

INDIOS I Y II: DOS RETRATOS OLVIDADOS DE MÉXICO

INDIANS I AND II: TWO FORGOTTEN PORTRAITS OF MÉXICO

LUIS DUFUUR CAÑELLAS
Universidad de la República, Uruguay
ldufuur@gmail.com

Recepción: 20 de marzo 2017 • Aceptación: 24 de abril 2017

RESUMEN

En 1970 Mario Handler dirigió tres documentales titulados *Indios I*, *II* y *III*. La trilogía explora la historia, costumbres, cultura y política de la sociedad mexicana. Los filmes desaparecen y en el año 2013 aparecen en los archivos de la RAI en Milán *Indios I* e *Indios II*. En 2015 finalmente se estrenan en Montevideo los mencionados filmes.

En este trabajo nos proponemos desarrollar un análisis de los mencionados filmes que contemple aspectos cinematográficos, sociales, políticos y culturales. En el caso de *Indios I: La terra della siccità*, se lo analizará desde una perspectiva histórica e *Indios II: I paese della magia*, desde el cine etnográfico. Ambos filmes retratan a la sociedad mexicana desde diversos puntos de vista, y a su vez observan aspectos pocos conocidos de una sociedad heterogénea como lo es la mexicana, vivo exponente de lo que Néstor García Canclini ha denominado “hibridación cultural”.

Palabras clave: historia, cine-documental, sociología, antropología

ABSTRACT

In 1970 Mario Handler directed three documentaries titled *Indians I*, *II* and *III*. The trilogy explores the history, customs, culture and politics of Mexican society. The films had disappeared and were found in 2013 in the RAI's archives in Milan: *Indians I* and *Indians II*. During 2015, the films were finally exhibited in Montevideo. With this work we propose to develop an analysis of the films that examines the cinematographic, social, political and cultural aspects. In the case of *Indians I: La terra della siccità*, it will be analyzed from a historical perspective and *Indians II: I paese della magia*, from the ethnographic cinema. Both films portray Mexican society from various points of view, and gaze up a few well-known aspects of an heterogeneous society such as Mexico, a living example of what Néstor García Canclini has called "cultural hybridization."

Keywords: history, documentary film, sociology, anthropology

INTRODUCCIÓN

Al cine de Mario Handler se lo ha catalogado como un cine eminentemente político, histórico y social, lo cual nos permite observar la riqueza de su obra siempre atenta a los problemas sociales. Sin embargo, a partir de la recuperación, a principio de 2015 de los filmes *Indios I: La terra della siccità* (Tierra de la sequía) e *Indios II: I paese della magia* (El país de la magia), Handler abre otro campo de trabajo en donde explora y desarrolla lo que se denomina “cine histórico”. Los filmes antes mencionados habían pasado al olvido, existiendo solo una extensa nota que aparece en el semanario *Marcha*.¹

Los filmes *Indios I: La terra de siccità* (La tierra de la sequía) e *Indios II: I paese della magia* (La tierra de la magia), son exponentes de lo que Néstor García Canclini ha denominado la “hibridación cultural”. En tal sentido estos filmes tienen por objetivo registrar el cruce de dos culturas, de dos realidades, que aunque opuestas en sus formas de ver el mundo, se han combinado, mezclado, sintetizado, para dar lugar a una compleja trama social, cultural y política. “Los procesos de hibridación muestran que no es posible hablar de las identidades como si se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o de una nación” (Canclini, 1990: 362), es por eso que *Indios I* e *Indios II* son filmes pendulares que van desde la tradición azteca a la modernidad europea componiendo un eficaz cuadro de la sociedad mexicana.

Si hay algo que caracteriza a las culturas híbridas es la capacidad de combinar distintos elementos: lo moderno y lo tradicional, lo regional, lo culto y lo masivo. Este proceso determina que se desarrollen artefactos culturales (arquitectura) o prácticas

culturales (danza, música, comida) no exentas de múltiples combinaciones. Bajo esta perspectiva es que pretendemos analizar los filmes y ubicarlos como documentos históricos y antropológicos teniendo como telón de fondo la hibridación cultural. Es así que, con la finalidad de generar las condiciones necesarias para el análisis, nos adscribimos a un conjunto de teóricos que postulan al cine-documental no solo como un lugar de representación de la realidad, sino también como un lugar en donde se exponen asuntos que involucran al ser humano y su peripecia por la faz de la tierra. La primera aproximación al tema emerge del pensamiento de Michel De Certeau (2006: 68), define como operación historiográfica, “aquella que combinan: el lugar social, la práctica, la escritura”. Si transportamos dichas categorías al cine documental, se sintetizan en qué se muestra, quién muestra y cómo se muestran los hechos. De manera tal que en el cine-documental confluyen el estilo, el modo y la estructura, lo cual hace que el filme se convierta en un documento de corte histórico o antropológico, ya que el estilo de mostrar, el modo de representar y la estructura del filme sentarían jurisprudencia sobre lo mostrado, a eso se le suma “la naturaleza de los materiales” (Rodríguez, 1994: 162), que le permite al filme -tomando los términos de Bazin- momificar el tiempo. Lo dicho se hace necesario con la finalidad de consagrar a los filmes *Indios I* e *Indios II* como documentos e inscribirlos dentro de dos campos disciplinares: historia y antropología. Entendemos pertinente incorporar a estos filmes como documentos, ya que son portadores de una mirada particular y reflexiva sobre la historia y las costumbres del pueblo mexicano.

El presente trabajo lo dividiremos en dos partes: la primera dedicada a observar y analizar el filme *Indios I: La terra de siccità* (La tierra de la sequía), desde una perspectiva histórica, focalizando nuestro análisis en el cine como documento, en este caso analizamos la combinación de personajes y lugares (Rosenstone, 1997), y en la segunda parte del trabajo analizare-

1 Sandro, Maffei, “Il regista Mario. México en tres niveles”, en *Marcha*, núm. 1494, Montevideo, 22 de mayo 1979.

mos *Indios II: I paese della magia* (La tierra de la magia), desde una dimensión etnográfica, tomando en cuenta criterios elaborados por Elizenda Ardèvol, quien sostiene que en «el cine etnográfico convergen dos enfoques, el procedente de la teoría cinematográfica y el procedente de la antropología social y cultural» (Ardèvol, 2006: 59).

Si bien ambos filmes están editados en Italia, no es menos cierto que la mirada ejercida por Mario Handler, desde la dirección de cámara y el montaje hace que ambos filmes sean un intento por aproximarnos a la historia y a la cultura mexicana.

INDIOS I: LA TERRA DE SICCIÀ, O UN INTENTO POR EXPLICAR LA BARBARIE

Hay un viejo dicho que dice: “México tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”. Tal vez el dicho encierre, a modo de profecía, el drama que le ha tocado vivir a México por limitar con el país que es la expresión cabal del imperialismo y la globalización.

Indios I: La terra de siccità,² de Mario Handler, tiene como tema central la compleja relación entre dos culturas, y que a lo largo del tiempo ha dado lugar a una cultura mestiza, indio-europea, barroca, sincrética, como es la cultura mexicana. El filme pretende ser un recorrido por la historia de México, sin embargo, “Todo documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en que las imágenes –ya sean del pasado o del presente– conforman un discurso narrativo con un significado determinado” (Rosenstone, 1997: 35). En este sentido avalamos lo dicho en la cita, aunque el filme es portador de una narración con un significado muy concreto: la postergación. Handler se encarga de mostrar que la historia no solo es escritural sino que también es visual y que bien puede ser retratada por

el cine-documental, tarea que se ha encargado de desarrollar a lo largo del tiempo. Es así como el conjunto de imágenes del que es portador el filme *Indios I* lo convierten en un documento histórico en sus dos acepciones, como retrato y como relato, y es así como adquiere sentido y significación este trabajo.

Indios I, es un claro exponente de lo dicho, cine explorador, “estilística de la observación” –dirá Plantinga– muy cercano a los documentales geográficos de la BBC o Discovery, sin embargo el tema asociado con el paso del tiempo hacen que él se convierta en un documento histórico, veamos cómo. El filme se inicia en los territorios que alguna vez fueron mexicanos y que en la guerra de 1848 pasaron a manos de Estados Unidos. El Estado de Nuevo México, primero y, Colorado después, son los lugares elegidos para iniciar el peregrinaje histórico, observando en algunos rituales las raíces de la cultura azteca. Pero el filme tiene un propósito mayor y es mostrar la sequía. Ahora bien, qué sequía sería la interrogante que nos surge, ya que no se trata solamente de la ausencia de agua, sino que la sequía es una metáfora que le otorga al filme el marco narrativo apropiado mediante el cual recorreremos la áspera, dura, seca historia desde las tradiciones creadas por el imperio azteca, pasando por el sincretismo cultural del virreinato español hasta desembocar en la revolución mexicana, situaciones que han dejado sus huellas en el México actual.

Habíamos dicho que el filme se inicia en los antiguos territorios mexicanos, para ello la filmación de cierta danza local, que parodia algunos rituales practicados por la cultura azteca, nos sumerge en el relato. Los lugares elegidos no son casuales, ya que los estados de Colorado y Nuevo México fueron las zonas en donde se asentaron las primeras comunidades que arribaron al territorio mexicano. La filmación en el comienzo es precaria: los primeros registros son oscilantes, hay fuera de foco, malos encuadres; sin embargo, la entendemos como una opción estética que simula la cámara de los turistas (¿crítica a

2 *Indios I: La terra de siccità*, se traduce como: “La tierra de la sequía”.



la cultura occidental?, ¿crítica al consumo?). A pesar de esto, el filme no se detiene en ese punto, su mirada se deposita en el problema del agua y su vinculación con diversos procesos culturales y políticos. Desde ese momento el filme se transforma en un documento de corte histórico, que tiende a explicar el devenir de la historia, en la medida que lo mostrado es parte del pasado “que puede hablar por medio de las imágenes” (Rosenstone, 1997: 35).

En este caso “la cámara revela el funcionamiento real, dice más sobre la instituciones y personas de lo que ellas querían mostrar; devela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca en suma; sus misma estructuras” (Ferro, 1995: 38), adoptando una mirada cercana al “cine directo”, aquel que Jean Rouch desarrolló en África y Francia, mediante el cual nos aproximamos a los hechos con un mínimo de manipulación. De este modo, la cámara de Handler mira el mundo y ese mirar se transforma en una reflexión sobre el pa-

sado y presente del pueblo mexicano, en un devenir de imágenes que muestran el ayer y el hoy de las tradiciones culturales, “la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos [...] lo que deja entrever es parcial, incompleto y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión” (Ferro, 1995: 38). La interpretación de Ferro no hace más que acentuar la importancia de lo mostrado en el filme y observar cómo en la elaboración de la tortilla de maíz, la cera y el pulque es capaz de retratar mejor que los diversos documentos que se han ocupado del tema. Sin embargo, el filme nos enfrenta a la historia de México, y a un modelo de producción premoderno lejano al mundo global. Es así que, en el cultivo del maíz y la elaboración de la tortilla, de la candelilla y la elaboración de la cera, y por último con el maguey para la producción del pulque, emerge la hibridación cultural mostrando el ayer y el hoy. No obstante lo anterior las imágenes tienen por finalidad no solo mostrar, sino enfocar los



Fotogramas de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.

temas desde una “visión o enfoque didáctico”, de acuerdo a las pautas que propone Caparrós (1995: 37), cuando sostiene que “el filme refleja una mentalidad de la época”, desplegando una atenta mirada sobre los hechos en donde se describe la producción artesanal y los rituales, las tradiciones y postergación de las mismas, lo que en definitiva pasa a ser una buena colección de hábitos y comportamientos ancestrales que pertenecen a la historia del pueblo azteca. Así quedan mostradas las contradicciones de una forma de producción, condenada a su desaparición, como resultado de la industrialización. Este enfoque nos propone una manera de reflexionar sobre la ruptura de un hacer que se asienta en el mundo natural. De manera tal que el filme no solo critica al modelo industrial, que promueve postergación primero y desaparición después, sino que apunta a documentar prácticas culturales que con el correr del tiempo desaparecerán. Ese es el valor histórico de este filme al cual debemos analizarlo no como un producto cinematográfico sino

que tiene un valor testimonial que “atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite” (Ferro, 1995: 39).

A partir de lo anterior, el filme deriva hacia aspectos estrictamente históricos. Desde este punto, observamos cómo la desigualdad social y política genera un fuerte movimiento armado: la revolución mexicana. Es en esta segunda parte de filme que cobra relevancia el archivo filmico, ya que se recurre a dicho material con la finalidad de explicar las causas sociales y políticas de la revolución. Las imágenes elegidas sobre la revolución mexicana parecen describir algunos detalles de la revolución. En primer lugar se apela a mostrar el auto donde atentaron a Francisco “Pancho” Villa. La cámara describe el coche, alternándose con fotos de Villa, una mirada descriptiva y biográfica con un valor de signo indicial, que refuerza el filme. En segundo lugar, Handler y su producción apelan a un recurso narrativo, el *found footage*, que funciona no solo como un documento histórico, sino que la exhibición de las



Fotogramas de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.

imágenes a modo de negativo propicia un discurso que implica de alguna manera, mostrar la inversión de lo sucedido, desde sus sombras, proceso retórico que nos permite interpretar a la revolución mexicana como invertida, lejana al México mestizo, multirracial y cultural que aún hoy demanda igualdad y justicia. Es en este punto que cobra relevancia lo dicho por Ferro (1995: 39), cuando sostiene “que el filme no cuenta por lo que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite”, en este caso reflexionar no solo sobre la revolución mexicana y los hechos, sino sobre sus actores y su destino final.

Si bien el filme apunta a denunciar las consecuencias de la revolución y cómo las desigualdades se han acentuado, Handler apunta a lo político y evocando un filme clave en su carrera como documentalista, *Elecciones* (1967), filma un acto político, en la ciudad de Chihuahua (lugar donde nació Francisco Villa). La cámara se instala en el lugar esperando el arribo del candi-

dato a presidente por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Echeverría Álvarez. Álvarez le habla a una comunidad de indios tarahumaras. La mirada sobre el hecho a través de la cámara es elocuente: Handler filma el hecho alternando planos generales y primeros planos, estilo que nos permite mostrar la distancia entre las dos culturas, los dos Méxicos, el blanco y el mestizo, el calzado y el descalzo, el de habla castellana y el que habla la lengua del lugar. No obstante lo dicho, Handler retrata, muestra, documenta, y el montaje nos permite otorgar en los planos de detalles: manos, rostros y pies, un valor testimonial (el tiempo), mientras que los planos generales muestran la distancia entre lo cultural (el espacio) de lo que aún no se ha combinado. Un modo de representar la realidad que describe, claramente, la brecha cultural y política de la nación mexicana. En el final de la escena todo es silencio, polvo, viento, el estrado vacío, en definitiva, las palabras se han agotado y la sequía sigue.



Fotogramas de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.



Fotograma de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.



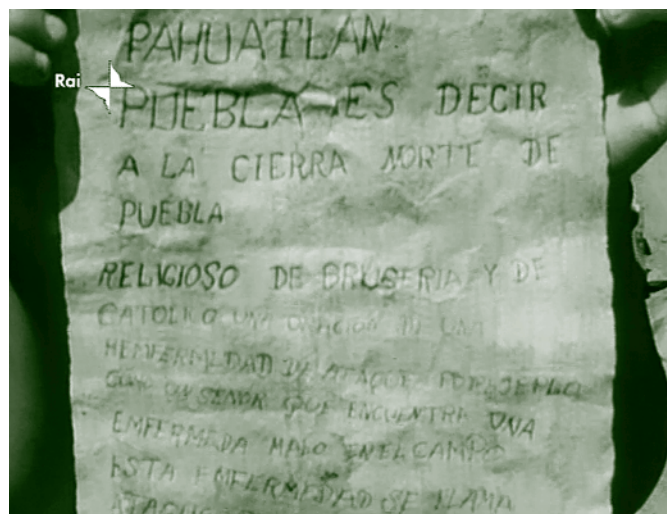
Fotograma de video *Indios II*, Mario Handler, 1970.

INDIOS II: MAGIA, O EL SINCRETISMO CULTURAL

Si *Indios I: La terra de siccità* trata de representar a México desde una perspectiva histórica y sociológica, *Indios II: Magia*, explora a lo largo de cincuenta y nueve minutos las tradiciones religiosas que provienen del pasado azteca, pasa por la conquista española y desemboca en el sincretismo cultural y religioso, dando lugar a un espacio dominado por la magia. El filme pone en evidencia las dos tradiciones religiosas fundiéndolas en una mezcla donde lo religioso y ancestral se traduce en una serie de miradas sobre lo mágico y lo religioso, práctica que a lo largo de la historia le ha otorgado poderes sobrenaturales al ser humano con la finalidad de explicar la naturaleza de las cosas; explicación que no siempre está sujeta a las leyes de la naturaleza o de la razón. Este es el principio que recorre todo el filme *Indios II: Magia*, dedicado a la magia y a todo tipo de actos religiosos que se desarrollan en México, y que explora la tradición

religiosa, al compromiso con el cuerpo y en este sentido es que el filme se convierte en un documental de modalidad etnográfica. Elizenda Ardèvol (1997: 127), sostiene que “el cine etnográfico pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes, de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas”. Y es precisamente en dichas circunstancias que enmarcamos al filme, ya que muestra una diversidad de rituales dominados por la fe y la creencia, en este caso, el filme apunta a mostrar la hibridación cultural ya que se combinan aspectos de la cultura azteca con la religión católica.

El filme es un tríptico en donde observamos: a) el estado de la religión hoy, es decir, el sincretismo que nos advierte de cómo se han mezclado los rituales aztecas con la religión católica; b) la intervención de la religión católica en México, cómo se configura y se expande a lo largo del territorio y; c) la milenaria



Fotogramas de video *Indios II*, Mario Handler, 1970.

religión practicada por los aztecas. El filme parte del presente y va al pasado, en un estilo de cine perspicuo “en el que el cineasta se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra” (Crawford- 1992: 67-80).

Estos tres núcleos narrativos configuran, a partir de un juego de deducciones, un relato que trata de explicar las diversas prácticas religiosas, teniendo como telón de fondo la compleja trama de creencias y actos de fe en donde se mezcla lo cristiano con algunos rituales que provienen de la cultura azteca. Juego de creencias que le otorga al filme un espesor narrativo y lo convierte en un documental de corte etnográfico. Pero... ¿cómo funciona el modo etnográfico en este filme? Habíamos dicho que *Indios II: Magia*, se estructura en un juego de deducciones, es decir cada imagen, cada plano, cada secuencia explica lo anterior sobre un plan muy simple: se parte de lo particular para ir a lo general. Dicha estrategia revela la capacidad técnica del montajista Pablo Mercadini, quien a través

de su arte logra introducirnos en un mundo poblado de rituales, siendo este uno de los logros del filme ya que el espectador nunca queda afuera del relato debido a que la narración avala lo mostrado.

Con un fuerte tono explicativo y una “voz en off” que nos recuerda al usado por Grierson en varios de sus filmes, *Indios II* tiene como finalidad la de despertar conciencia “crítica del público, como una alternativa para proporcionar al espectador información sobre el mundo, didáctica, poética y socialmente comprometida a la vez” (Ardévol, 1996: 140). Para ello la cámara se sitúa cerca de la realidad ubicándonos en la síntesis propuesta por Jean Rouch en *El hombre y la cámara*, donde sostiene que la condición del cine etnográfico es la que une al “ojo-cine” de Vértov y al “ojo participante” de Flaherty (Rouch, 1995), presupuestos que en este caso son el paradigma del filme.

El filme se inicia con una danza que parodia la lucha entre un cocodrilo y un tigre, dicotomía que dominará toda la obra .



Al principio lo registrado parece ser algo simple, pero el ritual se torna cada vez más complejo cuando ingresa en medio de la danza un niño, metáfora tal vez del ser humano que podría asociarse con el palíndromo: “Adán y raza es azar y nada”. Es posible que la danza sea parte del ritual que representa la lucha de dos expresiones de la naturaleza: la tierra encarnada en el tigre y el agua en el cocodrilo, pero es posible también que la presencia del ser humano convierta al filme en una mirada etnográfica, ya que la cámara se sitúa en el medio de la danza y los planos cortos funcionan no como índice, sino como un signo natural, porque existe una relación causal entre la realidad –la referencia– y la película. No obstante lo anterior el filme plantea una estructura dicotómica: tierra/agua, sol/luna, dios/chamán, fuego/agua, pecado/penitencia, cuerpo/espíritu, la tradición cartesiana puesta al servicio del filme.

Para acentuar dicha dicotomía vemos cómo los primeros planos tratan de reforzar lo mostrado creando una particular di-

mensión poética (o tal vez política) de interpretación sobre lo registrado que bajo la forma de exégesis, se convierte en representación, situación que está en sintonía con lo planteado por Ardèvol (2006: 314), “el cine etnográfico es un conjunto de prácticas de representación”. Conjunto de prácticas que nos ubica en el lugar y nos muestra el comportamiento de los protagonistas, junto a todo tipo de rituales: procesiones, misas y sacrificios. Es en este punto donde cobra relevancia la mirada etnográfica que queremos presentar del filme. Veamos cómo.

En primer lugar, una cámara morosa, lenta, observadora, inquisidora, que está por dentro de los rituales, que se detiene en los objetos, en los rostros de los personajes, en sus máscaras, en sus bailes, para dotar al filme de un alto valor documental y definir la modalidad etnográfica: “descripción-interpretación” (Rouch, 1995: 109). Handler sabe que registrar es mostrar y que toda mostración es un documento, por lo tanto los planos de detalles, dedicados a mostrar manos, espaldas, pies, rostros,



Fotogramas de video *Indios II*, Mario Handler, 1970.

máscaras, son la expresión de un cuerpo al servicio de la fe, que se complementa con planos generales en donde vemos el ritual en su conjunto, es decir, el contenido de la fe. Es en este punto que entendemos al filme como un documento etnográfico, ya que retrata al Otro como tema, para ello la cámara es un instrumento de trabajo en el campo, mediante lo cual se captura el proceso de los rituales, marca epistemológica que recorre todo el cine etnográfico. Es por dicha razón que *Indios II: Magia* es un documento etnográfico, ya que da a conocer al espectador una serie de datos que se convierten en una de las posibles representaciones visuales que muestran rituales y procedimientos religiosos que están insertos en la historia de México. Estamos en presencia de un filme que narra de forma eficaz el sacrificio de los cuerpos, pero no se queda en eso, ya que la cámara deposita su atención en algunos objetos que son parte del ritual. Ahora la cámara apunta a mostrar las manos de los artesanos que hacen amuletos para ahuyentar

los espíritus, en un intento por explicar que para las culturas autóctonas el tiempo es un tiempo vivo, y que cada amuleto realizado (mezcla de papel y cal, teñida con colores naturales) forma parte del pasado, de un ritual que rememora lo mágico de todo proceso religioso.

En segundo lugar, el juego de primeros planos que propone el documentalista genera un interés por lo mínimo, por aquellos detalles que hacen al ritual: una vela, un vaso, un ramo de flores, una mano que porta la imagen de algún santo. Si, como dice John Grierson (1997: 36), el documental es el “tratamiento creativo de la actualidad”, este filme se propone retratar un conjunto de experiencias que explican el proceso que va de lo mágico a lo religioso.

Los dos aspectos, antes detallados, cobran interés en la construcción de cierta etnograficidad que se presenta en el sujeto-realizador-documentalista quien es el organizador de la información, en el filme, de manera que lo registrado tiene

como finalidad mostrar aspectos singulares del proceso religioso mexicano. Es por dicha razón que intentamos incluir a *Indios II: Magia*, dentro de la categoría de cine etnográfico ya que la cámara morosa y el juego de primeros planos, cobran vigor, ya que logran, en muchos pasajes del filme, mostrar detenidamente diversos rituales, configurando no solo un documento visual, sino un documento, que pretende y por momentos lo logra, ser de corte etnográfico.

CONCLUSIONES

En un país con un alto sincretismo cultural es lógico pensar que los filmes analizados exploren contradicciones, postergaciones, tradiciones históricas. Para ello el marco narrativo en el que se mueven los filmes cumplen con aquella máxima: “pinta la aldea y pintarás el mundo”. Pero, ¿cuáles son esos elementos cinematográficos que nos llevan a enunciar tal afirmación a lo largo de este artículo?

En primer lugar, los filmes nos proponen una eficaz forma de recorrer la historia de México a través de los diversos retratos que muestran desde la elaboración de productos ancestrales, hasta aspectos mágicos y religiosos. *Indios I*, *La terra de siccità* (*La tierra de la sequía*) e *Indios II* (*Magia*), muestran una amplia mirada de la historia mexicana fundada en contraposiciones entre la cultura azteca y el sincretismo occidental: razón/naturaleza, sagrado/profano, dicotomía que consolida una forma de ver el mundo desde lo occidental, demostrando la postergación del habitante del lugar, y se expresa en la voluntad crítica del filme.

En segundo lugar, si bien los filmes son portadores de una mirada occidental, ajena a las tradiciones locales, el relato no se empaña sino que producto de esa asepsia visual se convierte en testigo privilegiado de algunos hechos, lo cual convierte al filme en un documento histórico y etnográfico.

En tercer lugar, ambos filmes, si bien apuntan a mostrar el proceso cultural y político de México, la trama que los configura está fundada en un conjunto de tradiciones, que la cámara lo registra a lo largo de los filmes. Así lo religioso, lo político y lo cultural se mezclan dando lugar a dos filmes que por su valor histórico y etnográfico se mantienen vigentes. Por eso entendemos que los filmes analizados, y encontrados cuarenta y tres años después, son portadores de una narrativa visual que los han convertido en un documento más de la historia, cultural y política del pueblo mexicano y esa es la misión relevante que tiene asignado el cine-documental, misión que el público le reclama y que la trata de cumplir a cabalidad.

REFERENCIAS

- Ardèvol, E. 2006. *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y Cine etnográfica*, Barcelona, Ed. UOC.
- Caparrós, J. M. 1995. "El Cine como documento histórico" en *Cine realidad y ficción*, Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo (coords.), España, Universidad Complutense.
- Crawford, P. I. 1992. *Film as Ethnography*, Manchester, Ed. Manchester University Press.
- De Certeau, M. 2006. *Escritura de la historia*, México, Ed. Universidad Iberoamericana.
- Ferro, M. 1990. *Historia contemporánea y cine*, Madrid, Ariel Historia.
- García-Canclini, N. 1990. *Las cultura híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo.
- Grierson, J. 1979. *The First Principles of Documentary*, Londres, Forsyth Hardy.
- Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Institut Català d'Antropologia.*
- Indios I: La terra de siccità, (La tierra de la sequía), Méjico, 56', programa de Roberto Giammanco, director en México: Mario Handler, sonidista: Manlio Megara, fotógrafo: Franco Lecca, Caroline Laurie, edición: Paulo Mercadino, producción de la RAI, filmada en 35 mm. Color. Negativo, cámara: Arreflex-ST.
- Indios II: Magia, Méjico, 59', programa de Roberto Giammanco, director en México: Mario Handler, sonidista: Manlio Megara, fotógrafo: Franco Lecca, Caroline Laurie, edición: Paulo Mercadino, producción de la RAI, filmada en 35 mm. Color. Negativo, cámara: Arreflex-ST.
- Quaderns de l'ICA*, N° 10.
- Rodríguez-Merchán, E. 1994. "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción" en *Revista de Ciencias de la Información*, núm. 10. Madrid.
- Rosenstone, R. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ed. Ariel.
- Roch, J. 1995. "El hombre y la Cámara de Jean Rouch" en *Imagen y cultura*, Granada, Diputación de Granada.
- Semanario *Marcha* Montevideo, 22 de mayo 1970 N° 1494.