



Vol. 22 No. 1

Marzo de 2019

TEATRO PETUL: EL INDIGENISMO EN CHIAPAS COMO TEORÍA Y PRAXIS DE UN NACIONALISMO INTEGRAL

Marcela Román Valadez¹

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El nacionalismo en México abarcó una multiplicidad de espacios y prácticas dirigidos a la conformación de una nueva identidad basada en la figura del mestizo como eje articulador de las diferencias culturales, sociales, económicas y políticas. El proyecto de transformación social posrevolucionario en México se caracteriza por una redefinición de la cultura política. El Estado asumió completamente la responsabilidad de administrar los recursos económicos en todo el territorio y al mismo tiempo configurar un sistema pedagógico amplio e integral que fuera expresión de una renovación de los aparatos ideológicos que sostienen la hegemonía de cualquier proyecto, perfilado en este caso para la instauración y renovación de las instituciones de educación indigenistas. El Teatro Petul fue una estrategia artística del indigenismo que intervino la vida de las comunidades mayas tzeltales y tzotziles de los Altos de Chiapas con base en la idea de la utilización de símbolos para el teatro guiñol como mecanismo de diálogo, convencimiento y negociación sobre la incorporación de la totalidad de la vida comunitaria al plan de aculturación.

Palabras clave: Aculturación, indigenismo, Teatro Petul, Estado, nacionalismo, Chiapas.

PETUL THEATER: INDIGENISM IN CHIAPAS AS THE THEORY AND PRAXIS OF AN INTEGRAL NATIONALISM

¹ Doctorante en Estudios Latinoamericanos; Correo Electrónico: diotim@msn.com

ABSTRACT

Nationalism in Mexico encompassed a multiplicity of spaces and practices aimed at the conformation of a new identity based on the mestizo character, as the articulating axis of cultural, social, economic and political differences. The social transformation project that the post-revolution period implied in Mexico is characterized by a redefinition of the political culture. The State took full responsibility for managing the economic resources throughout the national territory and, at the same time, set up a comprehensive pedagogical system that would be the expression of a renewal of the ideological apparatuses that sustain the hegemony of any social project, outlined, in this case, for the establishment and renewal of indigenist education institutions. The Petul Theater was an artistic strategy of indigenism that intervened in the life of the Tzeltal and Tzotzil Mayan communities of the Highlands of Chiapas, based on the idea of the use of symbols for guiñol theater as a mechanism of dialogue, conviction and negotiation on the incorporation of the totality of community life to the acculturation plan.

Key words: Acculturation, indigenism, Petul theater, State, nationalism, Chiapas.

...nuestro problema era el mismo que el del angustiado hombre contemporáneo: el de la incomunicación...
Rosario Castellanos

Los debates en torno a lo que debía ser la nación mexicana durante la etapa de posrevolución abarcaban todos los espacios de la naciente institucionalidad que definiría la vida política del siglo XX. La idea de construir un aparato que permitiera llevar a cabo la consolidación del proyecto de organización de la vida pública trajo como correlato la creación de diversas instituciones de carácter estatal que sustentaron el proyecto de renovación cultural, social y económica visto como tarea histórica al fin de la Revolución Mexicana en 1917.

Como parte de la organización de los aparatos ideológicos en el país, se creó en 1921 la Secretaría de Educación Pública SEP que como institución rectora de la vida educativa y cultural de México velaría por el cumplimiento del derecho a la educación pública y laica de los ciudadanos y ciudadanas expuesto en el artículo

tercero constitucional, reorganizando la investigación científica y humanística como elemento pedagógico de organización de la vida en su totalidad.²

Para José Vasconcelos que fue su fundador y primer secretario, la relación entre enseñanza, aprendizaje, conocimiento y capacidad productiva era una triangulación evidente en el marco de una transformación social de dimensiones nacionales. En este sentido explicaba la concepción del trabajo educativo iniciado a partir de entonces en correlación con el cambio de fuerzas productivas:

Al decir educación me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo, a favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productiva de cada mano que trabaja, de cada cerebro que piensa... esto es importante pues la cultura es fruto natural del desarrollo económico (Vasconcelos, 1958).

Las discusiones en torno a los alcances de la educación como derecho constitucional en todo el territorio, tuvieron como uno de sus ejes construir un proyecto pedagógico y antropológico especialmente en el campo y de manera concreta en las comunidades indígenas. En torno a ello se planteó el proyecto de *incorporación e integración del indio* con base en la reorganización económica, política, cultural y social del campo, que en el marco del largo proceso de *imaginar la nación* (Anderson, 1993) personajes como Manuel Gamio y Moisés Sáez pusieron sobre la mesa de discusión durante el proceso histórico que hoy reconocemos como cardenismo que además de hacer referencia al periodo presidencial de Lázaro Cárdenas que va de 1934 a 1940, definió la política posterior que se instauró como sistema de incorporación del campesino a la vida nacional con base en la creación de escuelas de formación para profesores, de normales rurales y de una serie de proyectos de renovación de la pedagogía en el ámbito rural (Loyo, 1999).

Tanto Gamio como Sáenz dieron sustento a la concepción política de la antropología social como un campo de apertura y propuesta de dinámicas de

² Para entender el papel de los aparatos ideológicos como correlato del sistema dominante consideramos importante revisar el siguiente texto: Althusser, L. (2005).

transformación comunitaria dirigida por instituciones estatales hegemónicas tales como las universidades o centros de investigación (Sáenz, 2007 y Gamio, 1960). La capacitación pedagógica de los profesores en el ámbito rural permitía bajo su propuesta formar actores que en un determinado territorio aplicaran los conocimientos adquiridos para la conformación de una nación más homogénea anclada a la figura del mestizo. La creación del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) en 1936 marcó varias pautas en distintos niveles: en la forma de concebir la educación y propiamente la educación indígena, la manera de entender la investigación social y humanística y la relación entre generación de conocimiento y transformación política revolucionaria. Con base ya en estas premisas, en 1948 se creó el Instituto Nacional Indigenista INI que ampliaría su misión a la economía, a la política y a la cultura de todas las comunidades originarias del país.

Para Sáenz entender la totalidad de la vida de la comunidad indígena era prioritario y en este sentido la acción tendría que tender puentes entre aspectos de la vida social antes no vistos por el Estado o separados como elementos distintos, por tanto, señala:

La situación compleja del indio, como todo fenómeno humano integral, aún cuando se desenvuelva en un cause primitivo y elemental, no puede ser resuelta unilateralmente. Por el contrario, hay que verla desde sus cuatro costados. La acción que se oponga en juego para rehabilitar, rehacer, readaptar al indio, para ser fructuosa tendrá que correr sobre las mismas líneas madres que encauzan su existencia. Estos aspectos sustantivos se refieren a la vida biológica, a la actividad económica, a la cultura y a la vida emotiva. Son en otras palabras, 1º, cuestiones de salubridad, 2º, asuntos de la tierra del laboreo y usufructo de ella y de la actividad manual, 3º, materias de educación y de reorganización cultural, y 4º, factores de la vida interior y del desarrollo de la personalidad (Sáenz, 1970; pág. 34).

Como espacio local de aplicación del indigenismo, el INI abrió el primer Centro Coordinador Indigenista (CCI) en el estado de Chiapas en 1950. Desde una visión multidisciplinaria conformó un equipo de profesionistas entre los que se encontraba interrelacionado el trabajo de antropólogos, lingüistas, artistas, médicos, profesores e ingenieros que a cada proceso a llevar a cabo reorganizaban

colectivamente el proyecto de aplicación de toda investigación de campo realizada.

El Centro Coordinador fue espacio de la vida pública no sólo de Chiapas, sino de todo el país a través de las relaciones conformadas entre este centro y las instituciones de formación educativa profesional que adoptaron como política la *investigación-acción*, es decir, la investigación hecha con el objetivo fundamental de resolver problemas concretos. La Escuela Nacional de Antropología e Historia ENAH abierta en 1942 y el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA en 1946, son un ejemplo de la visión científica y artística nacionalista anclada a la perspectiva de que las aportaciones en la investigación eran una necesidad del trabajo social, antropológico y arqueológico para los futuros profesionistas que eran parte de la reconfiguración de un aparato cultural dirigido desde el Estado.

Para Henri Favre, el llamado problema indio y la solución que se vislumbró como política de Estado cambió las prioridades que en términos de identidad nacional se identificaron como estructurales y no raciales, así en dos puntos resume el proyecto cultural que dará cabida al proyecto artístico del que hablaremos en el trabajo:

- El problema indio ofrece un interés público y reviste un carácter de urgencia. El Estado debe hacerse directamente cargo de él, y todos los gobiernos se encuentran en la imperiosa obligación de tratarlo con prioridad.
- Ese problema no es de índole racial, sino de naturaleza cultural, social y económica. Cualquier práctica derivada de conceptos o de teorías que justifiquen la desigualdad entre las razas es formalmente condenada, cuando el objetivo de la práctica indigenista radica en poner a los indios en verdadera situación de igualdad con la población no india (Favre, 1999; pág. 104).

Conformado por profesionistas formados o vinculados a la ENAH y al INBA, el Centro Coordinador, se abrió en 1950 dos años después de iniciados los trabajos del INI. Dicho centro comenzó su labor en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, una ciudad que Aguirre Beltrán había conceptualizado como *región de refugio* y que podía ser identificada no sólo en México, sino en todo América Latina como una ciudad ejemplo de las circunstancias históricas en que hallaban los pueblos originarios a nivel continental.

En esta ciudad, la diversidad de lenguas y culturas quedaban sometidas al dominio de la cultura mestiza que ejercía un poder contra las comunidades al concebirse superior. Este autor enfatizó en las necesarias actividades productivas que se desarrollaban entonces y las que se necesitarían en la región, pues dependían inevitablemente de las condiciones materiales y culturales resultado del aislamiento al que habían quedado sometidas al no tomarse en cuenta como parte de la nación. Apostar por la transformación de las redes de la región implicaba para Aguirre Beltrán acelerar el proceso de aculturación visto como urgente en un afán de consideraciones de reestructuración de la totalidad de la vida nacional.

En esas regiones marginadas quedan comprendidas las zonas de refugio habitadas por indígenas, de lengua y cultura diferentes a la nacional, que, como inevitable residuo de su desarrollo histórico, han permanecido sujetas a la explotación de los grupos de población culturalmente más avanzados, enclastradas en sus regiones de refugio, viviendo una vida de mera subsistencia y manteniendo inmóviles sus antiguos valores y patrones de conducta, a favor de un conservatismo tenaz que crea motivaciones y actitudes contrarias al cambio y a la transformación (Aguirre, 1991; pág. 243).

El Centro Coordinador Indigenista se encargó de llevar a cabo proyectos en materia económica, de salud y cultural. Para atender como prioridad este último campo, el arte fue visto como una herramienta de transformación del imaginario comunitario por lo que se organizó el teatro guiñol de títeres denominado *Teatro Petul* que funcionó de 1954 a 1974.

Más allá del posicionamiento que parece tomarse hoy con respecto a las cualidades del proyecto indigenista desde la ética para la fundación de un Estado heterogéneo en una sola identidad nacional, es de llamar la atención la centralidad que tuvo el arte como mecanismo de organización de un proyecto educativo nacional pues no sólo fue el espacio indigenista que vinculó el teatro como herramienta pedagógica. En el marco del proyecto ampliado de renovación de las circunstancias educativas, la pintura, la escultura y la música también fueron vistos como mecanismos pedagógicos en escuelas de educación básica y superior en todo el país, de manera que estas esferas definieron contenidos y objetivos de las obras presentadas para la formación de una identidad nacional desde la

perspectiva de quienes dirigieron el proyecto cultural posrevolucionario como un camino hacia la recuperación de la experiencia artística como una actividad de vinculación colectiva que permitía a quienes disfrutaban de ella crear lazos de identificación con realidades y territorios de una determinada realidad histórica.

En este sentido, todos los espacios fueron vistos como lugares de discusión que para el caso específicamente del proyecto de incorporación indígena del que fue parte el Teatro Petul, implicaban elementos de representación sobre la lengua y la historia en tres puntos que serán el centro del desarrollo de este trabajo:

a) El aprendizaje y la enseñanza del español a través de mecanismos de alfabetización en los idiomas de la región, principalmente el tzeltal y el tzotzil pues los personajes protagonistas de las obras de teatro partían del bilingüismo como una nueva forma de proceder en relación con las condiciones de vida comunitaria promovidas desde el Centro.

b) La utilización de la disciplina de la Historia como mecanismo de identificación con los personajes que serían el ejemplo de identidad nacional, tomando en cuenta fundamentalmente los procesos vinculados a la independencia, la presidencia de Benito Juárez y el propio cardenismo como aleccionadores en un sentido ético de conducción necesario del *nuevo carácter político estatal*.

c) El énfasis de hacer de la diferencia de las circunstancias de cada personaje una confrontación entre la vida anterior a los Centros Coordinadores y compararlos con los cambios que desde éste se propiciaron mostrando elementos concretos del pensamiento y de la acción, que se transformaban al tiempo del desarrollo de los planes integrales del centro.

La incorporación al grupo de trabajo del director de teatro Marco Antonio Montero en el año de 1954 tenía como finalidad encontrar herramientas de atención a los tres puntos anteriores y para ello el teatro guiñol se había presentado como un articulador propicio entre el proyecto estatal-nacional y la lógica comunitaria anclada a relaciones sociales específicas de la economía política regional. El proyecto fue organizado con entusiasmo con base en el plan de tender puentes

entre el aparato ideológico recientemente creado y las circunstancias históricas específicas del pueblo maya.

Rosario Castellanos quien participó del proyecto escribiendo diversos guiones de las obras de teatro representadas, es quien mejor describe las cualidades que éste debía tener y que lo hacían pieza clave de un panorama de desarrollo integral de la cultura:

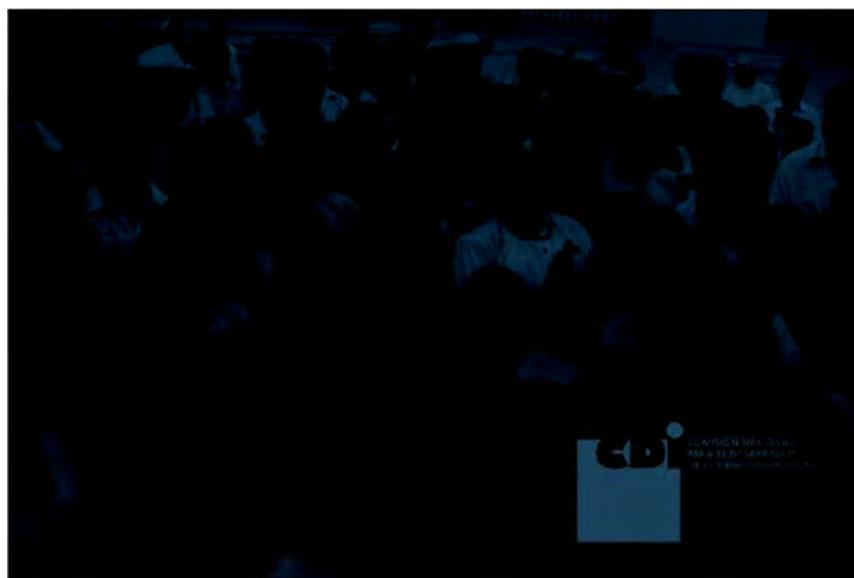
[...] el Instituto Nacional Indigenista se puso de acuerdo con el INBA y con el Gobierno del Estado de Chiapas, para que un señor, que sabe hacer esos muñecos, viniera a enseñarles a un grupo de indígenas tzotziles la forma de construirlos y de manejarlos, pero para que mis hermanos de raza entendieran lo que iban a decir esos muñecos, pues tenían que hablar en tzotzil y así lo hicieron. Cuando construyeron el primero había que vestirlo también con las ropas que usan mis hermanos Tzotziles y Tzeltales y había que ponerle nombre y decidieron bautizarle con el nombre de Petul (Navarrete, 2007; pág. 80).

El grupo de teatro viajaría por el interior de las comunidades mayas de los Altos de Chiapas. Estaba conformado por mestizos e indígenas bilingües tzeltales y tzotziles que conocían a fondo las circunstancias históricamente irresueltas y por artistas provenientes de la ciudad de México que asumieron el discurso de la utilización del lenguaje simbólico del arte como herramienta de comunicación entre culturas. El equipo estaría conformado por Carlo Antonio Castro, lingüista; Carlos Jurado, pintor; y Adolfo Mexiac, dibujante y Rosario Castellanos, escritora. Mientras que los promotores culturales indígenas que participaron eran cuatro indígenas tzotziles: Teodoro Sánchez Sánchez, Pedro Pérez con Dios, José Sánchez Pérez y María Antonia González, y tres tzeltales: Sebastián, Juan y Jacinto (INI, 1955).

La concepción del español como lengua nacional fue la base de una campaña de alfabetización que para el caso del teatro ocasionó que los guiones fueran escritos en este idioma y posteriormente traducidos a alguna de las dos lenguas usadas en la región: el tzeltal y el tzotzil. Lo que era una representación de la pretensión educativa que tenía cada obra como proceso de identificación histórica visto como necesario y posible en un país en que la lengua dominante era el español. Rosario

Castellanos enfatizaba en la importancia de hacer común la palabra a través del teatro:

Y como los medios de comunicación más inmediatos no eran siquiera las figuras (porque los objetos les resultaban difícilmente reconocibles al través de los signos con los que hemos convenido en mostrarlos) había que recurrir a la palabra. No escrita, hablada; no inerte, en movimiento; no abstracta, sino revestida de una encarnación. En suma, la palabra hecha teatro (Navarrete, 2007; pág. 85).



(Imagen del público durante una presentación de teatro)

Aunque no detallaremos los contenidos de los textos de las obras, mencionaremos algunos de los títulos que ya nos permiten ver con claridad la apuesta por los símbolos, la identidad y la creación de un discurso particular sobre la nación, es decir, el corazón simbólico del proyecto indigenista: *Petul en la escuela abierta*, *La escuela y la mujer*, *Benito Juárez*, *La Bandera*, *Petul y el diablo extranjero*, *Petul promotor sanitario*, *La tos ferina*, *Petul y su letrina*, *Los pollos de Xun*, *Petul en la campaña antialcohólica* y *El gallinero de Xun* (Castellanos y Montero, 1955).

Petul era el protagonista de las obras, quien vincularía el modo indígena de ver el mundo con la situación nacional concebida generalmente como mestiza, el reto de este personaje se hallaba en ser capaz de transformarse con base en los requerimientos del proyecto implementado desde el CCI de tal suerte que sirviera

de ejemplo a toda la comunidad. Situarlo en las propias obras de teatro como heredero de una conciencia histórica sobre el territorio era esencial a cada palabra dicha por el personaje. Petul, enraizado a una cultura, era a su vez la muestra de una experiencia personal que se convertiría en un puente entre la cultura mestiza y la originaria, permitiendo observar en el escenario y con antelación a su aplicación los nuevos espacios de configuración política abiertos por el Centro cumpliendo en este sentido un rol determinante pues era el maestro, el guía y la autoridad de una comunidad desde la que se dirigía un proyecto de transformación de circunstancias históricas materiales concretas.

Las ideas contrarias a las que promovía Petul como protagonista del guiñol eran las de Xun, que también aparece a su lado en casi todos los eventos expuestos en el escenario y podemos verlo en algunos de los títulos que mencionamos. Esta identidad contraria a la que debía ser hegemónica evidenciaba en realidad la diversidad de reacciones que podían ocasionar los programas indigenistas que intervenían no sólo en el ámbito de la vida pública sino en prácticas y concepciones de la vida al interior del hogar. La contraparte de la identidad deseada como ejemplo del *indio integrado* en la que se entreveía la complejidad de la tarea a seguir y los elementos que estarían en contra de él.

Dicho personaje cuyo nombre se traduce al español como Juan, se mostraba reacio a aprender español, a entender la vida de los personajes considerados ejemplos nacionales como Benito Juárez y propiciaba que las discusiones con Petul evidenciaran como “retraso” ciertas lógicas de funcionamiento social ancladas a una concepción del mundo indígena en el que la primera tarea debía ser entenderse como parte integral de la nación, pues ahí se marcaba el único camino para salir de la contradicción cultural que dividía el país en líneas generales no sólo en indígenas y mestizos, sino en comunidades con acceso a una educación y salud gratuitas y libres y a nuevas relaciones económicas.

Xun era reacio al cambio, ignorante y poco inteligente, sin embargo, esta ignorancia permitía a Petul, Pedro, configurar un discurso de convencimiento durante las presentaciones. Este personaje se construyó con base en la visión que formó el Instituto acerca del indígena que habitaba la región y de las

circunstancias de marginación y atraso por las que atravesaba hasta antes de la llegada del Instituto a las comunidades. Petul era la representación de este arribo, la posibilidad contundente de “elevar los niveles de aculturación del grupo indígena [...] para promover su integración a la vida económica y social de la Nación...” (INI, 1955; pág. 34). Empero, el personaje de Petul no era únicamente el mensajero de la palabra oficial integradora, sino que era sobre todo el indígena transformado gracias a esa palabra. La idea del Teatro Petul era que el público indígena pudiera identificarse plenamente con estos personajes puesto que reflejaban, los problemas más graves y las necesidades más apremiantes de las comunidades y de su relación con los proyectos indigenistas que en ellas se llevaban a cabo.

Con base en una comparación entre dos personalidades opuestas explicaban el papel cultural de cada una de las palabras de ambos protagonistas:

Petul y Xun; Pedro y Juan según los dialectos que aquí se hablan. Ambos son representativos. El primero, Petul, es el hombre avisado, gracias a cuya intervención el desenlace es siempre el triunfo de la inteligencia sobre las supersticiones, del estudio sobre la ignorancia, de la civilización sobre la barbarie. Xun es su compañero inseparable, reacio al principio, a aceptar las indicaciones del otro. El que no quiere asistir a las escuelas del Instituto para alfabetizarse y castellanizarse; el que desdeña las sugerencias de los técnicos agrícolas para el cultivo de su parcela; el que en vez de consultar al médico para recuperar su salud, acude al brujo; el que no quiere prestar su ayuda para que se construyan los caminos vecinales. Pero al fin Xun tiene que abandonar su empecinamiento, ganado no tanto por los reveses que este empecinamiento le proporciona, sino por el luminoso ejemplo de Petul. (Castellanos y Montero, 1955; pág. 5).

¿Cuál era la recepción en los Altos de Chiapas del teatro guiñol? Algo sumamente relevante de señalar cuando uno escribe y reflexiona en torno al proyecto indigenista latinoamericano y concretamente mexicano como es nuestro caso, es la permanente crítica a la que era sometido cada proyecto desde las ciencias sociales y las humanidades observadas como disciplinas vinculantes entre la ciencia y la sociedad mexicana, por tanto, su rol político como articuladoras de la realidad concreta que se pretendía construir demarcaba los elementos de formación, vinculación y aplicabilidad de la política pública. Un

ejemplo de ello es que antes del Teatro Petul se había realizado ya un esfuerzo de creación artística en las comunidades, pero a diferencia de lo que fue a partir de 1954, se montaron obras con personajes de Walt Disney que para el público no incentivarón ningún ánimo positivo de aceptación ni participación del proyecto del Centro al ser nula la identificación con las historias y los personajes, desplazándose la moraleja y el propio goce de los espectadores a un plano irrelevante socialmente. Un ejercicio de crítica a la inoperabilidad de este inicio y el afán de no renunciar al arte como herramienta pedagógica, permitió la sustitución de este equipo por el que hemos descrito, replanteándose el esquema bajo el cual se organizaría la búsqueda de elementos comunes entre la cultura mestiza y la indígena.

Para responder la cuestión en torno a cómo fue la recepción del teatro contamos con dos elementos: con fotografías que registran la gestualidad de público diverso que acudía a las presentaciones en las que se observan familias enteras y una asistencia muy concurrida de hombres, mujeres, niños y niñas que sonríen a ambos personajes Xun y Petul e igualmente a los personajes contingentes dependiendo de la obra a presentar, contamos también con las descripciones de distintas situaciones ocurridas durante las presentaciones, las cuales podemos leer en los informes expuestos por el grupo de artistas en la publicación periódica del INI llamada Acción Indigenista y que por ejemplo, describen que una de las obras más pedidas era *La familia rasca rasca*, en la que los personajes son elementos de la vida cotidiana a los que se les da voz para mostrar en este caso, las campañas de salud. A continuación reproducimos un fragmento:

SR. PIOJO: ¡Cómo que cuales niños! ¡Estos que están aquí enfrente!

SRA. CHINCHE: ¡Ah pues sí! No me había dado cuenta. Mira cuento niño. ¡Mira ese que está ahí! Qué gordito está. Déjame ir a darle un piquetito...

SR. PIOJO: No a ellos no. No ves que ellos sí se bañan. Su carne no es tan sabrosa como la de Mateo y Candelaria.

SRA. PULGA: [...] Estos niños van a la escuela muy limpios. ¿Verdad que ustedes son muy limpios?... Ya ve comadre.

[...]

“Somos la brigada

de la sanidad
Mueran los microbios
y la suciedad (Montero, 1955).

Según la narrativa de los artistas, del propio director del INI Alfonso Caso y de quienes como Stephen Lewis se han dedicado a estudiar la centralidad de la experiencia artística como articulador de la hegemonía estatal posrevolucionaria, el teatro Petul permite mirar con detalle una experiencia concreta de reconfiguración de la cultura tanto material como espiritual de los indígenas mayas pues en palabras de Lewis: "Petul tenía un pie en el mundo moderno y otro en el mundo espiritual, lo que en parte explica su éxito en los altos de Chiapas" (Lewis, 2005; pág. 391).

Otra de las obras que se representaron fue *Petul visita el INI*. Como preámbulo a una serie de presentaciones y a la aplicación de las medidas económicas, educativas y de salud, se pretendió garantizar la confianza de la población hacia el proyecto. Petul es enviado por las autoridades comunitarias al Centro, es decir, por los *principales* para que observe y dé cuenta a su regreso de las cualidades de la institución. A continuación compartimos el inicio de este guion:

PETUL VISITA EL I.N.I

(Reunión de varios Principales de un Municipio. Están en espera de la llegada de Petul, a quien comisionaron para que observara lo que hay de verdad en los trabajos del Centro Coordinador).

PRINC. 1: Ya ha tardado mucho Petul...

PRINC. 4: ... ¿Y si se quedaron con él en el Instituto?... Si se dan cuenta de que mandamos

a Petul, para saber qué es lo que están haciendo y por qué quieren que les hagamos caso, se
pueden quedar con él.

PRINC. 2: Yo soy desconfiado. Si el Instituto nos ofrece muchas cosas, es
que ha de querer
que nosotros le demos algo de más valor después.

PRINC. 4: Eso sí. Petul nunca dice mentiras. Por eso lo mandamos a él para
que viera todo.

Si Petul dice que es bueno, es bueno. Si dice que es malo, es malo
(Castellanos y Montero, 1955).

El Teatro Petul tuvo una duración de dos décadas, de 1954 a 1974, lo que permitió reconocer su éxito o fracaso en términos de los proyectos que se aplicaron, pues

esto tocaba concepciones profundas de los pueblos originarios sobre el sentido de la vida y de la propia comunidad. Petul se convirtió en un actor de diálogo y negociación para cambiar los términos de aplicabilidad del programa y también para mostrar hacia actores políticos e intelectuales las circunstancias de desarrollo del indigenismo después de más 30 años en que se habían hecho acuerdos importantes en aquel Primer Congreso Indigenista Interamericano realizado en la ciudad de Pátzcuaro en 1940.

La etapa de configuración institucional posrevolucionaria dio fin hacia la década de los setenta debido a la transformación de las circunstancias históricas desde las cuales ya no tenía sentido el proyecto integral indigenista, además de ser fuertemente cuestionado por una nueva generación de intelectuales el proyecto de homogeneización nacionalista a través de la aculturación. Por otro lado, la apertura a otros medios de comunicación en el campo, tales como la televisión, quitó fuerza al proyecto artístico del guiñol, iniciándose una nueva etapa en el campo de la antropología social y de las ciencias sociales en su conjunto en relación con el poder estatal. Según Lewis: "Los mejores años del Teatro Petul habían quedado detrás, y éste se había hecho obsoleto por los procesos de modernización y secularización que el mismo Teatro había promovido" (Lewis, 2005; pág. 394).

El Teatro Petul era la expresión artística de un proyecto de revitalización de la ciencia, la tecnología y el conocimiento como herramientas de construcción de un país que había vivido una revolución y que se anclaba a un proyecto nacionalista para reconfigurar su aparato cultural. Hacia la década de los setenta el discurso integrador se vio en una crisis debido al cambio de los procesos históricos que ahora definían la realidad mexicana fuera del periodo posrevolucionario y al tiempo, se vivía la transformación del pensamiento de una nueva escuela de antropólogos que aportó una visión crítica y distinta al proyecto inicial de la década de los treinta. Trabajos como el de Guillermo Bonfil Batalla abrieron un camino disidente a los estudios y prácticas de la antropología social aplicada. Reorganizar la cultura con un afán de homogeneización fue visto como un problema relevante desde la crítica al Estado pues la pluralidad, la diversidad y la

nación tenían qué ser comprendidas y redefinidas desde otras categorías y experiencias de reconocimiento político que ya no se relacionaban con el proyecto de incorporación del indígena a la vida nacional.

El libro con distintos ensayos de antropología entre los que se haya *De eso que llaman antropología mexicana* en el Bonfil publicó "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica", marcó una nueva etapa para la ciencia social aplicada y para las instituciones que organizaban el proyecto indigenista o estaban vinculadas a él (Bonfil, 1970; págs. 39-65).

La relación de la investigación antropológica de los programas sociales estatales se desligó con base en dos críticas elementales que llegaron con urgencia ante la nueva realidad social nacional: el Estado ya no era garante de un proyecto de organización de la investigación social en beneficio del país y aunque administraba la educación como pública, su prioridad desplazó el ámbito cultural en un afán nuevo de desarrollo económico, mientras por otro lado, las propias ciencias sociales, las artes y las humanidades revitalizaban preguntas que no estaban centradas en la homogeneización cultural sino justamente en la ampliación de perspectivas que atendieran a la diversidad cultural como riqueza del país.

El fin del teatro Petul es la muestra del término de una época de creación institucional en el marco de las demandas sociales de la revolución y del proyecto de pensadores e intelectuales que asumieron la tarea de transformación nacional. La disputa por las tareas históricas del Estado cambió y a partir de entonces cambiaría igualmente la relación de las instituciones educativas y culturales para con la sociedad pues el Estado se volvió un garante exclusivo del sistema económico hegemónico y de sus intereses en detrimento del desarrollo social, el papel crítico del arte y de las ciencias se iría posicionando en una crítica a éste y estableciendo nuevos marcos que permitieran desplazar y deslegitimar entre otras cosas, la idea del indio como problema, de la nación como homogénea y de la diversidad como inconveniente.

La política, el indigenismo y el arte tendrían nuevas tareas que al día de hoy queda pendiente revisar y estudiar con detenimiento para conocer mejor no sólo el

papel histórico de un proyecto de renovación nacional sino también para ver con detenimiento qué rol político juega hoy la investigación, el conocimiento y el arte como mecanismos de formación de pensamiento para la transformación de un país que hoy necesita renovarse en su totalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, G. (1991). *Regiones de refugio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Althusser, L. (2005). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. México: Quinto Sol.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, G. (1970). Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica. En G. Bonfil (et.al.) *De eso que llaman antropología mexicana*. México: Nuestro tiempo.
- Castellanos, R. (1955). El Teatro Petul. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Recuperado de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8441/public/8441-13839-1-PB.pdf.
- Castellanos, R. y Montero M. (1955). Introducción del Teatro Petul. Petul Visita el INI, El sueño de Petul. Petul en la Escuela Abierta. *Acción Indigenista*. México: INI.
- Cato, S. (1994). La historia del teatro guiñol de Chiapas de Marco Antonio Montero y Rosario Castellanos. Llegó el momento en que los petules sean devueltos a los indígenas: María Rojo. *Proceso*. No.905, México.
- Comas, J. (1976). *La antropología social aplicada en México*. México: Instituto Indigenista Interamericano. Gamio, M. (1960). *Forjando Patria*. México: Porrúa.
- Favre, H. (1999). *El Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gamio, M. (1960). *Forjando Patria*. México: Porrúa.
- Instituto Nacional Indigenista. (1955). ¿Qué es el INI? *Acción Indigenista*, no. 24, México: INI.

- Lewis, S. (2005). *The ambivalent Revolution. Forging State and Nation in Chiapas, 1910- 1945*. Estados Unidos: University of New Mexico.
- Loyo, E. (1999). El indigenismo cardenista y los centros de educación indígena. En P. Gonzalvo (coord.). *Educación rural e indígena en Iberoamérica*, México: COLMEX/UNED, pp. 139-146.
- Montero, M. (1955). La familia rasca rasca. *Acción Indigenista*, no. 24. México: INI.
- Navarrete, C. (2007). *Rosario Castellanos, su presencia en la antropología mexicana*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.
- Sáenz, M. (2007). *México Íntegro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sáenz, M. (1970). Sobre la creación de un Departamento de Asuntos Indígenas. En G. Aguirre. *Antología de Moisés Sáenz*. México: Oasis.
- Vaughan, M. (2000). *La política cultural en la revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*. México: SEP/FCE.
- Vasconcelos, J. (1958). *Obras completas*, Vol. II. México: Libreros Mexicanos Unidos.