado de *Addio zio Tom*. El documentalista que hace una travesía a una plantación aldonera, sin percatarse de ello, cumple el rol de un etnógrafo. Aquí la sociedad esclavista es un equivalente de las tribus caníbales de *Holocausto caníbal*. Por su lado, el pseudoantropólogo, cámara en mano, tendrá la tarea no de rescatar a los periodistas perdidos, sino de intentar comprender la lógica de ese acto violento —el canibalismo— que contrasta con su cultura. Desde cierta perspectiva, su posición no está lejos de la de un comentarista de la *Nat Geo*. Por momentos, la impostación del narrador en primera persona pasmado ante la ejecución salvaje de los blancos terratenientes es similar a la de un explorador del Serengeti que observa y cuenta con horror cómo un depredador se devora a su presa. Desde su posición de ajeno o extranjero, no puede ir contra los hábitos que predominan o son normales en el escenario en que se encuentra.

A partir de esa situación es que se puede advertir un dilema moral. En efecto, la presencia del etnógrafo es la de un observador pasivo, un espectador que es consciente de que las rutinas que atestigua, por muy pudorosas o amorales que sean para sus preceptos, son parte de una costumbre asimilada por esa cultura ajena u objeto de estudio. Por ello tiene que aceptar esa realidad, al menos dentro de ese entorno. Ahora, el registrar esos comportamientos o hechos bárbaros no necesariamente significa fomentarlos o que el observador comparta esas costumbres. Y aquí está el punto a favor de Jacopetti y Prospero. La simulación etnográfica que emprenden los directores recrea una perspectiva similar a la de un veraz cronista que no censura su objeto de investigación.

En ese sentido, la historia de la esclavitud debe de narrarse sin la omisión de los excesos que estimularon la preservación del racismo. Se cancela, entonces, cualquier rastro de falta de ética por parte del observador al cumplir un rol de testigo o puente hacia la verdad histórica. Claro que todo ello pierde sentido cuando acontece una secuencia en específico. En una de las tantas rondas del documentalista etnográfico de *Addio zio Tom*, este va a parar a una casa de familia. Sucede que cada noche el patriarca del recinto recibe su respectivo suministro sexual, una joven negra que ha sido debidamente seleccionada por la “mami” de la casa. Resulta, pues, que al invitado le han reservado también una visitadora de cortesía sin previo aviso. Para sorpresa nuestra, el observador olvida su rol pasivo para asumir uno activo. ¿Será que Jacopetti y Prosperi quisieron crear un ejemplo de qué tan persuasiva es la explotación sexual? ¿Es que ni el ciudadano más correcto está libre de ser un posible explotador de mujeres negras

y, además, un pederasta? Obviamente, la interpretación del público, habitualmente, es suspicaz. Punto en contra para Jacopetti y Prosperi.

Solo a unos directores como Gualtiero Jacopetti y Franco Prospero se les ocurriría recurrir al *mondo* para gestionar un discurso comprometido sitiado por una gran dosis de humor irónico, rasgo retórico que incluso los alcanzaba fuera de la ficción. ¿Quién pensaría que Prospero era teólogo? A pesar de que *Africa addio* fue llevada a la corte en Italia, esta película recibió el premio *David di Donatello* a mejor producción junto a *La Biblia... en su principio* (*The Bible: In the Beginning...*, John Huston, 1966). Si bien los italianos denunciaron la barbarie desatada en África, meses después no les importaría ser invitados de honor de François Duvalier, alias “Papa Doc”, presidente y dictador haitiano que restableció la tradición vudú como estrategia política y que, a pesar de la gran pobreza por

la que transitaba su país, no dudó en ofrecer respaldo diplomático a los directores, además de prometerles todas las locaciones y extras que precisaran para *Addio zio Tom*. En una secuencia de esa misma película, se citaba a Samuel Cartwright, doctor que usaba a la ciencia para defender el racismo y el estado de cautiverio en que se encontraban los afroamericanos. “Doctor Cartwright, ¿es usted judío, no es así?”; pregunta en tono picante el ficticio documentalista del futuro al médico que existió en la vida real, quien para entonces no tenía idea de lo que le sucedería a su comunidad no más de cien años después. Escuchar la hermosa “Oh My Love” de Riz Ortolani en las tantas secuencias de *Addio zio Tom* que describen a una fauna carnavalesca embriagada por el abuso de poder, provoca una contradicción emocional que agrava el perfil extravagante de unos autores que ya no se sabe si pecaban de inmorales o eran poseedores de una agudeza capaz de remover los cimientos de la conciencia social e histórica. □

Foto:
*Holocausto
canibal*



Fuente: FilmAffinity