

La ley del Ranchero de Hubo Salcedo (Jalisco, México, 1964): raíces autóctonas de lo queer en el teatro provinciano

David William Foster (Arizona State University)

Los múltiples aportes que uno ha realizado sobre el teatro queer in América Latina (a ser, intervenciones en *Gestos*, en los congresos de GETEA y otras fuentes académicas [ver nueve entradas en Referencias abajo]) dan constancia de la predominancia y la relevancia de los códigos queer en cuanto al escenario urbano, siendo posible enfatizar la misma situación en cuanto a la producción cultural en general. [1] Del mismo modo, por ancho que sea el tronco de teatro queer mexicano centrado en la megalopolis de la Ciudad de México, es de suma importancia señalar que tanto las investigaciones científicas como la producción cultural se ciñen igualmente al entorno provinciano que al urbano que ahora ha llegado a privar en dicho país. Sin embargo, cuando uno revisa las múltiples investigaciones socio-antropológicas de Guillermo Núñez Noriega y la extensa bibliografía sobre las mujeres de Juchitán (o, Juchitán de las mujeres, en el decir feminista de Graciela Iturbide y Elena Poniatowska), sin ir más lejos, se percata de que legendarios estamentos sociosexuales en México antedatan, superan y sobrepasan lo queer urbano, para instalar una percepción que requiere, si no de otro léxico, por lo menos de otros radios semánticos que los que se esgrimen al hablar del sedicente movimiento lesbigay y adláteres. El presente ensayo propone investigar esta cuestión mediante un análisis de la obra teatral *La ley de ranchero* (2001) del dramaturgo tapatío, Hugo Salcedo.

Construido sobre la base estructural del teatro dentro del teatro, *La ley del ranchero* gira en torno a las pulsiones homoeróticas entre hombres hechos y derechos. Tal disposición sexual existe en todas las culturas latinoamericanas, donde evade el contorno de la llamada identidad gay porque ninguno de los actores del encuentro homoerótico se considera gay ni ninguno reúne los trazos sígnicos que lo pudieran hacer pasible de semejante atribución sociosemiótica, con los comportamientos propios y ajenos del caso. Como se pudiera decir, dos hombres se cogen entre ellos, ¿y qué? Sin embargo, es de suma importancia el grado que lo semejante circunstancia forma parte del imaginario sexual de una y otra cultura latinoamericana y el grado en que dicha circunstancia se ventila en la novela o se lleva al escenario teatral. Sin la posibilidad de aquí abundar en detalles, quiero postular que México representa una de las sociedades latinoamericanas en las que el sexo entre machos ocupa un significativo espacio en la producción cultural nacional, a diferencia de, por ejemplo, Cuba, donde la mariposa se impone como señora de la llamada cuestión homoerótica, aunque, obvio es decir, hay importantes contraejemplos que no dejan, por ello, de ser, en particular llamativos. A este efecto, señalo, por ejemplo, la diferencia raigal entre los films cubanos *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993) y *Verde, verde* (Enrique Pineda Barret, 2012).

El doble montaje teatral viene del hecho de que el escenario en el que se monta la obra de Salcedo se reduplica en el escenario del teatro erótico en el que éste se centra. Se trata de un bar de carácter marginal, de estampa más bien rural, ubicado en cualquier ciudad del noroeste mexicano donde priva la cultura del vaquero/ranchero. Al margen de cómo ya nadie dudaría de que la sexualidad es una performance estanislavskiana al enésimo grado, el bar/la cantina, antro paradigmático de machos, se convierte en uno de sus escenarios más predilectos, donde la cerveza es el fluido hidráulico de máxima propulsión. [2] Otro signo teatral de capital importancia es la reata (como extensión fálica) que se florea al abrirse y cerrarse la obra. Como artículo de trabajo, se vuelve parte de la indumentaria del vaquero y, aquí, como signo teatral, marca las trampas del sexo y la manera en que uno entra y sale de la danza erótica pretendiendo ser lo suficientemente ágil como no enredarse:

([Kid] lanza la sogá que gira con fuerza, reluce violenta. Kid eleva la trayectoria arriba de su cabeza, la hacer girar luego al raso del piso, él entre y sale del círculo. La música del mariachi que interpreta el son de “La negra” va invadiendo todos los rincones.

La reata brilla y dibuja docenas de espirales antes que la última luz desapazca.)

FIN (Salcedo 66-67) [3]

Realizada en su forma original como un diálogo entre una docena de actores hombres o en el monólogo del Kid en la versión reformulada de varias puestas en escena, la obra de Hugo Salcedo es una indagación sobre el fenómeno de la *hipermasculinidad*, un profundo arte performativo necesario para sobrevivir en ciertos ambientes machistas sin admitir, en sus códigos inflexibles, ni las más mínimas desviaciones sin arriesgarse a consecuencias tremebundas. La obra de Salcedo se llama *La ley del ranchero* para invocar la rigurosidad de la performance machista, y, también otra reduplicación, el bar que sirve de escenario de la representación del encuentro homoerótico entre hombres se llama El Ranchero, como legítimo foro de la empresa teatral en juego, foro donde la línea entre el rutinario homosocialismo cotidiano y el homoerotismo circunstancial es, en el decir de uno de mis ayudantes mexicanos, tan tenue como el batir de alas de una mariposa...

Aunque hay dos instancias de hombres travestidos son repudiados en aras del juego entre hombres. Es notable que, a diferencia de la representación convencional de travestis, ni las didascalias ni los interlocutores varían el trato en masculino, como sí, cumpliendo con el carácter socioantropológico del bar-cantina mexicano, el trato femenino no ocurre a nivel discursivo. Esto es, salvo para degradar al hombre travestido de mujer que se atreve a incursionar en el espacio de hombres verdaderos, como es el caso de Mayeli en el segundo acto de la obra. Es indudable, al evocar el concepto de hipermasculinidad, que uno está refiriéndose al consabido machismo de cierto ambiente cultural mexicano y latinoamericano. Sin embargo, una obra como *La ley del ranchero* va mucho más allá de perfilar los derechos privilegiados del macho mexicano, del que, como dice el bolero, “Me pegaste tanto anoche porque, y aún no me voy” (ver las parodias de Astrid Haddad sobre este drama machista). La cuestión del machismo, de la marginalización de la mujer y de su explotación sexual del macho son archisabidas y no falta una abundancia de referencias teatrales que vienen al caso.

Por el contrario, de lo que estamos hablando con el concepto de *hipermasculinidad* es de una representación tan intensamente sobredeterminada de lo masculino que rayaría en lo cómico si no tuviéramos presente de que es algo como un chaleco de seguridad para que la sobredeterminación de los signos de la masculinidad no permitieran ni la más mínima fisura en la máscara sexual que se quiere, se urge asumir ante un mundo que amenaza con explotar, con consecuencias violentas, la igualmente más mínima desviación de los códigos de performance. Sin embargo, al mismo tiempo, la hipermasculinidad, precisamente porque insinúa una invulnerabilidad inapelable, permite el teatro—tras las bambalinas, por así decir—de la aproximación homoerótica entre hombres que pasa por debajo del radar. O, para extender la metáfora, que de alguna manera bloquea eficazmente el barrido del radar. Concebida la performance de la masculinidad de esta manera, se entiende la apertura velada hacia la aproximación homoerótica que, simplemente, no se ve y, por ende, es inexistente. Esa inexistencia se “ve” muy bien en el famoso film de Ismael Rodríguez, *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), en el que la relación de “amigos del alma” entre Pedro Infante y Luis Aguilar, dos policías de motocicleta en la ciudad de México, se ve perturbada por el amor de éste por Rosita Arenas, llevando a Infante, suma y tilde de la hipermasculinidad mexicana urbana, a cantarle a Aguilar, con el acompañamiento en coro (unánimemente masculino, por supuesto) de todos los agentes de la delegación la canción de amor que le da título al film. No hay que ser “malpensado” para ponerle el apositivo implícito “que [ya] note haya dado yo”... Así se entiende que la relación consolidada entre hombres, anterior a la intromisión de la mujer, pasa a primer término en la conciencia masculina de Infante y, debido a su iconicidad hipermasculina, a la conciencia de los espectadores de la cinta. Sin embargo, nunca puede volver posible inquirir sobre la dinámica de esta relación entre hombres, salvo en el caso de los que quedan firmemente inscriptos en la ley del ranchero—o, en este caso, en la ley del agente policía (tan compactamente homosocial). Con todo, y para entender que la pulsión entre los dos no queda sin corresponder, Aguilar termina haciéndole eco a Infante con respecto a la novia de éste que también se ha entrometido en la historia. Como dice el Kid, antes de hacernos gala con su desteridad con la reata, “Voy a casarme para tener hijos, y gallinas, y vacas, muchas vacas. Después, de vez en cuando y pasado un tiempo, pues voy al antro a visitar a los amigos. Una cosa no quita a la otra”: cumplida la ley del patriarcado, cumplida la ley del ranchero.

De más está decir que las cuatro relaciones de hombre a hombre que se comentan en la obra de Salcedo no conducen, salvo en un caso, a un final feliz. No es que el amor, por naturaleza turbado, sea, entre hombres, más asesino, pero la historia de fondo de *La ley del ranchero* es de un joven a quien, por incumplimiento con las normas del caso, lo echan por la ventana del hotelucho arriba del bar, para que, desnudo y todo, su cuerpo destrozado por la caída desde el tercer piso sea un llamado de atención respecto a las consecuencias de la incautación de pedir a quien le estaba mamando el sexo que durante el

acto le cantara una ranchera.

En cambio, bien regada con la alegría mexicana del alcohol, la relación que sí funciona es la que surge entre dos tipos, Tito y Toto, que frecuentan el bar en busca de clientela pagadera desesperada para cubrir las expensas domésticas. Si Toto piensa que Tito está procurando sus servicios en una honorable transacción homoerótica entre “hombres de endeveras”, Tito piensa lo mismo. Lo que pudiera llegar a ser un enfrentamiento complicado entre dos gallos peleadores termina siendo un pacto entre iguales para suspender su *bisnes*, dejar sus fierros de defensa, sus “filos”, con el barman y disfrutar el uno del otro:

TITO. Si te animas, se arma. Dos compañeros de trabajo. De compas.

TOTO. De compas pero sin broncas. (*muestra un par de condones*.) Yo pongo los “gorritos”. (Salcedo 53)

Es significativo que aquí se trata de “gorritos”, pues el plural señala que el acto sexual que se va a llevar a cabo no va a ser un remiendo del sexo jerárquico heterosexual, sea de una mujer y de un hombre o de dos hombres, donde se supone que hace falta solo un condón, sino una plena función de sexo recíproco donde los dos son activos y los dos son pasivos y, entre los dos, el binarismo de todos modos pierde su funcionalidad en un acto verdaderamente igualitario, que es la ley del ranchero bien entendida.

Al indagar sobre las varias facetas del amor entre machos, inclúyanse o no travestis (todavía reconocidos como hombres) o entre actores hipermasculinizados, Salcedo recalca una versión del amor homoerótico que no tiene nada que ver con el mundo gay post-capitalista y que dista lo mismo de la unión casual entre dos hombres “a defecto de mujeres” y mucho menos entre transexuales y transgéneros que en muchos sectores ocupan tanto el espacio del escenario relativo a lo se dice la liberación homosexual. *La ley del ranchero* [4] nos llama la atención sobre, nos hace acordar de, lo que es una fuerza para el hombre que “desde pequeño se ha ido acumulando en el conejo, en el poto, en el bíceps” (Salcedo 32). Es más, “No hace mejor detalle que salir siempre con donaire, victorioso... aunque el esfuerzo nos deje bañados en sudor, entumecidos, oliendo igual que la ubre de las reses que para eso uno nace hombre, qué caray...” (Salcedo 32).

REFERENCIAS

Foster, David William. “Cultural Re-Visions of the Brazilian Troupe, Dzi Croquettes.” *Karpa* 6 (2013). Online: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/foster1.html>

Foster, David William. “Guillermo Reyes's *Deporting the Divas*.” *Gestos* 27 (1999): 103-08.

Foster, David William. “Instancias queer en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera.” Ed. Matías Montes Huidobro y Yara González Montes. Miami: Plaza Editorial, 2013. 2.215-24.

Foster, David William. “José González Castillo's *Los invertidos* and the Vampire Theory of Homosexuality.” *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 19-29.

Foster, David William. “Luis Alfaro: identidades sexuales y performance.” *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, 2002. 75-85. Also in *Poéticas da diversidade*. Ed. Marli Fantini Scarpelli and Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerias, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2002. 245-58.

Foster, David William. “Metateatro judío, metateatro lésbico: versiones del *Der Got fun Nekome*, de Sholem Asch.” *Territorio teatral: revista digital* no. 14 (diciembre 2016). <http://territorioteatral.org.ar>

Foster, David William. “El pacto homosocial en *Convivencia*, de Oscar Viale. *Tendencias críticas en el teatro*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, 2001. 217-22.

Foster, David William. “Queer Theater.” *Gestos* 27 (1999): 17-24.

Foster, David William. “Reafirmaciones sobre lo queer y el teatro.” *Gestos* No. 62 (2015): 105-11.

Iturbide, Graciela, Elena Poniatowska y Mario Bellatín. *Juchitán de las mujeres, 1979-1989*. México, D.F.: Amigos de Editorial Calamus; Consejo Nacional de Bellas Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Editorial RM, 2010.

Núñez Noriega, Guillermo. *Hombres sonorenses: un estudio de género de tres generaciones*. México, D.F.: Pearson Educación, 2013.

Núñez Noriega, Guillermo. *Masculinidad e intimidad; identidad, sexualidad y sida*. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género; El Colegio de Sonora; Miguel Ángel Porrúa, 2007. También publicado en inglés: *Just between Us: An Ethnography of Male Identity and Intimacy in Rural Communities of Northern Mexico*. Tucson, Arizona: University of Arizona Press, 2014.

Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*. [2a ed.] México, D.F.: Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto de Investigaciones Sociales; Hermosillo, Mex.: El Colegio de Sonora; [México, D.F.] Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 1999.

Núñez Noriega, Guillermo. *Vida vulnerables; hombres indígenas, diversidad sexual y VIH-sida*. México, D.F.: Libro Edamex, 2010.

Salcedo, Hugo. *La ley del ranchero*. México, D.F.: Ediciones del Milagro/CECUT, 2005.

Solomon, Alisa y Framji Minwalla, eds. *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*. New York: New York University Press, 2002.

NOTAS

[1] Bien es cierto que el teatro latinoamericano puede confirmar la propuesta de los ensayos recogidos por Sololon y Minwalla de que el teatro es el “arte más queer”.

[2] Hayen Tijuana, Sonora, en la frontera con USA un bar que se llama La Ley del Ranchero que Salcedo, que antes ejercía de profesor en Tijuana, seguramente tenía en mente, aunque las referencias internas de la obra dan la impresión de que es un antro menos ciudadano y medio campestre.

[3] La edición impresa de la obra por la que se cita declara que “*La ley del rancho* se estrenó en mayo 2002 en el Teatro Benito Juárez de la ciudad de La Paz, Baja California [...]” (67).

[4] Ley que es, en su mundo exclusivamente machista, en un gran sentido un componente invisible—que el (meta)teatro hace definitivamente visible—de la hegemónica ley del patriarcado cuya homofobia, al final de las cosas, se limita a discriminar más bien contra el hombre afeminado pero no contra el hombre macho macho que se acuesta con otros hombres machos machos. Habría que mencionar aquí otra obra importante dentro de esta línea del teatro mexicano, *Los gallos salvajes* (1986) de Hugo Argüelles, que trata también del amor entre machos, pero esta vez padre e hijo. La obra termina en la tragedia cuando el hijo repudia las exigencias sexuales del padre, por mucho que ellas se conforman a la consabida ley del rancho.