

# “PEQUEÑAS REBELDÍAS”: CUERPO, MATERIALIDAD Y RESISTENCIA EN *PELO MALO* DE MARIANA RONDÓN

Irina R. Troconis

Cornell University

## RESUMEN

La década que precedió el anuncio de la enfermedad de Hugo Chávez en el 2011 se caracterizó por el énfasis puesto a nivel político, social y cultural en la hiperlegibilidad de los cuerpos. Frente a las demandas de una polarización que redujo la identidad individual y colectiva al binario irreconciliable *chavista/opositor*, el imperativo de leer cuerpos para enmarcarlos y posicionarse frente a ellos se convirtió en una práctica nacional. El cáncer de Chávez y la incertidumbre que desató sin embargo pusieron dicha práctica en cuestionamiento, abriéndose así un espacio para considerar cuerpos *otros* que no entraban dentro del marco construido por la polarización y por la banalización de ciertos discursos de raza, clase y género. Uno de esos cuerpos, propongo, es Junior, personaje central de *Pelo malo* (Rondón, 2013a). Este artículo desarrolla un análisis de la película que subraya las “pequeñas rebeldías” de Junior y la agencia que adquiere a través de ellas y que le permite construir un espacio desde donde surgen nuevas y productivas formas de (re)conocer los cuerpos de la nación.

*Palabras clave:* cine venezolano, *Pelo malo*, materialidad, cuerpo, espectro.

## ABSTRACT

“SMALL REBELLIONS”: BODY, MATERIALITY AND RESISTANCE IN *PELOMALO* (2013) BY MARIANA RONDÓN

The decade preceding the announcement of Hugo Chávez's illness in 2011 was marked by the emphasis placed socially, politically, and culturally, on the hyper-legibility of the body. Amidst the demands of a polarization that reduced individual and collective identity to the irreconcilable binary *chavista/opositor*, it became imperative to properly read bodies in order to frame them and to position oneself vis-à-vis them. Chávez's cancer and the uncertainty that it triggered, however, called this imperative into question, opening up the road to consider *other* bodies that did not fit within the frame built by the polarization and by the banalization of certain discourses of race, class, and gender. One of these *other* bodies, I propose, is Junior, the protagonist of *Pelo malo* (2013). This article develops an analysis of the film that underscores Junior's “little rebellions” and the agency he acquires through them, which allows him to build (for himself and for the spectators) a space where new ways of (un) knowing the bodies of the nation are born.

*Key words:* Venezuelan cinema, *Pelo malo*, materiality, body, specter.

## RÉSUMÉ

"PETITES RÉBELLIONS" : CORPS, MATÉRIALITÉ ET RÉSISTANCE DANS *PELO MALO* (2013) DE MARIANA RONDÓN

La décennie qui a précédé l'annonce de la maladie d'Hugo Chávez en 2011 a été caractérisée par l'accent politique, social et culturel mis sur l'hyperlégibilité des corps. Face aux exigences d'une polarisation qui réduisait l'identité au binaire irréconciliable chaviste/opposant, l'impératif de lire les corps pour les cadrer et se positionner face à eux est devenu une pratique nationale. Le cancer de Chávez et l'incertitude qu'il a déclenchée ont toutefois remis en question cette pratique, ouvrant un espace pour considérer d'autres corps qui ne rentraient pas dans le cadre construit par la polarisation et la banalisation de certains discours sur la race, la classe et le genre. L'un de ces corps, je le propose, est Junior, le personnage central de *Pelo malo* (2013). Cet article développe une analyse du film qui met en évidence les "petites rébellions" de Junior et l'agence qu'il acquiert à travers elles et qui lui permet de construire un espace où émergent des manières nouvelles et productives de (re)connaître les corps de la nation.

*Mots-clés*: cinéma vénézuélien, *Pelo malo*, matérialité, corps, spectre.

## RESUMO

"PEQUENAS REBELIÕES": CORPO, MATERIALIDADE E RESISTÊNCIA EM *PELO MALO* (2013) DE MARIANA RONDÓN

A década anterior ao anúncio da doença de Hugo Chávez em 2011 foi caracterizada pela ênfase política, social e cultural colocada na hiper-legibilidade dos corpos. Perante as exigências de uma polarização que reduzia a identidade à irreconciliável chavista/oposição binária, o imperativo de ler corpos para os enquadrar e posicionar-se à sua frente tornou-se uma prática nacional. O cancro de Chávez e a incerteza que desencadeou, contudo, puseram em causa essa prática, abrindo um espaço para considerar outros corpos que não se enquadravam no quadro construído pela polarização e a banalização de certos discursos de raça, classe, e género. Um desses organismos, proponho, é Junior, o personagem central em *Pelo malo* (2013). Este artigo desenvolve uma análise do filme que destaca as "pequenas rebeliões" de Junior e a agência que ele adquire através delas e que lhe permite construir um espaço onde novas e produtivas formas de (re)conhecer os corpos da nação emergem.

*Palavras-chave*: cinema venezuelano, *Pelo malo*, materialidade, corpo, espectro.

## 1. CUERPOS EN CRISIS

El 30 de junio de 2011, en un discurso televisado desde La Habana, el presidente Hugo Chávez Frías anunció que tenía cáncer. Parado frente al podio y acompañado de un retrato de Simón Bolívar, Chávez leyó un comunicado en el que lamentaba haber descuidado su salud y describía los tratamientos médicos recibidos bajo la supervisión de Fidel Castro. Esta noticia marcó el comienzo de meses de incertidumbre en los que los pormenores de la salud del presidente infiltraron el día a día de la población venezolana. El cuerpo de Chávez y, en consecuencia, el cuerpo de la nación dejó de ser símbolo (del pueblo, de la Revolución, de la gesta independentista) y se hizo materia —piel, cabello, pelvis, tumor—, incitando una mirada biopolítica<sup>1</sup> bajo la cual resurgió con nueva intensidad la pregunta por el cuerpo nacional.

Esta pregunta no era nueva en Venezuela, en este sentido, Guerrero (2012) propone que “tanto el cuerpo presidencial como el de los héroes de la patria siempre ha generado excesivo interés” (p. 22). Este autor asocia ese interés a la “proliferación de cuerpos patrios, la fascinación por los concursos de belleza [y] la supremacía de la anatomía presidencial” (p. 21), todo esto en un país cuya identidad nacional se encuentra fuertemente anclada en el culto político-religioso a la figura del Libertador Simón Bolívar<sup>2</sup>, entendida esta no solo como imagen sino también como materialidad. Enfocándose en el contexto de los años de la Revolución Bolivariana y en la polarización política que, bajo el gobierno de Chávez, dividió al país en chavistas y opositores, Guerrero argumenta que la materialidad del cuerpo nacional se vuelve zona de disputa en la que “se fantasean los malestares políticos de la nación” y desde

---

<sup>1</sup> El uso del término “mirada biopolítica” responde a la conceptualización desarrollada por Michel Foucault, para quien la biopolítica representa una forma específica de gobierno que aspira a gestionar los procesos biológicos de la población. En este sentido, la enfermedad de Chávez y el discurso que la transformó en un fenómeno nacional —un cáncer que afectaba al cuerpo colectivo de la Revolución Bolivariana— actuaron como invitación para pensar en la nación como cuerpo orgánico, en las conexiones entre los cuerpos de la nación y en las formas en las que el cuerpo nacional es puesto al servicio del cuerpo del poder, efectuando operaciones sobre sí mismo para sanarlo (como el raparse la cabeza en solidaridad con Chávez). Para un desarrollo más amplio del debate sobre la biopolítica en Venezuela bajo el gobierno de Chávez, cf. Vásquez Lezama (2019) y Duno-Gottberg (2015).

<sup>2</sup> Para una discusión del culto a Bolívar, cf. Carrera Damas (1969), Torres (2009), Pino Iturrieta (2003), Salas de Lecuna (1987), Castro Leiva (1991), Taussig (1997), Sánchez (2016), Duno-Gottberg (2016), entre otros.

la cual la polarización política “no sólo cobra cuerpos sino que los moldea” (p. 24), siguiendo un patrón normalizador compartido y basado en el ideal de la “sagrada familia nacional” heteronormativa y mestiza.

La normalización del cuerpo nacional durante estos años también se llevó a cabo en la pantalla de cine. El crecimiento económico ocurrido entre los años 2003 y 2008 y la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional en el 2005 resultaron en un incremento significativo en la producción de la industria cinematográfica del país (Silva-Ferrer, 2019, pp. 45-46). Cantidad, sin embargo, no significó variedad; el compromiso ideológico de la revolución con la épica independentista bolivariana y su insistencia en un revisionismo histórico que se concentrara en enfatizar los traumas de la colonización dictaron la temática y la trama de varias películas<sup>3</sup>, las cuales —tomadas en su conjunto— terminaron produciendo, una y otra vez, el mismo cuerpo nacional revolucionario. Adicionalmente, habría que considerar la producción de masculinidades hiperbólicas que aparece en películas de gran éxito taquillero tales como *Secuestro Express* (Jakubowicz, 2005), *Hermano* (Rasquin, 2010) y *Piedra, papel o tijera* (Jabes, 2012), las cuales plantean una relación entre violencia y pobreza mediada por el protagonismo de la hípermasculinidad (Jarman, 2019, p. 159).

A estas operaciones que producían y normalizaban el cuerpo del pueblo revolucionario y del líder heroico e hípermasculino podríamos agregar, por un lado, la reproducción *ad nauseam* de imágenes de Chávez en el paisaje urbano nacional y, por otro, la producción y banalización de un “uniforme político” a través del cual se hacían visibles los cuerpos pertenecientes a los dos lados de la polarización política: la franela y gorra de color rojo<sup>4</sup> representando al chavismo, la franela blanca o azul y la gorra tricolor representando a la oposición. La década que precedió el anuncio de la enfermedad de Chávez en el 2011 se caracterizó entonces por el énfasis en la híperlegibilidad de los cuerpos necesaria tanto para la construcción del “otro/enemigo” que alimentaba la polarización como para la construcción del “pueblo revolucionario” que debía protagonizar y dar sentido y legitimidad a la Revolución Bolivariana. Con esta híperlegibilidad vino la híperinterpretación como práctica nacional colectiva, fundada en el deseo ansioso y permanente de leer y descifrar rápidamente

<sup>3</sup> Ver, por ejemplo, *Zamora: tierra y hombres libres* (Chalbaud, 2009), *Miranda regresa* (Lamata, 2007) y *Taita Boves* (Lamata, 2010).

<sup>4</sup> Cf. Andrade (2020).

todo cuerpo para poder encasillarlo (¿chavista u opositor?) y entonces ubicarse en relación al mismo, y la necesidad de “corregir” aquellos cuerpos que complicaran dicho ejercicio.

Con el cáncer de Chávez sin embargo la capacidad normalizadora de ese acto de interpretación entró en crisis. La falta de información disponible sobre la condición del presidente, sus frecuentes ausencias y la propagación de rumores generaron una atmósfera de incertidumbre acerca del futuro político del país y acerca del estado del cuerpo nacional entendido como cuerpo orgánico. Esta incertidumbre sin embargo también abrió un espacio para considerar “esos cuerpos *otros* —sexuales, raciales, marginados por la nación— [que] cobran vida y se cuelan por la parte trasera de las representaciones de la nación” (Guerrero, 2012, p. 30) y a preguntarnos, como lo hace Guerrero: ¿“subsiste algún espacio habitable” para ellos? Y, de ser ese el caso, ¿qué papel cumplen los cuerpos *otros* que lo habitan en relación con el cuerpo normalizado y normalizador de la nación?

Si pensamos en ese espacio habitable por esos cuerpos que señala Guerrero como un espacio que subsiste, es decir, que permanece o que continúa existiendo, la pregunta tendría que responderse con otra pregunta: ¿existió alguna vez ese espacio en Venezuela? Responder esta segunda pregunta excede el alcance de este trabajo. Sin embargo, si pensamos en ese espacio como posibilidad, entonces películas como *Pelo malo* (Rondón, 2013a) podrían darnos otra respuesta: una, propongo, afirmativa.

## 2. *PELO MALO*

Un niño preadolescente y huérfano de padre llamado Junior, habitante del barrio “23 de enero” de Caracas, quiere alisarse su “pelo malo” para tomarse la foto que necesita para comenzar el año escolar; Marta, su madre, no lo deja, pues teme que dicho acto confirme su sospecha de que Junior es gay. Al final, la voluntad de Marta se impone, y Junior es obligado a raparse la cabeza. En medio de un corpus cinematográfico donde abundan las batallas épicas, los discursos apasionados de las guerras de independencia, los robos, homicidios, secuestros y violaciones, la trama de *Pelo malo* es inusualmente sencilla. Sin embargo, pocas películas venezolanas recientes han generado un interés y una recepción similar en el mundo académico y de las artes tanto dentro como fuera del país. *Pelo malo* fue galardonada en el 2013 con el prestigioso premio Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián. Recibió también galardones en

la categoría de mejor guión y mejor actriz en el Festival de Cine de Turín y Mar del Plata (Montenegro, 2019). Además de dichos reconocimientos, la película ha sido objeto de numerosos estudios que han explorado la relación que en ella se establece entre el espacio y la sexualidad (Jarman, 2019), las “violencias simbólicas” que pone de manifiesto (Farrell, 2017), su temporalidad *queer* (St-Georges, 2018), la intervención de los “petroafectos” en la vida diaria de los personajes (Montenegro, 2019) y la forma en la que apela a una “compasiva comunidad de distantes espectadores primermundistas” (Isea, 2018, p. 106).

Fue también objeto de controversia a nivel nacional que tuvo que ver, por un lado, con su aproximación a temas como el racismo, el sexismo y la homofobia —temas generalmente considerados tabú en Venezuela (Montenegro, 2019, p. 993)— y por el otro, con las declaraciones que Rondón (2013b), en una entrevista al periódico *El País*, dio sobre la intolerancia y la responsabilidad que Chávez tuvo en la producción de la misma, lo cual fue tomado por el gobierno venezolano y sus partidarios como un acto de traición<sup>5</sup>. Los debates que han surgido a raíz de dicha controversia y el continuo interés en revisitarse y explorar los temas que plantea la película han hecho de *Pelo malo* una de las producciones más representativas del cine reciente venezolano y latinoamericano. Para Rondón, dicho interés y popularidad se deben principalmente a su maleabilidad y universalidad:

En el tiempo que lleva de recorrido por festivales la película me ha descubierto que, según el espectador que la vea, el conflicto va mutando. A veces es una historia sobre el racismo, otras veces es la homofobia o la intolerancia política. Creo que *Pelo malo* es una historia universal. (“Pelo malo” se estrena en Lima”, s.f., párr. 3)

En efecto, el amplio corpus crítico que se ha venido desarrollando desde el estreno de la película da cuenta de las variadas y a veces contradictorias lecturas que se le han dado a *Pelo malo* y, particularmente, al personaje de Junior. Su sexualidad y su raza, por ejemplo, han sido temas que continúan generando diversas interpretaciones por parte de la crítica<sup>6</sup>. A estas interpretaciones cabría agregar la lectura de la película como una crítica a la intolerancia bajo el gobierno de Chávez y el tono trágico y pesimista con el que se ha leído la

<sup>5</sup> Cf. Lozano (2013) y Hernández (2013).

<sup>6</sup> Cf. St-Georges (2018, pp. 295-298) e Isea (2018).

escena final en la que Junior aparece con la cabeza rapada<sup>7</sup>. Sobre este tono, la misma Rondón comenta: “Es una película contra la intolerancia, que apoya las pequeñas rebeldías. No sé si quedó claro en la pantalla todo lo pesimista que soy, y si dejé alguna rendija a la esperanza” (2013b, párr. 4).

St-Georges atribuye la variedad en las interpretaciones que se le han dado a *Pelo malo* a su “estética observacional y neorrealista, la ausencia de una narrativa dominante y su capacidad única para ilustrar el concepto de interseccionalidad de forma tal que diferentes —aunque sobrepuestos— sistemas de opresión se hacen evidentes para cada espectador dependiendo de sus geografías ideológicas” (2018, p. 296, mi traducción). Frente a estos elementos, la reacción por parte del espectador es un acto interpretativo que pareciera nunca terminar siendo completamente satisfactorio pues, como sugiere este autor, es más un reflejo de “geografías ideológicas” predeterminadas y provenientes del espectador/crítico que un reflejo de Junior mismo, quien como personaje nunca confirma o niega nada, construyendo un silencio que incomoda tanto a los otros personajes que lo rodean como a la audiencia. Es ese “no-decir” que, propongo, hace de Junior un “cuerpo *otro*” de la nación —volviendo a Guerrero— subversivo en su terco rechazo no solo a ser “normalizado”, sino también al acto que viene antes de la normalización: ser “leído” e “interpretado”.

Esa subversión es el objeto de análisis de los siguientes párrafos, que paradójicamente ofrecen una lectura de la resistencia de Junior a su lectura. El análisis que propongo no busca descartar el valor que las interpretaciones de Junior como sujeto homosexual y afrovenezolano han tenido y continúan teniendo para el debate sobre discursos de género y raza en Venezuela. El propósito es identificar y darle espacio y peso a esas “pequeñas rebeldías” de las que habla Rondón y preguntarnos en qué consistiría, de existir, esa “rendija a la esperanza”. Para ello, propongo examinar primero los marcos que aparecen en la película y que buscan estabilizar y hacer legible la identidad de Junior y hacer de su cuerpo el repositorio de una herencia que insistentemente se presenta como deseable e ineludible. Luego, identificaré las estrategias que emplea Junior para resistir esa legibilidad y crear un “afuera” del marco que incluye el marco de la película misma y el afuera constituido por el espacio de los créditos. Concluiré discutiendo cómo la “no-lectura” de Junior apunta hacia una práctica y una ética que propone el cuerpo *otro* como el punto de

---

<sup>7</sup> Cf. St-Georges (2018) e Isea (2018, p. 105).

partida para pensar una forma del estar en común que se divorcia tanto del individualismo apático como de la colectividad políticamente homogeneizada y capturada por la polarización y la lealtad opresiva al pasado.

### 3. EN NOMBRE DEL PADRE

En *Bodies that Matter*, Butler ([1993] 2011) desarrolla una lectura del papel que juega el nombre propio en la constitución de la totalidad y la viabilidad del sujeto a partir del trabajo de Jacques Lacan y Saul Kripke, para quienes el poder que tiene el nombre de conferir durabilidad y “reconocibilidad” a aquello (o a quien) nombra depende de un pacto social que, señala Butler, está siempre basado en la Ley del Padre,

Una identidad que perdura y es viable es así comprada mediante el sometimiento a y la subjetivación por parte del patronímico. [...] Una vez el nombre propio es elaborado como patronímico, puede entonces ser leído como una abreviación de un pacto social u orden simbólico que da estructura a los sujetos nombrados a través de su lugar en una estructura social patrilínea. La durabilidad del sujeto nombrado no es, pues, una función del nombre propio, sino del patronímico, el ejemplo abreviado de un régimen familiar jerárquico. (p. 110, mi traducción)

Este poder del patronímico de garantizar la durabilidad del sujeto nombrado —y, como añade luego Butler, de “producirlo”— aparece en forma explícita en la elección del nombre del personaje principal de *Pelo malo*: Junior. Junior, ‘hijo de’, ‘perteneciente a’, y nada más. Junior como nombre cuya referencialidad no está dirigida únicamente al cuerpo (masculino, de hijo) que nombra, sino también a la relación que existe necesariamente entre ese cuerpo y el padre, o el Senior. Junior que, en ese sentido, es condenado desde su nacimiento y bautizo a ser solo progenie, solo heredero: la materialización del verbo *ser* en futuro perfecto que garantiza la continuidad del padre. Esta realidad que el nombre anticipa se consolida cuando vemos que, a lo largo de la película, Junior se encuentra perpetuamente rodeado de *Seniors* espectrales que, precisamente por su condición espectral, actúan como la ley que se impone no desde la fuerza, sino desde el peso opresivo de la ausencia paterna. Uno de esos padres es el padre biológico de Junior, quien murió en un enfrentamiento armado y quien tenía la piel oscura y el cabello rizado como el hijo, según muestra



la foto que aparece en el pequeño altar construido en su nombre en el apartamento de Carmen (Figura 1).



Figura 1. Foto borrosa del padre de Junior

El lente de la cámara no se acerca a esa foto; al contrario, la foto aparece detrás de Junior (quien no la mira), borrosa, los rasgos lo suficientemente distinguibles para mostrar las semejanzas con la cara de Junior, pero no para producir una imagen clara del hombre. Si bien en esta escena que captura el primer encuentro entre Junior y su abuela la foto de su padre aparece sola en el altar, a medida que Junior pasa más tiempo con Carmen vemos que el apartamento de ella se encuentra saturado de marcos: afiches, tapas de discos, fotos de diversos tamaños, todas mostrando el mismo cuerpo de piel oscura y cabello rizado, y todas duplicándose gracias al espejo que ocupa el centro del cuarto de Carmen y que enmarca a Junior, haciéndolo de esta forma parte de la colección. Este acto ya había sido anticipado al comienzo de la película; en la primera escena, al subir Junior las escaleras con Marta para ayudarla a limpiar la casa en la que trabajaba, vemos la silueta negra de un hombre sentado en una pintura de tonalidades amarillas y con palabras escritas en forma de grafiti, la cual contrasta con los colores blancos del pasillo (Figura 2). El ángulo de filmación muestra no solo el parecido entre Junior y la figura, sino que hace que Junior parezca como si estuviera saliéndose de la pintura, como si la silueta hubiera cobrado vida en Junior. Desde el inicio entonces, Junior es ubicado en el papel de portador de una herencia vinculada a una afrovenezolanidad que se materializa en el cuerpo del padre negro, cuya ausencia deja una silueta que busca enmarcar y moldear el cuerpo pre-adolescente de Junior. Esta operación es posible gracias al hecho de que Junior en ningún momento recuerda a su

propio padre; a lo largo de la película, la ausencia del hombre en la foto no es referida excepto por Marta o Carmen, no hay alusiones al tiempo que Junior y su padre pudieron haber pasado juntos, y, en general, Junior no muestra ningún tipo de nostalgia, melancolía, o emoción en relación con él. La falta de ese vínculo mnemónico/emocional previene la resignificación de la herencia: no es su padre como individuo sino el Padre que reúne todas las figuras masculinas afrovenezolanas quien rodea a Junior.

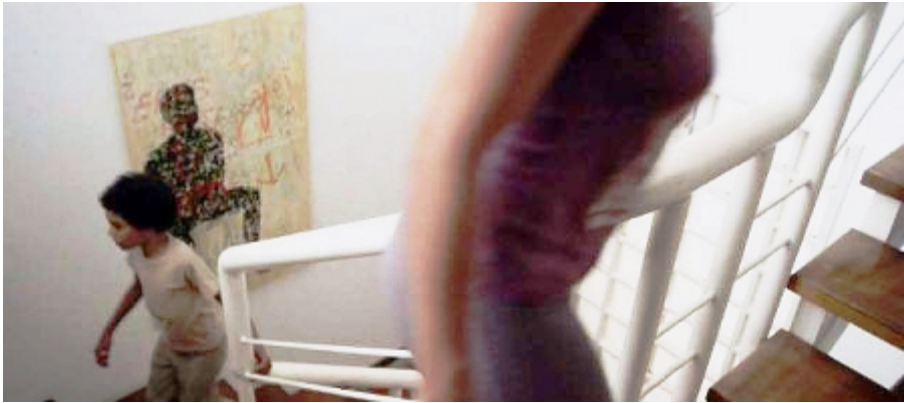


Figura 2. Junior en las escaleras con Marta para ayudarla a limpiar

El otro padre que aparece de forma igualmente espectral es Chávez, quien mientras se filmaba *Pelo malo* se encontraba luchando contra su enfermedad al tiempo que llevaba a cabo la campaña para su reelección. Chávez, al igual que el padre biológico de Junior, nunca aparece en *close-up*, ni se convierte en tema de discusión entre Junior y Marta. Aparece en cambio en el sonido y las imágenes que salen del único televisor del apartamento: noticias reales que Rondón (2014a) decidió incluir no solo como contexto, sino porque eran “un reflejo de la historia que estaba contando” (párr. 12, mi traducción). La presencia espectral de Chávez y la deuda afectiva que dicha presencia impone, sin embargo, antecede los rituales curativos y las menciones a su enfermedad mostrados en el televisor del apartamento; en efecto, Chávez se encuentra en la estructura misma del edificio y en la atmósfera del barrio que lo rodea<sup>8</sup>. *Pelo malo* hace alusión a esta presencia en tomas que muestran *slogans* e imágenes icónicamente asociados a la Revolución. La cámara no se detiene en ellos, sino

<sup>8</sup> Para un exhaustivo análisis de los espacios en *Pelo malo*, ver Jarman (2019).

que, al capturarlos de pasada, resalta su banalidad: los presenta como elementos que no interrumpen la cotidianeidad de los habitantes del barrio, pero cuya presencia tampoco es cuestionada. En efecto, la presencia de estas imágenes es común en un barrio que ha sido concebido como el bastión de la Revolución Bolivariana, lo que no significa que su relación con el Estado no haya sido (y continúe siendo) compleja y en ocasiones antagonica.

A dichas imágenes habría que agregar el compromiso hecho por Chávez en el 2011 de garantizar el buen vivir del pueblo y los esfuerzos hechos como parte de la Gran Misión Vivienda Venezuela fundada en el mismo año, y de la Gran Misión Barrio Nuevo, Barrio Tricolor fundada en el 2009, para crear nuevas viviendas en complejos como los que aparecen en *Pelo malo*, varios de los cuales muestran en sus paredes los famosos ojos de Chávez o su firma amplificada: recordatorio constante de que el “buen vivir” es debido al Comandante. En efecto, en un segmento de Venezolana de Televisión titulado “Chávez, siempre Chávez”<sup>9</sup> en el que se conmemoraba el lanzamiento de la Gran Misión Vivienda Venezolana, el periodista Barry Cartaya le recuerda a la audiencia que Chávez fue el responsable de llevar calidez humana a millones de hogares en la patria de Bolívar, y que Venezuela, “la hija predilecta de Bolívar y Chávez, está destinada a ser un territorio de amor, de paz, y de vida”. Este lenguaje familiar que presenta a Chávez como “padre” deja de ser metafórico si consideramos la frecuencia con la que Chávez se representaba como tal, ya sea en testimonios de fieles seguidores que lo veían de esa forma<sup>10</sup>, en su insistencia en rodearse de niños en sus intervenciones públicas o en episodios de *Aló Presidente*, y —luego de su muerte— en la autopresentación de Nicolás Maduro como “hijo de Chávez” y en la creación del grupo “los verdaderos hijos de Chávez”<sup>11</sup>. Con el anuncio de su enfermedad, la pregunta por el legado de Chávez se hizo más urgente. En *Pelo malo*, esta urgencia se manifiesta no solo en la incorporación de noticias transmitidas por televisión que dan cuenta del extremismo de los actos llevados a cabo para curar a Chávez —entre los cuales se encuentra la historia de un hombre que asesinó a su madre como sacrificio humano para salvar al presidente— sino también en el disfraz de militar que se le exige a Junior.

<sup>9</sup> Video no disponible.

<sup>10</sup> Romero García (2009) captura este discurso filial en su documental *Fantasma*.

<sup>11</sup> El grupo surgió tras la muerte de Chávez y tuvo como figura central a su hija menor, María Gabriela, a quien el grupo consideraba como la sucesora legítima del presidente (en lugar de Nicolás Maduro).

La referencia a dicho disfraz en la película no es arbitraria; en efecto, disfrazarse de Chávez se convirtió en costumbre entre los niños durante las celebraciones de carnaval luego de su primera aparición en televisión por motivo del golpe de Estado fallido contra el presidente Carlos Andrés Pérez en 1992 (Marcano y Barrera Tyszka, 2007). *Pelo malo* alude a esta costumbre en una escena en la que “la niña” le pide que, en lugar de disfrazarse de cantante para la foto escolar, se disfrace de militar “para que tu mamá te quiera”. Ya en una conversación anterior entre Marta y Carmen se había hecho alusión a “lo que pasó en carnaval” el año anterior: un accidente que, al igual que el accidente que llevó al despido de Marta como guardia de seguridad, permanece vago, pero que sin duda alude a lo inapropiado del disfraz escogido por Junior. La película se rehúsa a dar detalles sobre este disfraz; lo único que sabemos es que no era de militar: ahí radica lo inapropiado. El disfraz de militar reaparece cuando Junior y la niña acuden al fotógrafo del barrio para obtener la foto que les pide el colegio para la inscripción. El hombre ofrece alterar la foto para cumplir el deseo de la niña de aparecer como Miss Venezuela, y a Junior le ofrece el mismo servicio para hacerlo parecer teniente coronel (Figura 3). Para la niña, una corona plateada de plástico; para Junior, la boina roja —parte de la iconografía asociada con la figura de Chávez—, el uniforme militar y el fusil.



Figura 3. Junior es disfrazado de teniente coronel

Los padres en *Pelo malo* y la herencia social, cultural, política e ideológica —que se materializan en ellos— aparecen entonces en los restos que dan cuenta de su desaparición; desaparición que continúa sin llegar nunca a alcanzar

un fin. Lejos de atarse a un cuerpo individual limitado a ocupar un espacio y un tiempo definidos, los padres se vuelven murmullos, imágenes borrosas o fragmentadas, grafiti, disfraces, siluetas: ausencia hecha presencia, cuerpo hecho espectro. De ahí que Junior sea simplemente *Junior* y no, podríamos sugerir, Hugo Jr. o Henry Jr.: su nombre da testimonio de un Senior que, ausente, siempre lo acompaña. Esta paternidad espectral nos remite a Jacques Derrida y su conceptualización del espectro. Para este autor, el espectro es “el derecho mismo de inspección”:

El espectro no es simplemente alguien que vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, supervisados, como si fuera la ley: nos encontramos “frente a la ley”, sin ninguna posible simetría, sin reciprocidad, [...] una demanda infinita, que se convierte en ley para mí: me concierne, me mira, se dirige sólo a mí al tiempo que me excede infinita y universalmente. (Derrida y Stiegler, 2002, pp. 120-121, mi traducción)

Lo infinito de esa demanda que se vuelve ley radica precisamente en la desarticulación temporal del espectro: el pasado que regresa de manera sostenida, continua, sin un fin determinado que le impida monopolizar no solo el presente sino también el futuro. Como consecuencia, la pregunta por el espectro es también, como propone Stiegler, la pregunta por la herencia (Derrida y Stiegler, 2002, p. 130), herencia que es inseparable de la figura del *padre*<sup>12</sup>.

La presencia espectral del padre, la ley que articula, y la herencia que impone, aparecen como obvias, ordinarias, y —como muestra *Pelo malo*—necesarias: tanto Carmen como Marta insisten en que Junior solo podrá sobrevivir si se amolda al papel de “cantante/espectáculo” que Carmen le ofrece a cambio de su compromiso de cuidarla en su vejez, o a la masculinidad que Marta le exige como cura a su “rareza” y como condición para seguir viviendo con ella en el apartamento. Aún más, el futuro mismo de la nación está en juego en esa decisión, como lo muestra la escena final en la que Junior se encuentra en la fila del colegio mientras sus compañeros cantan el himno nacional. Si bien Junior permanece callado, su presencia entre los otros niños —cuyos cuerpos aparecen organizados en forma de batallones militares— lo hacen parte de la colectividad que, biológica y/o militarmente, garantiza y defiende el futuro de la nación y del líder revolucionario cuya supervivencia se confirma en la cabeza rapada de Junior, símbolo tanto de la solidaridad con Chávez como del ritual que define el cuerpo del soldado.

<sup>12</sup> Cf. De Pilar Blanco y Peeren (2013, p. 310) y MacDonald (2012).

Esta escena resalta en su composición uno de los elementos definitorios de la estética de *Pelo malo*: los marcos. A las filas que los niños forman con sus cuerpos se les unen las líneas rectas que forman el techo del colegio, las canchas deportivas, y los edificios que aparecen al fondo. Esta composición —una *mise en abyme* cuadriculada que presenta marcos dentro de marcos— se encuentra de igual forma en la escena inicial cuando vemos a Junior y Marta subir las escaleras, en el apartamento de Carmen, en el estudio de fotografía y en las muchas tomas que capturan las ventanas y paredes que componen los edificios que Junior observa desde su apartamento (Figura 4). La repetición de estos marcos que “buscan contener, expresar y determinar lo que es visible” (Butler, 2009, p. 10, mi traducción) se une a la espectralidad del Padre que, como hemos visto, se manifiesta y circula también a través de los marcos (incluyendo el marco mismo de la televisión) y crea un efecto que es al mismo tiempo cortante y envolvente. El efecto cortante —hiriente— se vincula, por un lado, al uso de herramientas como el *Photoshop* (que en el caso de la foto sugerida a Junior incluye el arma portada por el niño “modelo” vestido en traje militar), los disparos que se oyen cuando Junior y la niña miran los apartamentos al frente del edificio y la rasuradora que corta el pelo de Junior. Por otro, al efecto que tiene la mirada insistente de Marta, la cual no cesa de supervisar el comportamiento de Junior e identificar cualquier evidencia de su “rareza” para normalizarla. En ese sentido, Marta se convierte en una suerte de proxy del padre espectral quien, como propone Derrida, constituye el derecho mismo de inspección, lo cual se confirma en su interés por el uniforme de guardia de seguridad —trabajo que lucha por recuperar y que consiste precisamente en la vigilancia permanente—.



Figura 4. Edificios que Junior observa desde su apartamento

La mirada intensa y violenta de Marta puede leerse también como un acto que busca generar una segunda piel para Junior: un envoltorio, un cuerpo nuevo que lo redefine y, al hacerlo, establezca su identidad de género y reafirme su masculinidad productiva. Recordemos las palabras de Merleau-Ponty ([1968] 2004), quien en su conceptualización de lo visible y lo invisible propone que la mirada palpa aquello que mira, que no podemos ni siquiera soñar en ver las cosas “al desnudo” “porque la mirada misma las envuelve, las viste con su propia piel” (p. 2, mi traducción). La tactilidad en la mirada de Marta y también de la mirada de Carmen (Figura 5) se traduce en el deseo de vestir a Junior —Marta lo viste en tonos beige, Carmen lo viste en su interpretación del traje de cantante (Figura 6)— y en las escenas en las que las dos mujeres usan sus brazos para forzar violentamente a Junior a bailar a su ritmo (Figura 7).



Figura 5. Carmen



Figura 6. Junior vestido de cantante



Figura 7. Junior bailando

La proliferación de estos marcos de diversos tipos resalta la corporalidad de Junior: la materialidad de un cuerpo que se encuentra en desarrollo, es decir, en constante cambio y movimiento, lo cual se vincula con su condición de pre-adolescente. El cuerpo en esta etapa se vuelve particularmente subversivo —peligroso, incluso— porque en él el futuro aparece, no como determinación, sino como pregunta. De ahí las frecuentes alusiones al “niño rebelde”, al “muchacho malcriado” (expresión que de hecho Carmen usa para referirse a Junior) y, más adelante, al “peligroso y rebelde periodo de la adolescencia” que, propone Halberstam (2005), al extenderse demasiado amenaza “la formulación binaria convencional de una narrativa de vida que claramente divide la juventud de la adultez” (2005, pp. 152-153, mi traducción). De ahí también la urgencia de un marco que neutralice la rebeldía y encamine el cuerpo al futuro familiar y aceptado, es decir, al futuro que es en realidad el pasado pobremente disfrazado de incertidumbre y en el que se juega la supervivencia de la nación, tal y como la conocemos y como la hemos conocido siempre. Este control de la materialidad del cuerpo sin embargo es rara vez perfecto pues, como nos recuerda Butler y como veremos a continuación, “los cuerpos nunca terminan de cumplir con las normas que impulsan su materialización” (2011, p. xii, mi traducción).

#### 4. PEQUEÑAS REBELDÍAS

En un comentario sobre el casting de la película, Rondón señala: “Samuel [Lange] fue el primero en hacer el casting, luego vi unos 300 niños más. El volvió varias veces, lo hizo junto a otros niños y como es muy inteligente, entendió qué era lo que yo estaba buscando, qué me gustaba de los otros niños, lo tomó para sí y lo hizo” (2014b, párr. 6). En otra entrevista, Rondón comentará también cómo el juego entre los actores —y, en particular, entre Lange y Samantha Castillo (Marta)— llevó en algunos casos a la improvisación de escenas que luego fueron incorporadas a la película, como la escena en la que Marta y Junior bailan (2014c). Si bien no podemos considerar a Junior el personaje y a Samuel el actor como la misma persona, el comentario de Rondón sobre la determinación de Samuel y su capacidad de observar y modificar su actuación para lograr obtener el papel nos invita a pensar en cómo rastros de esa agencia se encuentran presentes en Junior, quien también actúa, observa, aprende y juega para salirse de los distintos marcos que lo buscan contener



y así transformarse finalmente en cantante. Esta actuación —las “pequeñas rebeldías” de Junior— se lleva a cabo desde la materialidad misma de su cuerpo, en el “pelo malo” que le da nombre a la película y que precisamente se convierte en el foco de atención y la materia sobre la cual Junior ensaya los límites de su agencia. En este sentido, si bien las sutiles pero persistentes violencias que los distintos discursos sociales e ideológicos ejercen sobre Junior pueden leerse como reveladores de la falta de autonomía que el personaje tiene sobre su cuerpo y sobre las narrativas que lo rodean (St-Georges, 2018, p. 300), y si bien las consecuencias de las mismas pueden interpretarse como una forma de espectralización de Junior como sujeto ciudadano de la nación (St-Georges, 2018, p. 198), la materialidad incontenible del cuerpo de Junior y su dinamismo permiten cuestionar el éxito de dichos procesos de espectralización.

Esta materialidad dinámica de Junior aparece en la escena inicial, cuando decide meterse en el jacuzzi y, en lugar de limpiarlo —como le había pedido Marta— se dedica a disfrutar de estar bajo el agua. El trabajo productivo es reemplazado por el placer: el tiempo se desacelera, los sonidos son absorbidos por el agua y por la respiración agitada de Junior, y el marco de la cámara pierde la capacidad de contener su cuerpo, que no deja de moverse, saturando la imagen de texturas que parecieran derramarse fuera del espacio bidimensional de la toma (Figura 8). Esta escena contrasta con la silueta —estática, claramente definida— del hombre negro que en la pintura recibe a Marta y a Junior cuando suben las escaleras a la vez que genera desconcierto en el espectador, quien no sabe cómo leer el comportamiento de Junior. ¿Es este un acto de exploración sexual o de simple juego? La pregunta queda sin respuesta ya que la cámara no logra nunca capturar el cuerpo de Junior en su totalidad.



Figura 8. Junior disfrutando del jacuzzi en lugar de limpiarlo

Este desconcierto inicial del espectador —el cual, a medida que avanza la película, se vuelve eco del desconcierto mucho más agresivo de Marta— regresa en otras escenas en las que el cuerpo de Junior (y los cuerpos que él mismo construye) se rehúsan a fusionarse con el espacio y las normas que dictan su configuración, introduciendo un ritmo otro, una forma otra de estar. Mientras los niños del edificio hacen *breakdance* —un estilo de baile que requiere movimientos exactos, atléticos y predeterminados— Junior, fuera de sintonía, cierra los ojos y mueve lentamente los brazos, en ondulaciones que recuerdan aquéllas del agua en la bañera. Cuando el fotógrafo le sugiere vestirse de teniente coronel, Junior declara que quiere vestirse de cantante con el Salto Ángel atrás. Utilizando los fósforos que le compra a Mario, Junior construye cuerpos sin forma definida que se salen de los recuadros de la pared donde los coloca (Figura 9): alter-egos “monstruosos”<sup>13</sup> de los habitantes de los apartamentos que, en el “veo veo” que juegan Junior y la niña al comienzo de la película, parecen atrapados dentro de sus balcones (en parte gracias al uso frecuente de rejas), limitados a una rutina que, al confinarlos, amenaza con definirlos.

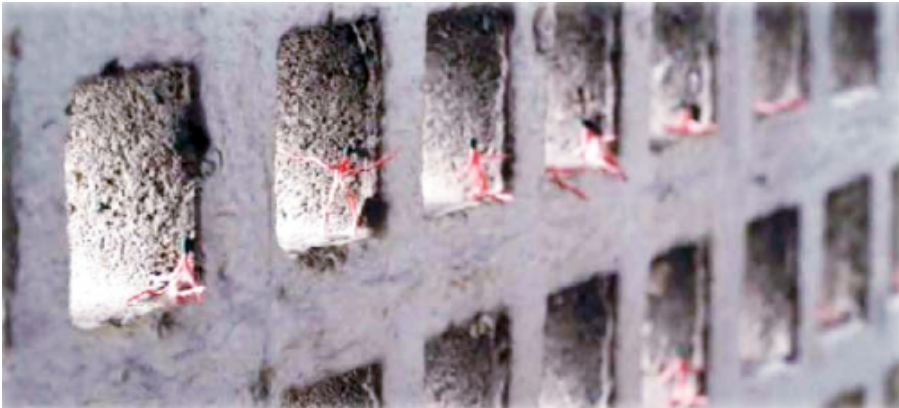


Figura 9. Cuerpos sin formas definidas

Esta materialidad maleable y dinámica adquiere potencia gracias a la insistencia de Junior de alisarse el pelo a toda costa —terquedad que, sin

<sup>13</sup> Estos muñecos “monstruosos” —que se anticipan en el excéntrico camión de muñecas de Jesús Poleo Díaz, residente real del barrio 23 de enero, que aparece al comienzo de la película— invitan a pensar en los cuerpos monstruosos de la nación que menciona Guerrero (2014), y en el análisis que hace de las famosas y controversiales muñecas de Armando Reverón.

justificación clara más allá de la foto de cantante, aparece como una suerte de agencia en estado crudo— y gracias al famoso “ñaca ñaca” que no deja de cantar. Esta canción, que es en realidad la repetición *ad nauseam* de esas dos palabras, alude a la burla, al chiste, al juego<sup>14</sup>. Huizinga identifica las siguientes características del juego:

Es libre, es la libertad. [...] el juego no es la vida “cotidiana” o “real”. Es en cambio salirse de la vida “real” y acceder a una esfera temporal de actividad con una disposición propia. [...]El juego sigue su propio curso y significado. Comienza, y luego en algún momento “termina”. Se juega a sí mismo hasta su final. Mientras dura, todo es movimiento, cambio, alternancia, sucesión, asociación, separación. ([1949] 2009, pp. 8-9, mi traducción)

El juego de Junior ofrece esa libertad de imaginación que no está desvinculada del medio, pero que tampoco está limitada por él. Esto se evidencia en la naturaleza aleatoria de su elección del disfraz para la foto—foto que, en principio, al ser un trámite escolar, no requiere ningún tipo de disfraz—. “Cantante con pelo liso y con *eso* (el Salto Ángel) atrás”, en palabras de Junior, no es una apuesta identitaria: es solo un disfraz, un juego que, como señala Huizinga, es limitado, temporal, experimental. Podemos leer en él, sin duda, las marcas de un estereotipo ya asimilado, la victoria de una lógica capitalista, o incluso la defensa inarticulada de una identidad nacional separada del petróleo y anclada en otros recursos naturales. Para Junior, sin embargo, el juego es un ejercicio de autonomía, de control sobre su cuerpo: la oportunidad de —poniéndolo bruscamente— hacer, intentar, probar, cambiar, “porque le da la gana”, palabras que él mismo usa para responder a las preguntas de Marta sobre su comportamiento. Esa “terquedad” —por llamarla de alguna forma— se traduce a una manera de ser sin vergüenza que, como apunta Ahmed (2015), interrumpe y desestabiliza el poder de la mirada que viene de afuera y que busca regresar al sujeto a sí mismo: “La vergüenza requiere una identificación con el otro que, como testigo, regresa al sujeto a sí mismo. La mirada de ese otro es la mirada que he tomado en relación conmigo misma; me veo *como si fuera* ese otro [...]. Sintiendo vergüenza, me muestro a mí misma que soy un fracaso en la mirada del otro ideal” (p. 106, mi traducción). Lejos de “recibir” pasivamente esa mirada proveniente de Marta, de Carmen, de la niña, y de

---

<sup>14</sup> Rondón (2014c) en una entrevista comenta el papel fundamental del juego en la producción de la película.

los habitantes del barrio que se burlan de él y modificar su forma de bailar y su deseo de alisarse el pelo, Junior la devuelve, reclama el derecho a mirar, intimidar, e incomodar él también, derecho que, argumenta Mirzoeff (2011), hace que la mirada “reclame autonomía frente a [la] autoridad, se rehúse a ser segregada, y espontáneamente invente nuevas formas” (p. 4, mi traducción).

Junior no solo mira —una mirada que se prolonga, agujereando el tejido sensorial de la imagen para hacerle espacio a los silencios incómodos— y crea espontáneamente formas y ritmos, sino que también repite el lenguaje, los estereotipos y las estructuras que lo rodean y que buscan limitarlo. Ejemplos de esta repetición incluyen a Junior memorizando la canción “Mi limón, mi limonero” de Henry Stephen que le enseña Carmen y que debe aprenderse para que le alise el cabello —“no estoy cantando, estoy repitiendo”, le dice a Marta—, la escena en la que le coloca al bebé un lazo y lo acusa de ser una “niñita”, la escena en la que le dice a Marta que Carmen quiere vestirlo con traje de niña, y cuando le ordena que le haga tajadas luego de verla teniendo relaciones con su jefe. Estas repeticiones —en las que se condensa el lenguaje opresivo de los estereotipos, el racismo, el machismo y la homofobia—, sin embargo, no resultan en asimilación, en la incorporación absoluta de Junior al medio que los produce. Son repeticiones que fallan, que en el tono de burla y manipulación que las acompaña revelan el carácter, ficcional, construido, cambiante, del discurso inicial. Volvamos a Butler, quien propone que, en la aparente conformidad del sujeto, “puede producirse el rechazo de la ley en la forma de un habitar paródico de la conformidad que sutilmente cuestiona la legitimidad de la orden, una repetición hiperbólica de la ley, una rearticulación de la ley contra la autoridad que la promulga” (2011, p. 82, mi traducción). En su conceptualización de la potencialidad subversiva de la repetición, Butler desarrolla una lectura de las prácticas de repetir y citar en el trabajo de Luce Irigaray que ilumina una forma de concebir dichos actos no como “sometimiento o simple reiteración del original, sino como insubordinación que aparece para ocupar los términos que definen al original” (p. 18).

La repetición, entonces, que no ocurre para asumir, absorber, o reforzar el poder del discurso, sino que muestra que, en efecto, el discurso es ocupable, y se pregunta por las posibilidades que dicha ocupabilidad abre, y por el costo que cada una de ellas acarrea. Esta agencia que resulta del saber ocupar el discurso —del sentirse capaz de entrar y salir de él— puede leerse junto con el poder que Michael Taussig (1993) identifica en el acto mimético: “la maravilla

mimética yace en que la copia utiliza el carácter y el poder del original, al punto que la representación puede incluso asumir ese carácter y ese poder” (p. xiii, mi traducción). En el caso de Junior, no es el poder del discurso en sí —los estereotipos y la opresión de la discriminación— sino el poder de articular el discurso, de alterarlo y jugar con él, de manipularlo, a lo que accede al repetirlo. La meta es siempre la misma: alisarse el pelo “porque le da la gana”; todo gira en torno a ese deseo, y nada lo supera o lo reemplaza. En consecuencia, los discursos estabilizados y normalizados sobre el género y sobre la raza en Venezuela terminan perdiendo la rigidez y el hermetismo: las entradas y salidas de Junior, la forma en la que juega con ellos, los hacen ocupables al punto de poder entonces cuestionarlos, entenderlos como una ficción no porque no sean reales, sino porque la realidad que crean ni es inmutable, ni es la única posible.

La subversión contenida en las pequeñas rebeldías de Junior que hemos examinado parece llegar a su fin en la escena que cierra la película, en la cual Junior, colocado al centro de una *mise en abyme* de marcos y líneas rectas, pierde no solo el cabello, sino la voz y el dinamismo que brotaba de su cuerpo, ahora encasillado en el uniforme escolar y alineado en formación militar mientras los compañeros de colegio cantan el himno nacional. Esta escena constituye ese acto fundacional de la nación imaginada como simultaneidad, como unisonancia (Anderson [1983], 2006, p. 145) que, en su repetición, garantiza la continuidad del “bravo pueblo” de Bolívar que regresa de nuevo con Chávez. La actitud de Junior sin embargo subvierte el significado del “bravo pueblo”: en medio de ese bravo pueblo en potencia, Junior desentona mediante un silencio que alude a la bravura, no como valentía, sino como molestia, un silencio molesto que abre un hueco en la imagen de unisonancia, y por donde algo se escapa.

Algo, o alguien. Si esperamos pacientemente a que empiecen a rodar los créditos —ese espacio que reconoce la realidad detrás de la ficción, las personas detrás de los personajes, la mano detrás del equipo— veremos que Junior reaparece (Figura 10): traje de cantante, pelo liso, foto del Salto Ángel, bailando al ritmo de “Mi limón, mi limonero”. Detrás del personaje de Junior, Samuel Lange, y con Samuel, Junior, de nuevo, descaradamente. La aparición de Junior en ese espacio intermedio que actúa de puente entre la realidad dentro de la pantalla y la que se encuentra fuera de ella muestra, por un lado, que el acto de enmarcar que define la última escena y que se repite a lo largo de la película es siempre un acto fallido en tanto no logra asegurar el borde de

la materialidad que pretende definir y normalizar. Puesto de otra forma, todo marco representa un corte, y todo corte produce un resto que no por ser resto deja de ser material o de estar presente. El Junior que vemos en los créditos no es un fantasma que en su posvida susurra el reclamo de la injusticia de su muerte; es, al contrario, un cuerpo entre cuerpos que tienen nombre y apellido y que literalmente crearon la historia y produjeron la película. Junior baila entre ellos, entra y sale de las fotos que no logran nunca capturarlo de forma estática, sino que, en su estética borrosa, resaltan que Junior continúa moviéndose, que entra y sale del marco, excediéndolo. Entendemos entonces que ese niño es Junior y es también Samuel jugando a ser Junior: un personaje/persona que, al no limitarse al espacio definido por la imagen cinematográfica ni conformarse con el final de la historia, logra insertarse en el espacio/tiempo de los créditos que es en realidad el espacio/tiempo de la agencia y la creación y, desde allí, reclamar el derecho a ser mirado sin ser juzgado, tal y como es, en esa mezcla de partes (pelo liso, Salto Ángel, traje de cantante, mi limón mi limonero) que no reproduce lo (re)conocido, sino que propone algo aun por (re)conocer.



Figura 10. Reaparición de Junior junto a los créditos del film

## 5. PURA Y SIMPLE DIFERENCIA

“*Pelo malo* habla de esas violencias y enfrentamientos de todos los días en las familias, en las calles, en los susurros que marcan un pensar diferente, no enemigo: solo eso, pura y simple diferencia” (Civale, 2013, párr. 7). Este

comentario de Civale sobre la película captura lo que podríamos proponer como el elemento definitorio del papel de Junior: el representar, en la materialidad dinámica de su cuerpo, en su resistencia a ser leído y enmarcado, esa pura y simple diferencia. Junior es diferente: punto. Esa diferencia es lo suficientemente maleable para ser interpretada de distintas formas y desde diferentes discursos (de raza, de género, de clase) que buscan fijarlo en identidades que no siempre coinciden entre sí y que dejan, todas, un resto que no termina de encajar. Este conflicto se manifiesta de forma explícita en el Junior que baila en los créditos: un pelo liso que puede leerse como el rechazo internalizado a la herencia africana de la población venezolana, con una canción de Henry Stephen que resalta la influencia y la visibilidad de dicha herencia en varios grupos musicales en el país, con un traje que dice algo y dice nada sobre su identidad de género, con el Salto Ángel que es a un tiempo fuente de orgullo nacional y un mediocre y banal fondo de pantalla. Así, en este rompecabezas hecho de piezas de otros rompecabezas que no dejan de moverse, intuimos rasgos de eso que Avery Gordon (2008) llama *complex personhood*, término que indica que “incluso esos llamados “Otros” nunca son nunca eso. [...] Es conferir a otros un respeto que nace de la presunción de que la vida y la vida de las personas son simultáneamente claras y llenas de enormes y sutiles significados” ([1997] 2008, p. 5, mi traducción).

Junior reclama el derecho a esa complejidad, a ese “ser otro que no es nunca nunca otro”: el doble negativo, el *nunca nunca*, que reconoce las pequeñas rebeldías del otro que es y no es otro, y que en el vaivén abre un espacio para la experimentación, para la libertad, para la deslealtad y la contradicción, desde donde los discursos que cementan la identidad nacional pueden discutirse como asuntos del presente, que requieren un verdadero autocuestionamiento, y no como ecos de un pasado ya resuelto. En ese sentido, *Pelo malo* no responde nuestras preguntas, ni aplaca nuestras ansiedades, ni apoya nuestros argumentos, sino que nos hace conscientes de ese momento/acto que no cabe dentro de la polarización: el momento de mirar al otro sin leerlo —“en esta casa todos nos miramos”, le grita Junior a Marta, y nos grita a nosotros— sin tomar un fragmento por el todo, sin ordenar el desorden de su complejidad, y ahí, en ese hiato fugaz que precede la interpretación, crear una práctica de estar en común en una proximidad donde dos pueden tocarse sin fusionarse y sin herirse.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Anderson, B. (2006) [1983]. *Imagined Communities*. Verso.
- Andrade, G. (2020). Banal Nationalism Disputes in Venezuela: 1999-2019. *Journal of Nationalism, Memory & Language Politics*, 14(2), 2-17.
- Blanco, M del P. y Peeren, E. (2013). Spectral Subjectivities: Gender, Sexuality, Race/ Introduction. En M.P. Blanco y E. Peeren (Eds.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (pp. 309-316). Bloomsbury Academic.
- Butler, J. (2009). *Frames of War. When is Life Grievable?* Verso.
- Butler, J. (2011)[1993]. *Bodies That Matter*. Routledge.
- Carrera Damas, G. (1969). *El culto a Bolívar*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Castro Leiva, L. (1991). *De la patria boba a la teología bolivariana*. Monte Ávila Editores.
- Chalbaud, R. (director) (2009). *Zamora: tierra y hombres libres* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.
- Civale, C. (2013, 4 de octubre). Conchudas. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8356-2013-10-04.html>.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. (Trad. Peggy Kamuf). (*Spectres de Marx*, 1993). Routledge.
- Derrida, J. Y Stiegler B. (2002). *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Polity Press.
- Duno-Gottberg, L. (Ed.) (2015). *La política encarnada*. Editorial Equinoccio.
- Duno-Gottberg, L. (2016). Embodiments and Disembodiments of the Nation, the People, and the State: Disputing Bolívar's Body, and the Uses of Bolivarianism in Contemporary Venezuelan Politics. En M. G. Shanahany A. M. Reyes, (Eds.), *Simón Bolívar. Travels and Transformations of a Cultural Icon* (pp. 230-245). University Press of Florida.
- Farrell, M. (2017). Pelo malo: Representing Symbolic Violence in the Intricacies of Venezuela's Contemporary Film Landscape. *Cincinnati Romance Review*, (42), 190-210.
- Gordon, A. (2008) [1997]. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press.
- Guerrero, J. (2012). Culturas del cuerpo. La *sagrada* familia venezolana. 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, (6), 17-38.



- Guerrero, J. (2014). *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Hernández, G. (2013, 9 de octubre). The curious case of Mariana Rondón. *Caracas Chronicles*. <https://www.caracaschronicles.com/2013/10/09/the-curious-case-of-mariana-rondon/>
- Huizinga, J. (2009) [1949]. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Routledge.
- Isea, A. (2018). La imagen afectada o la piel del cine venezolano del siglo XXI: El caso de Pelo malo. *Afro-Hispanic Review*, 37(2), 95-108.
- Jarman, R. (2019). Queering the Barrios: The Politics of Space and Sexuality in Mariana Rondón's Film *Pelo malo*(2013). *Bulletin of Latin American Research*, 38(1), 158-180.
- Lamata, L. (director) (2007). *Miranda regresa* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.
- Lamata, L. (director) (2010). *Taita Bobes*. [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.
- Lecumberri, B. (2012). *La revolución sentimental. Viaje periodístico por la Venezuela de Chávez*. Ediciones Puntocero.
- Lozano, D. (2013, 3 de octubre). Eres una vergüenza para Venezuela. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/02/cultura/1380728075.html>
- MacDonald, T. (2012). *The Daughter's Way: Canadian Women's Paternal Elegies*. Wilfrid Laurier UP.
- Marcano, C. Y Barrera Tyszka, A. (2007). *Hugo Chávez. Sin Uniforme*. Caracas: Debate.
- Merleau-Ponty, M. (2004) [1968]. The Intertwining-The Chiasm. *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*. Routledge. <http://timothyquigley.net/cont/mp-chiasm.pdf>
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- Montenegro, M. (2019). Petroafecto: Hacia una lectura de la ubicuidad del petróleo en *Pelo malo* de Mariana Rondón. *Revista de Estudios Hispánicos*, 53(3), 991-1013.
- “Pelo malo” se estrena en Lima”. (s.f.). *Programa Ibermedia*. <https://www.programaibermedia.com/pelo-malo-se-estrena-en-lima/>
- Pino Iturrieta, E. (2003). *El divino Bolívar*. 2003. Alfadil.
- Romero García, J. (Director). (2009). *EANtasma* [documental, 30 m.]. Venezuela: Kinoki s.c.
- Rondón, M. (Directora). (2013a). *Pelo malo* [cinta cinematográfica]. Artefactos S.F (Venezuela), Hanfgarn & Ufer (Alemania), Imagen Latina (Perú), La Sociedad Post (Argentina), Sudaca Films (Perú).

- Rondón, M. (2013b, 29 de septiembre). Chávez nos sentenció a la guerra. [entrevista]. García, R. Y Belichón, G. *El País* [En línea]. [https://elpais.com/cultura/2013/09/28/actualidad/1380390514\\_383994.html](https://elpais.com/cultura/2013/09/28/actualidad/1380390514_383994.html)
- Rondón, M (2014a, 19 de noviembre) “Pelo Malo” Director Mariana Rondon: Why Her Movie Hits A Nerve. [entrevista]. *NBCNews*. <https://www.nbcnews.com/news/latino/pelo-malo-director-mariana-rondon-why-her-movie-hits-nerve-n251621>
- Rondón, M. (2014b, 29 de septiembre). Entrevista con Mariana Rondón, directora de “Pelo malo” [entrevista]. Rojas, L. Y Quispe, G. *Cinencuentro.com* <https://www.cinencuentro.com/2014/09/29/entrevista-mariana-rondon-directora-pelo-malo-venezuela/>
- Rondón, M. (2014c, 11 de noviembre). Mariana Rondón (Pelo malo) [entrevista]. Flores-Durón, A. Y Ochoa, S. *ENFILME*. <https://enfilme.com/entrevista/mariana-rondon-pelo-malo>
- Salas de Lecuna, Y. (1987). *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Instituto de Altos Estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar.
- Sánchez, R. (2016). *Dancing Jacobins*. Fordham University Press.
- Silva-Ferrer, M. (2019). Hegemony in a Global Age: Mutations of the Communicational Landscape in Contemporary Venezuela. *Bulletin of Latin American Research*, 38-56.
- St-Georges, C. (2018). Queer temporalities in Mariana Rondón’s *Pelo malo/Bad Hair* (2013). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15(3), 293-310.
- Sucreanda-La guerra por Venezuela (2016, 8 de febrero). Chávez, siempre Chávez. Lanzamiento de la Gran Misión Vivienda Venezuela (GMVV). 30 de abril, 2011” [Video]. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kPYiX\\_Af3h8](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kPYiX_Af3h8).
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Routledge.
- . (1997). *The Magic of the State*. Routledge.
- Torres, A. (2009). *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Alfa.
- Vázquez Lezama, P. (2019). Somatic Power in the Bolivarian Revolution: Biopolitics and Sacrifice in the Case of Franklin Brito. En L. Blackmore et al. (Eds.), *The Politics of Culture in the Chávez Era* (pp. 94-108). Wiley.