

El deseo de Junior. Masculinidad popular, disidencia sexual y sensibilidad gay en Pelo malo de Mariana Rondón (2013)

Junior's desire. Working-class masculinity, sexual dissidence and gay sensibility in Mariana Rondón's Pelo malo (2013)

Artículo recibido el 11 de septiembre de 2023; devuelto para revisión el 24 de julio de 2024; aceptado el 12 de octubre de 2024, <https://doi.org/1022201/iee.18703062e.2025.126.2889>.

Pablo Caraballo Investigador independiente, Puebla, México, pacaraballo@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8162-7005>

Líneas de investigación Cuerpo; deseo y sexualidad; blanquitud y dinámicas de racialización; procesos de fronterización.

Lines of research Body; desire and sexuality; whiteness and racialization dynamics; bordering processes.

Publicación más relevante “El cuerpo utópico de los gays. Masculinidad, blanquitud y deseo en Tijuana”, *Revista de Estudios Sociológicos* 39, núm. 116 (2021): 533-560, <https://doi.org/10.24201/es.2021v39n116.1925>

Resumen El ensayo hace una lectura de *Pelo malo* de Mariana Rondón (2013) atenta a las articulaciones que conectan el espacio íntimo que se presenta en la película y los contextos en los que éste se inscribe. *Pelo malo* se centra en Junior, un niño de 9 años, de apariencia frágil y piel “morena”, que quiere alisar su pelo “malo” (rizado). Al partir de este nudo de conflicto, se abordan las configuraciones de género y sexualidad que modelan la masculinidad racializada que Junior rechaza, en vinculación con una sensibilidad gay que, según propone el texto, se afina tanto en su deseo homoerótico hacia el personaje de Mario, como en un anhelo de blanqueamiento que lo separa de éste (y del barrio).

Palabras clave racialización; blanqueamiento; identidad gay moderna; belleza; Venezuela Bolivariana; masculinidad popular.

Abstract This essay analyzes *Pelo malo* (Bad Hair, Rondón, 2013) based on the articulations that connect the intimate space presented in the film and the contexts in which the action unfolds and acquires meaning. The story centers on Junior, a 9-year-old boy with a fragile appearance and brown skin, who wants to straighten his ‘bad’ (curly) hair. Starting

from this initial point of conflict, the film presents the configurations of gender and sexuality that shape the racialized masculinity that Junior rejects, in connection with a gay sensibility that, as I propose, is rooted both in his homoerotic desire towards Mario and on the longing for whiteness that separates him from the barrio (and from Mario).

Keywords racialization; whitening; modern gay identity; beauty; Bolivarian Venezuela; popular masculinity.

PABLO CARABALLO
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

El deseo de Junior.

*Masculinidad popular, disidencia sexual y sensibilidad gay
en Pelo malo de Mariana Rondón (2013)*

*P*elo malo es una película venezolana escrita y dirigida por Mariana Rondón.¹ Su trama se centra en la dinámica doméstica de una familia monoparental de bajos ingresos que vive en un barrio de Caracas, y en los conflictos que suscita el deseo de Junior —el hijo mayor— de alisarse el pelo. Al considerar esto, el presente ensayo busca indagar en las articulaciones latentes que conectan ese espacio íntimo, predominante en *Pelo malo*, con los contextos en los que se inscribe la ficción. Para ello, retomo, por un lado, la noción de *articulación* entendida por Stuart Hall como la conexión históricamente contingente de una serie de elementos que configuran la realidad punzante, habitada por estos personajes.² A partir de una perspectiva relacional y “contextualista”, y siguiendo a Lawrence Grossberg, me propongo entonces “mapear” esas conexiones,³ no para descubrir la intencionalidad última de Rondón, sino para hallar los sentidos que convoca sobre una realidad de la que ella también forma parte. Al retomar, asimismo, algunos aportes recientes de los estudios acerca de infancias diversas (o “infancias *queer*”), mi propósito radica

1. Mariana Rondón, *Pelo malo* (Caracas: Artefactos S.F./Hanfgarn & Ufer/Imagen Latina/La Sociedad Post/Sudaca Films, 2013), 93 minutos.

2. Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Popayán: En-vión Editores, 2010), 85-86.

3. Lawrence Grossberg, “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”, *Tabula Rasa*, núm. 10 (2009): 28-29.

en establecer cómo, más allá del itinerario arquetípico “*queer*”,⁴ la figura del “protogay” (o del niño acechado por el fantasma gay)⁵ está ligada a la producción simbólica de exterioridades de las que depende la viabilidad de su existencia sexual y su *devenir* “gay”.

Mi argumento es que, si bien el lugar de enunciación desde el que se afirma el protagonista de *Pelo malo* es un lugar complejo e inestable, tal como han propuesto análisis previos,⁶ su trayecto describe la búsqueda de amarres que harían posible su reconocimiento como sujeto político. Para entender esta demanda de ser “mirado”, según dice el propio personaje de Junior, hablo de un *deseo de identidad* por medio del cual el personaje más que desbaratar las taxonomías identitarias, entra en lucha con su entorno inmediato, ante la imposibilidad de realización de un deseo que parte de la infiltración de una sensibilidad gay cosmopolita, dada por una relación con (y una distancia frente a) las masculinidades racializadas que encarnan la cultura popular del barrio caraqueño. Desde este punto de vista, siguiendo a Hiram Pérez, me interesa conocer cómo el *deseo gay* cumple, de manera inadvertida, una función instrumental en la formación de ciertos “otros”, constitutivos de la nación.⁷ En ese marco, recupero el concepto de “identidad”, como recurso analítico, para entender las articulaciones

4. Alberto Mira, “La venganza del niño marica: cinefilia e inversión en *La traición de Rita Hayworth*”, en José J. Maristany y Jorge L. Peralta, eds., *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (La Plata: EDULP, 2017), 91-92.

5. Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, Or Growing Sideways in the Twentieth Century* (Durham y Londres: Duke University, 2009), 13-22 y Alberto Mira, “Dos infancias góticas: el niño queer en *El cordero carnívoro* de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendedutti”, en Dieter Ingenschay, ed., *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX* (Madrid/Fránkfort del Meno: Iberoamericana-Vervuert, 2018), 169-185.

6. Irina R. Troconis, “‘Pequeñas rebeldías’: cuerpo, materialidad y resistencia en *Pelo malo* de Mariana Rondón”, *Akademos* 22, núm. 1 y 2 (2020): 199 y Rebecca Jarman, “Queering the Barrios: The Politics of Space and Sexuality in Mariana Rondón’s Film, *Pelo malo* (2013)”, *Bulletin of Latin American Research* 38, núm. 1 (2019): 174.

7. Hiram Pérez, *A Taste for Brown Bodies. Gay Modernity and Cosmopolitan Desire* (Nueva York: New York University, 2015), 4-5. Al seguir el planteamiento de Pérez, mi propio argumento dialoga con una crítica *queer* que entiende la sexualidad a partir de sus cruces con las dinámicas de racialización, clase, nacionalidad y género que constituyen a los sujetos. Aunque Pérez usa la frase “*queer desire*”, mi traducción como “deseo gay” responde a la dificultad de adoptar (y trasladar) el término *queer* al español y al contexto hispanoparlante. Con todo, creo que dicha traducción es cónsona con la propuesta general del autor y con la tradición crítica a la que se vincula. Respecto a mi modo de entender el concepto de “deseo gay”, véase Pablo Ca-

y relaciones de fuerza que se anidan en el deseo de Junior, atravesado por jerarquías sociales, indisociables de un régimen de género y sexualidad modulado por el barrio e informado por transformaciones culturales que lo desbordan.

El texto se divide en tres partes. En la primera, examino la inestabilidad de las categorías étnico-raciales en Venezuela, en relación con una concepción plástica del cuerpo que a la vez niega y confirma ciertos imperativos racistas. Asimismo, observo cómo el ideal de virilidad masculina tiende a asociarse a dinámicas de racialización que son reproducidas por el discurso oficial de la Revolución bolivariana. En la segunda sección, indago en las implicaciones de este marco sobre la configuración de un entorno homofóbico que niega la existencia de disidencias sexuales. Para ello, me centro en las prácticas de normalización a las que recurre la madre de Junior para encauzarlo dentro de los límites de un orden heteronormativo y destaco cómo esto se da a expensas de la conducción de Junior dentro de un modelo de violencia homosocial representado por la figura del padre (muerto). Luego, en la tercera parte, analizo la “desviación” de Junior por medio de las categorías puestas en juego por las principales figuras de autoridad: su madre y su abuela. Planteo entonces que su deseo es movilizado por la prefiguración de una identidad gay que no encuentra cabida en los términos que le proponen éstas. A modo de conclusión, repaso los principales aspectos del análisis para resaltar la ambivalencia de un deseo de reconocimiento y las consecuencias de su cancelación, expresadas en el propio cuerpo de Junior al final de la película, que coinciden con narrativas similares en otros contextos.

El deseo de belleza

Junior es un niño de 9 años que vive con su madre y su hermano menor en el barrio 23 de enero de Caracas: un inmenso complejo habitacional, de clases populares,⁸ construido durante la década de 1950 por la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), y recuperado más recientemente por el ideario oficial de la Revolución Bolivariana.⁹ Es de complexión delgada y apariencia frágil, de

raballo, “El cuerpo utópico de los gays. Masculinidad, blanquitud y deseo en Tijuana”, *Estudios Sociológicos* 39, núm. 116 (2021): 534-535, <https://doi.org/10.24201v39n116.1925>.

8. En Venezuela, la palabra “barrio” sugiere de entrada una vinculación con el mundo popular y con ciertas carencias de recursos y servicios básicos. Esto le da al barrio una connotación, en buena medida, estigmatizante.

9. La Revolución Bolivariana es el proyecto impulsado por Hugo Chávez, presidente de Ve-

cabello rizado y piel “morena”. De acuerdo con sus características físicas, Junior podría bien ser catalogado como “afrodescendiente”; sin embargo, la película prescinde en general de categorías étnico-raciales fijas, en consonancia con una narrativa nacional del mestizaje (según la cual “todos somos mezclados”) que tiende a negar tanto la existencia de “razas”, como el racismo imperante en Venezuela.¹⁰ La única referencia velada que encontraremos a esas categorías es en una de las primeras escenas de la película, cuando Junior y La niña (su amiga) juegan a identificar personas y objetos en los balcones del edificio de enfrente. La niña se refiere a un hombre como “negro”, y la reacción de extrañeza de Junior parece insinuar un proceso de reconocimiento de sí, mediado por el señalamiento de esa alteridad.¹¹ A su vez, los planos generales de esta secuencia insinúan la operación de encasillamiento de esos sujetos, convertidos en objetos de observación y clasificación por Junior y su amiga, apresados tras las rejas que impiden su caída de los balcones (fig. 1).

En consonancia con un racismo silencioso (y silenciado), la asociación del pelo rizado de Junior con una ascendencia negra tampoco se verbaliza de manera explícita, ni conlleva, por tanto, una adscripción identitaria automática. Sólo el propio Junior se refiere a su pelo como “malo” en una oportunidad, y su madre le responde (en un excepcional momento de ternura) que no es “malo”, sino “crespito”. No obstante, el mayor deseo de Junior es alisarse el pelo para su

nezuela entre 1998 y 2013, que promovió la promulgación de una nueva constitución, en la que el adjetivo “Bolivariana” se incorpora a la denominación oficial de la nación. El aumento de los ingresos petroleros durante este periodo hizo posible una política redistributiva masiva que derivó en el incremento de la popularidad del proyecto chavista, favoreciendo su consolidación, en el marco de una continua reivindicación simbólica de grupos históricamente excluidos y una acentuada polarización política que exacerbó las tensiones sociales preexistentes. *Pelo malo* está ambientada en los primeros años de la década de 2010, un momento crítico para el chavismo, marcado por la enfermedad (y posterior muerte) de Chávez. En tal contexto, la película muestra las contradicciones de una narrativa “revolucionaria” que, fundada en lealtades irrestrictas, se traslapa con la fe religiosa, como puede verse en varias escenas, por medio de los murales que se encuentran en el barrio 23 de enero.

10. Algunas de las críticas que recibió *Pelo malo* en Venezuela acusaban a la película de racista, defendiendo que en la Venezuela chavista no había diferencias de “raza”. Paradójicamente, reacciones de este tipo ratificaban el trasfondo histórico que la propia película busca evidenciar. Véase, por ejemplo, la crítica de Pedro Salima, “‘Pelo malo’ y la enfermedad infantil del antichavismo”, *Aporrea*, 6 de enero de 2014, <https://www.aporrea.org/actualidad/a179595.html> (consultado el 17 de enero de 2022).

11. Charles St-Georges, “Queer Temporalities in Mariana Rondón’s *Pelo malo/Bad Hair* (2013)”, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15, núm. 3 (2018): 303.



1. Rondón, *Pelo malo*, 2013, fotogramas. © SudacaFilms, Lima/Caracas.

foto del colegio. La comunión de sentido al hacer referencia, desde el título de la película, a esa textura de su pelo como negativa, refiere a un contexto en el que dicha valoración es señalada por contraste ante aquello que se sugiere como deseable. Junior quiere tener el “pelo liso como un cantante”, dice constantemente el personaje, para ser más “bonito”. De este modo, la película nos revela la incorporación tácita de jerarquías raciales, negadas en el discurso, donde la blancura aparece como un valor estético dado, a partir del cual se rearticulan criterios coloniales de distinción, que ven en el pelo afro la evidencia de una “mala raza”.

El deseo de Junior de alisarse el pelo remite entonces a la aspiración de borrar un signo racializante: una operación activa, de transformación y producción del cuerpo que alude a la persistencia de lógicas de blanqueamiento y a un sistema de categorías inestables, porosas y relacionales que se conjugan con la desacralización del cuerpo como “naturaleza”.¹² En otras palabras, el cuerpo “blanco” deseado (y deseable), no es pura “biología”, sino un cuerpo producido que busca encarnar los parámetros, tanto físicos como morales, de la modernidad. El pelo como el de Junior es *naturalmente* “malo”, a la vez que socialmente des-cuidado, en tanto que reflejo de una inadecuación a los

12. Beatriz González-Stephan, “Cuerpos in/a-propiados: *carte-de-visite* y las nuevas ciudadanías en la pardocracia venezolana postindependentista”, *Mem.soc* 17, núm. 34 (2013): 18-21.

cánones hegemónicos de presencia y presentabilidad. Mientras que el pelo liso (o *alisado*), al que él aspira, se presenta como bueno por “blanco”, pero también porque denota disciplina, orden y civilización;¹³ porque evidencia la “interiorización del *ethos* histórico capitalista”, ligado a la blanquitud que trasciende el “color” y que es, por tanto, apropiable.¹⁴ Se trata aquí de una concepción desnaturalizada del cuerpo que incita a la intervención sobre éste, mediante un proceso atravesado por construcciones y coordenadas específicas de género y sexualidad que son introducidas en la ficción por medio del personaje de La niña.

La niña es la mejor amiga de Junior, su vecina y con quien éste pasa la mayor parte de su tiempo de ocio. La niña vive con su madre, Perla. Además de hacer de niñera para la mamá de Junior, cuidando al hermanito de éste, Perla suele estar ocupada atendiendo a sus “clientas”. No sabremos con exactitud cuál es el servicio que ofrece, pero entendemos que está vinculado al cuidado y arreglo del cuerpo. Nos adentramos, de este modo, en un mundo femenino, receptor privilegiado de la “obsesión” por la belleza, definida como rasgo idiosincrático de la cultura venezolana, en tanto que aparece como imperativo y a la vez como posibilidad accesible para *todas*. Esto es explicitado, por ejemplo, cuando a niña deleitada, junto a Junior, ve el concurso Miss Venezuela y se hace eco de la canción que abre el evento: “tú, yo, ella... todas podríamos ganar”. Así como Junior sueña con tener su pelo liso para la foto del colegio, La niña quiere ser retratada en la suya como una “miss”.

El término *miss* (y su plural *misses*) es relevante aquí porque sirve, no únicamente para nombrar a quienes participan o ganan el concurso de belleza nacional (o sus variantes locales), sino en referencia al uso coloquial que se le da en Venezuela, como patrón de belleza que las mujeres están llamadas a cumplir. Éste no refiere solamente a una apariencia “fenotípica”, sino a una disposición performática. En este contexto, ser “toda una miss”, como apunta Marcia Ochoa, incluye a cualquier persona que podría participar en el Miss Venezuela (o *pasar por miss*), independientemente de que

13. Elizabeth Gackstetter Nichols, “‘Decent Girls with Good Hair’: Beauty, Morality and Race in Venezuela”, *Feminist Theory* 14, núm. 2 (2013): 172.

14. Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (Ciudad de México: Era, 2010), 64, cursivas en el original. En este sentido, estoy entendiendo la blanquitud y la racialización no (únicamente) como nociones de orden étnico-racial, o “epidérmico”, sino como posiciones y procesos trazados por la clase, en tanto que disposición material de capitales y producción corporal de la distinción simbólica, véase Pierre Bourdieu, “El conocimiento por cuerpos”, en *Meditaciones pascalianas* (Barcelona: Anagrama, 1999), 178-179.

lo haga.¹⁵ La ambigüedad de la denominación es útil para observar la centralidad del certamen en la sociedad venezolana en general, y las lógicas que se asocian a él. En ese sentido, a diferencia del carácter elitista que tiene este tipo de concursos en otros países, el Miss Venezuela pretende representar una aspiración accesible, toda vez que redituable, convocando e incluyendo a mujeres de todas las clases sociales por medio de una narrativa de movilidad, “empoderamiento” y “progreso”. Una suerte de democratización de la belleza, en la que los requerimientos físicos que exige el concurso incluso son relativizados por el énfasis puesto en las operaciones de modelamiento y modificación prostética que implica participar de éste.¹⁶

La penetración de este imaginario se representa en *Pelo malo* mediante varias secuencias en las que Junior convive con La niña. En varias ocasiones, vemos por ejemplo a un grupo de mujeres de diferentes edades, todas de contextura gruesa, reunidas en círculo en la sala de la casa de La niña, repitiendo a modo de mantra frases como “no tengo hambre; no, gracias” o “siento como mi cuerpo va perdiendo peso [...] hago mi dieta con alegría”, en una especie de meditación guiada por Perla. En una escena, Junior pasa entre las mujeres y entra a la habitación de La niña, en donde la encuentra pintándose las uñas de los pies, probando distintos colores para seleccionar el que usará en su foto. La niña le pregunta a Junior qué color le gusta más. Ante la selección de Junior, La niña responde con extrañeza “¿estás seguro? mi mamá dice que es de puta”. La ubicuidad del modelo disciplinante de esbeltez se articula con una temprana sexualización de las niñas, cuyas feminidades suponen también el miedo permanente ante la violencia sexual masculina. No obstante, la apariencia física del personaje de La niña (que es de contextura ancha) choca con dicho modelo, ubicándose en situación de exterioridad frente a esa norma.

Así, pese a que La niña se construye a sí misma a partir del estereotipo de género que su entorno le sugiere, su inadecuación física le produce un sentimiento de exclusión compartida con Junior, según podemos ver especialmente en dos secuencias. En la primera de ellas, La niña verbaliza una vez más su miedo a ser violada (porque así se lo advirtió su mamá), a lo que Junior le refuta que no la violarán porque es “muy gorda”. La niña le responde que “a todos nos pueden

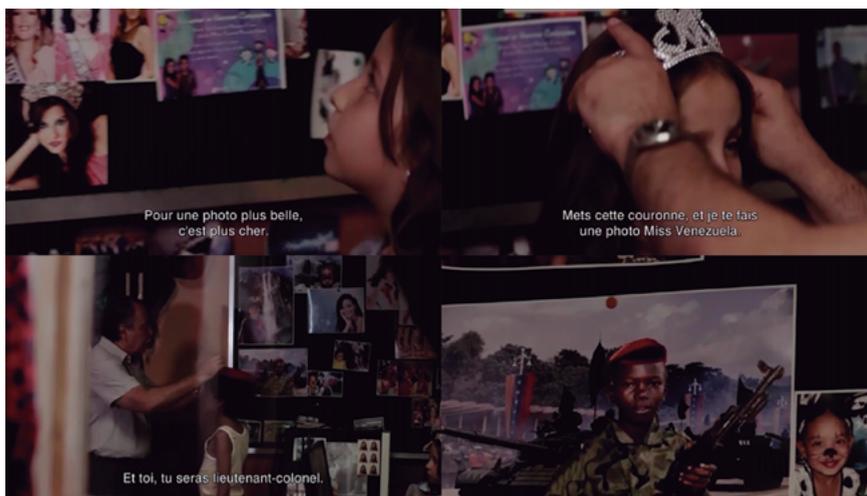
15. Marcia Ochoa, *Queen for a Day: Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela* (Durham y Londres: Duke University, 2014), 6-7.

16. Lauren E. Gulbas, “Transformative Possibilities: Politics and Cosmetic Surgery in the Bolivarian Revolution”, *Medical Anthropology* 36, núm. 7 (2017).

violar” y Junior contesta que “para violar a alguien te tiene que gustar, tiene que ser bonito”. El cuerpo “gordo” de La niña queda relegado a un lugar de desvalorización, al mismo nivel que el pelo “malo” de Junior, como condición que, en ambos casos, se ven movidos a modificar. La niña le replica a Junior, a modo de desquite, “entonces a ti no te violarían”, lo que implica que él tampoco es “bonito”. Sin embargo, en una siguiente secuencia, cuando se vuelven a encontrar, vemos a La niña llevando un vestido que simula una silueta delgada; pasa de largo junto a Junior y lo mira con desdén. Cuando éste la sigue y le habla, La niña parece responder a la humillación anterior, diciéndole: “mi mamá dice que podrías ir [a tomarte la foto] *de miss*: por lo menos serías flaca”. Junior, molesto, le contesta que él irá “de cantante con el pelo liso”.

El contrapunteo devela sus defectos. Si en el caso de la niña ser gorda la excluye del estereotipo de belleza, en el caso de Junior su amaneramiento se presenta como el síntoma de su abyección frente a la masculinidad prescrita. Paradójicamente, su debilidad radica en aquello que La niña anhela: la posibilidad de *pasar por una miss*. Cabe destacar que, en la secuencia descrita, el “insulto” de la niña viene dado por un dicho de su madre, probablemente como reacción tras saber que Junior había llamado “gorda” a su hija. De modo que es Perla, desde su autoridad adulta, quien introduce a la querella infantil la feminidad como un recurso de injuria, confirmándole a Junior que, para un hombre, la imputación de un papel femenino resulta mucho más degradante que ser considerado feo (la insinuación de La niña en la primera secuencia) o, incluso, que tener el pelo “malo” (ser objeto de racialización). En ese marco, la intención de disciplinar su cuerpo para alcanzar un cierto valor estético-racial, lo pone en riesgo de feminizarse. De allí que, ante la injuria de La niña, la reacción de Junior sea asociar su deseo a la imprecisa figura masculina de “un cantante”, lo que le permite distanciarse del fantasma de la feminidad.

Finalmente, sus defectos, tanto de Junior como de La niña, apelan a estereotipos de género, reforzados por el contexto, que se hacen todavía más evidentes en la secuencia en la que ambos se dirigen por primera vez al negocio del señor que les tomará sus esperadas fotos para el colegio. La niña trae el dinero para cubrir el costo de las suyas, pero el señor le dice que una foto “más bonita”, como la que ella quiere (vestida de miss), tiene un precio mayor. El hombre le muestra la corona de plástico que le pondría, si consigue el dinero, y le dice que puede agregarle, a fuerza de edición digital, un fondo alusivo al concurso Miss Venezuela. A Junior, en cambio, le ofrece una boina roja y le dice que su foto “es de teniente coronel”, mostrándole la imagen de un niño de tes



2. a) “Si la quieres más bonita [la foto], tienes que traer más dinero”; b) “Yo te pongo esta corona, y en el fondo de la computadora vas a aparecer en el Miss Venezuela”; c) “La tuya [la foto de Junior] es de teniente coronel”. Rondón, *Pelo malo*, 2013, fotogramas. © Sudaca Films, Lima/Caracas.

oscura, vestido de uniforme militar camuflajeado, con un rifle en la mano, sobre el fondo de un desfile de tanques de guerra. El mismo hombre agrega “vas a quedar igualito a éste”. Junior se niega y molesto, responde: “yo me voy a tomar la foto vestido de cantante y el pelo liso” (fig. 2).

Aquí aludo a Irene Sáez, la ex Miss Venezuela que compitió contra Hugo Chávez en las elecciones presidenciales de 1998, que dieron por ganador a este último; Víctor Carreño señala que “Venezuela ha gravitado en torno a dos iconos o símbolos en esta época: la Miss Venezuela y el militar”.¹⁷ Junto a la *miss* esbelta, la otra presencia que de manera igualmente insidiosa y fantasmal persigue a los personajes de *Pelo malo* es, en efecto, la figura castrense.¹⁸ En el transcurso de la película, el seguimiento mediático de la enfermedad del presidente, el teniente coronel Hugo Chávez, da cuenta de su centralidad. Su porte, al que emula el niño militar de la foto modelo, se erige en la Venezuela Bolivariana como paradigma de la masculinidad en torno a la que se articula la

17. Víctor Carreño, “La casa dispersa: camp criollo, migración y representación en *Cheila, una casa pa' maita*”, *Imagofagia*, núm. 6, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/658> (consultado el 12 de noviembre de 2022).

18. Troconis, “Pequeñas rebeldías”, 186.

construcción de la patria revolucionaria. Esta masculinidad se sostiene en la incipiente violencia de metáforas bélicas¹⁹ y en el rechazo a la cultura “burguesa”, así como una constante añoranza y recuperación simbólica (y material) del cuerpo heroico y viril de los Padres de la Patria (particularmente de Simón Bolívar, exhumado en 2010), como antídoto ante la posibilidad de afeminamiento que trae consigo la domesticación del cuerpo masculino.²⁰

Normalización y violencia

Marta es la madre de Junior, una mujer joven que trabaja en el rubro de la seguridad privada: es “vigilante con experiencia de servicio”, dice en una escena. Sin embargo, debido a un “accidente”, no precisado, perdió su empleo y durante toda la película intentará recuperarlo. Mientras lo hace, se dedica ocasionalmente a labores de limpieza en casas de familias acomodadas. Cuando acude a otras empresas de seguridad a ofrecer sus servicios como vigilante, es ese mismo tipo de trabajo el que le ofrecen. El ordenamiento de género le asigna a Marta un papel doméstico, alejado de la potencial violencia masculina que ella prefiere. Su ocupación como vigilante, por otro lado, metaforiza el papel que la vemos cumplir en la vida de Junior, como una especie de policía de género que en todo momento impone y hace valer una estricta normatividad sexual. Como veremos, el que Junior quiera alisar su cabello es para Marta sólo un indicativo (uno, entre otros) de lo que ella interpreta como inquietantes “síntomas” de homosexualidad en su hijo.

En una de las primeras secuencias, la película nos muestra a Marta y a Junior usando el transporte público. Junior tararea una canción, acto que despierta en Marta desconcierto, que se traduce luego en una reacción de patente desprecio. A modo de sanción, Marta se cambia de asiento, dejando a su hijo solo. Junior guarda silencio. Más adelante, en el departamento familiar, Junior está encerrado en el baño tratando de aplacar su pelo y Marta, desde afuera, intuye lo que hace, y le grita molesta: “déjate el pelo”. Una vez afuera, sentados alrededor de la mesa, se marca un claro contraste entre las maneras desprolijas de Marta

19. Carlos de la Torre, “Las ambivalencias de los populismos latinoamericanos”, *PolHis*, núm. 27 (2021): 29.

20. Beatriz González-Stephan, “Héroes nacionales, Estado viril y sensibilidades homoeróticas”, *Estudios* 6, núm. 12 (1998): 97-98.

y el cuidado con el que Junior se sirve y come su comida. Entonces, de manera despectiva, Marta le increpa su “lentitud” como un defecto. Finalmente, en otra secuencia, Junior observa a varios niños que escuchan música electrónica y bailan de manera agresiva. Él, en cambio, cierra sus ojos y mueve los brazos suavemente en el aire, ante la mirada fruncida de Marta (fig. 3). Si bien todos estos eventos suelen culminar con un reclamo de parte de Marta, lo que evidencian al momento es un escrutinio silente, como si le revelaran algo que ella no sabe cómo manejar ni contener.

Ese desconcierto aún más explícitamente reflejado en la escena en la que Marta lleva a Junior a una consulta de rutina con el pediatra. Antes de pasar al consultorio, vemos que Marta entra al baño del hospital para verificar que su hijo esté utilizando los urinarios. Cuando se percata que está encerrado en un cubículo, le dice que “los varones no se sientan para mear” y, a gritos, le exige que salga. Marta no sólo se permite entrar a lo que debe ser un baño exclusivo para hombres, sino que además se agacha para *vigilar* debajo de las puertas de los cubículos cerrados y constatar que efectivamente su hijo está sentado (y no parado, como debería) en uno de los retretes. Luego, al entrar al consultorio, Junior le pide al médico que revise su espalda baja, porque su mamá le ha dicho que tiene una especie de “cola”. El médico lo revisa y dice que “es normal”, que sus “huesos [son] más grandes”. El médico ratifica ante Marta que Junior “no tiene nada”, pero ella insiste: “¿seguro que no tiene nada?”.

Más tarde Marta, consternada, vuelve ante el mismo doctor para hablarle de Junior, refiriéndolo como “el [niño] que tiene una cola”. Marta busca el origen de la “rareza” de su hijo en esa manifestación física que hasta el momento sólo ella parece ver: “yo quiero saber si por *eso* él es raro [...] canta, se peina todo el día [...] yo quiero saber si por *eso* él es marico”. Mediante la referencia corporal, la presunta homosexualidad de Junior es significada como una enfermedad que debe ser diagnosticada y tratada. El médico le responde que debe pasar más tiempo con él, “sacarlo” a pasear y buscar “una figura masculina [para] que él tenga un ejemplo, [para] que él vea que puede existir una relación de amor entre un hombre y una mujer”. Marta escucha atentamente y, antes de cortar la secuencia, responde esperanzada “¿y eso es todo?”. La confianza que Marta deposita en la autoridad que le habla confirma su intuición acerca de la “enfermedad” de su hijo. El médico le indica que es “normal” la supuesta “cola” de Junior, pero al mismo tiempo le ofrece una “cura” para lo que parece ser una desviación en el niño.

En este sentido, cuando Marta invita a su casa a su antiguo jefe para tener sexo con él, lo hace con una doble intención: por un lado, recuperar su trabajo

y, por otro, reeducar a su hijo en la heterosexualidad, atendiendo al consejo del doctor. Marta se asegura entonces de que Junior pueda ver desde su cama el mecánico acto sexual que tiene con aquel hombre, que, una vez terminado, le entrega un fajo de billetes como “adelanto” de su salario y se retira del departamento. La secuencia muestra la presión que pesa sobre ambos personajes. Las expresiones de Marta connotan repulsión hacia el cuerpo de su jefe, pero resignada se deja tocar, besar y penetrar por él; mientras Junior intenta eludir aquella imagen, pero aún de espaldas los gemidos le resultan inescapables. El episodio sintetiza, así, la complejidad de las relaciones de fuerza que entrampan particularmente al personaje de Marta. Como señala Rodrigo Ribeiro Barreto, su perseverancia por regresar a un oficio estereotípicamente masculino es equiparable a la insistencia de Junior por alisar su cabello.²¹ Marta es “víctima” de un orden patriarcal que la castiga por transgredir el papel que éste le impone y que, con todo, de algún modo la vuelve a colocar en *su* lugar como mujer (un lugar sexualizado) para poder ocupar los espacios que le son vetados. Al mismo tiempo, Marta opera como esbirro de la norma que contraviene, al someter a su hijo a una violencia continua que tiene por objeto encausar su masculinidad heterosexual.

Pero la de Marta no es una violencia sádica y sin sentido. Cuando Marta logra que Junior se corte el pelo (al final de la película), éste finalmente le espeta un “no te quiero” y ella responde “yo tampoco”. No sabemos si su respuesta es una manifestación de reciprocidad del desprecio o si la frase nos habla del desprecio que siente hacia ella misma por su acción. Como madre, la posible homosexualidad de Junior genera en ella tanto culpa como miedo y es desde ese punto de vista que debe entenderse su resolución a normalizarlo. De hecho, en la secuencia antes descrita, cuando vuelve al consultorio para hablar con el médico a solas, Marta se cuestiona si es su culpa la homosexualidad de Junior, y se manifiesta preocupada por la posibilidad de que él sufra a causa de ésta. En ese mismo sentido, cuando su jefe, estando cenando en su casa, cuestiona la rudeza del trato con su hijo, ella le responde: “yo les tengo que dar el ejemplo, para que ellos puedan aprender”. La violencia normalizadora aparece como una medida preventiva y protectora, resultado de su propia vivencia de sufrimiento al transgredir el orden de género establecido.²²

21. Rodrigo Ribeiro Barreto, “Desviante enquadrado: o retrato da normalização precoce da masculinidade em *Pelo malo*”, *Imagofagia*, núm. 11 (2015), <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/469> (consultado el 2 de diciembre, 2022).

22. Ribeiro Barreto, “Desviante enquadrado”.



3. Rondón, *Pelo malo*, 2013, fotogramas. © SudacaFilms, Lima/Caracas.

Su medio, además, le confirma a Marta la necesidad de ejercer esa violencia. No sólo el médico no cuestiona (y más bien confirma) la presunción de anormalidad en torno a su hijo; diferentes situaciones nos asoman la posibilidad efectiva de ese sufrimiento que ella presiente. Lo vemos en el uso que hace Perla (a través de La niña) de la modulación corporal de Junior como un motivo de insulto, y también cuando Junior consigue aplacar su cabello y salir a la calle para acompañar a La niña a tomarse su foto como *miss*. En esta secuencia, las calles del barrio se convierten en espacios de ignominia para ambos, en la medida que no cumplen *adecuadamente* con los estereotipos que se demanda de ellos. Esto se traduce, luego, en el miedo palpable que experimentan al tener que hacer el recorrido de vuelta. De este modo, la injuria, a modo de interpe-lación vergonzante,²³ es el vehículo por medio del cual Junior reiteradamente reconoce su posición excéntrica, dejando en evidencia la certeza del augurio de Marta: “va a sufrir ¿verdad?”.

No obstante, la normalización de Junior trae consigo la amenaza de una masculinidad violenta que Marta, pese a todo, parece preferir para su hijo. Las consecuencias mortales de esa violencia son representadas en la ficción por el

23. Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay* (Barcelona: Anagrama, 2001), 29-31.

padre de Junior. Todo lo que podemos decir de éste está basado en las conversaciones de Marta con su suegra. Así nos enteramos de que está muerto y que murió en circunstancias violentas. A través de Carmen, la abuela de Junior (madre de su padre), corroboramos también que es de la línea paterna de donde viene su herencia afro. Pues, aunque Junior comparte el mismo padre con su hermano menor, este último es de pelo liso y piel más clara, apariencia física que, a los ojos de Carmen, pone en duda dicha paternidad. Desde su propio nombre, Junior traduce además una expectativa de continuidad con el padre que acentúa la noción de herencia.²⁴ De ahí el temor que expresan ambas mujeres acerca del destino que le esperaría. Aun así, Marta se lamenta de que el padre no esté para “ayudarla” con Junior, de lo que se entiende, al referirse sólo a éste (y no a su hijo menor), que la “ayuda” que echa en falta tiene que ver con el encausamiento de su hijo en una masculinidad que se construye en la calle y mediante la violencia homosocial.

A diferencia del departamento de La niña, en donde sólo hay mujeres, las áreas comunes del barrio 23 de enero son pobladas por hombres que, en su mayoría, deambulan como fantasmas, sin una identidad definida, más allá de la actuación marcadamente masculina. Como señala Rebecca Jarman, los únicos momentos en los que se traspasa la línea entre lo público-masculino y lo privado-femenino son aquellos en los que Marta deja entrar en su departamento a los dos hombres con los que tiene sexo. Uno de ellos es su jefe y el otro es un hombre anónimo, de estoica virilidad, con el que un breve intercambio de miradas basta para pautar un encuentro furtivo mediante el que Marta parece reafirmar su feminidad. De igual modo, observa Jarman, frente a la trasposición heterosexista de esferas (que define su complementariedad heterosexual), Junior se mueve de manera fluida entre los límites que las separan,²⁵ adentrándose con comodidad en un mundo femenino, como sucede en otras ficciones en las que se prefigura la formación de un sujeto gay.²⁶

En todo caso, distintos mecanismos sirven a la estabilización de las fronteras que dividen estos espacios. Quizá el más evidente de éstos es justamente la violencia, que ha venido en aumento a lo largo de las últimas tres décadas. La cotidianidad de esta violencia la vemos reflejada en una escena, en el departamento de La niña, en la que ésta y Junior juegan a “dispararse” mutuamente,

24. Ribeiro Barreto, “Desviante en cuadrado” y Troconis, “Pequeñas rebeldías”, 184-185.

25. Jarman, “Queering the Barrios”, 172-173.

26. Mira, “La venganza del niño marica”, 97.

y el sonido que simulan los disparos da paso a detonaciones reales provenientes del exterior. La niña y Junior permanecen en calma, acostados en el piso, y Junior le susurra a su hermanito que no se levante. Esta violencia armada genera temor y repliegue, y acentúa el carácter masculino de la calle, lo que se evidencia en el miedo que de manera recurrente expresan Junior y La niña al transitar a ciertas horas del día o por ciertas zonas del barrio, y el miedo constante que señala La niña ante la posibilidad de ser violada. Se trata ésta de una violencia que, asimismo, se ha asociado tempranamente a la configuración de subjetividades masculinas precarizadas que encuentran en ella un modo de resistencia reivindicativa.²⁷ Una violencia homosocial, representada en la ficción por la figura del padre asesinado, que está inserta en marcos más amplios de violencia institucionalizada, donde los cuerpos en los que se encarna el barrio devienen objetos inmediatos de sospecha, entidades amenazantes y prescindibles.²⁸

En este contexto, la división entre el espacio de lo femenino y lo masculino impone entonces una frontera que deja la preocupación por la belleza (ligada al blanqueamiento) del lado privado de las mujeres (la casa de La niña, por ejemplo), mientras que lo público es un espacio sitiado por masculinidades populares que construyen su valor mediante el cuerpo vigorizado y la violencia social relacionalmente legitimada.²⁹ Una masculinidad que define su

27. Véase, por ejemplo, Yves Pedrazzini y Magaly Sánchez, *Malandro, bandas y niños de la calle. Cultura de urgencia en la metrópoli latinoamericana* (Valencia: Vadell, 1992); Roberto Briceño-León y Verónica Zubillaga, “Exclusión, masculinidad y respeto. Algunas claves para entender la violencia entre adolescentes en barrios”, *Nueva Sociedad*, núm. 173 (2000): 34-48 y Verónica Zubillaga, “Los varones y sus clamores: los sentidos de la demanda de respeto y las lógicas de la violencia entre jóvenes de vida violenta de barrios en Caracas”, *Espacio Abierto* 16, núm. 3 (2007): 577-608.

28. Francisco Ferrándiz, “Calidoscopios de género: cuerpo, masculinidad y supervivencia en el espiritualismo venezolano”, *Alteridades* 12, núm. 23 (2002): 84-85 y Verónica Zubillaga y María Teresa García Ponte, “Líricas que denuncian el malestar: el rap de los jóvenes varones que habitan barrios populares en Caracas”, en Hugo José Suárez, Verónica Zubillaga y Guy Bajoit, eds., *El nuevo malestar en la cultura* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 287.

29. Henry Moncrieff, “La hombría del cuerpo. Masculinidad y respeto desde los gimnasios callejeros de Caracas”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 19, núm. 43 (2014): 179. Vale destacar la recurrencia de una representación de esta masculinidad violenta en películas venezolanas de la misma época que *Pelo malo*: por ejemplo, Diego Velasco, *La hora Cero* (Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2010); Marcel Rasquin, *Hermanos* (Caracas: A&B/CNAC, 2010) y Jonathan Jakubowicz, *Secuestro express* (Caracas: Tres Malandros, 2005).

ascendencia por contraste con lo femenino, así como también por rechazo a otros hombres feminizados, al trasponer la exaltación de la virilidad popular a los términos de una polarización política y de clase recrudescida en la Venezuela Bolivariana. De modo que, la experiencia de precarización encuentra en esa masculinidad popular, y en la posibilidad de una deriva violenta,³⁰ una vía efectiva de validación por oposición a la figura del sujeto blanqueado de la Caracas “burguesa”.³¹

Así pues, el pelo “malo” que Junior heredó de su padre aparece entonces como símbolo de la herencia de una profecía de muerte que, como veremos, despierta miedo tanto en Marta como en Carmen. Un miedo que, en la película, más que naturalizar dicho destino, apela a la violencia como uno de los pocos lugares de reivindicación identitaria que los niños como Junior están llamados a ocupar y a la infiltración de un discurso oficial tendiente a justificarlo, como emulación de una potencia heroica que se ve reflejada en la imagen del niño vestido de militar, con rifle en mano, que Junior rechaza como modelo a encarnar. Pero la renuncia a ese modelo representa para Marta un horror peor incluso que la muerte, violenta y prematura, en la medida en que la única otra posibilidad que ella percibe para su hijo homosexual es el papel de la “mariquita”. En ese sentido, siguiendo a Lee Edelman, podemos entender la lógica en la que opera el personaje de Marta como una en la cual la sexualidad no normativa o la “queeridad” conduce al fracaso vital del niño en tanto que sujeto (el sujeto en el que se convertirá).³² Como veremos ahora, frente a la muerte simbólica que es la incapacidad hetero-reproductiva, para Marta resulta preferible la conducción afirmativa de Junior a la masculinidad, aunque ésta lo acerque al riesgo de una muerte física temprana.

30. Pablo Caraballo, “El cuerpo malandro. Violencia e identidad masculina en el barrio”, *Espacio Abierto* 24, núm. 3 (2015): 143-146.

31. Zubillaga y García Ponte (“Líricas que denuncian el malestar”, 316) señalan cómo la distinción de clase, entre jóvenes de barrios caraqueños, se traduce en una suerte de nobleza que les permite afirmar su experiencia como la “realidad real”, en contraposición al “repliegue urbano” de los sectores acomodados. En ese mismo contexto, Moncrieff (“La hombría del cuerpo”, 180) señala que la “homosexualización” de los hombres de clase media y alta (llamados “sifrinos”) opera como “un método de masculinización y autovaloración de la masculinidad propia”.

32. Lee Edelman, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* (Barcelona/Madrid: Egales, 2014), 41.

Devenir marica

Mario es el joven muchacho que atiende el abasto (tienda de conveniencia) del barrio, al que Junior acude continuamente a hacerse con fósforos (cerillos) que usa para jugar a hacer figuritas. A diferencia de Junior, Mario performa esa masculinidad popular que hace de lo público su espacio íntimo. Vestido de playera sin magas y short, lo vemos sentado a la intemperie en un sofá gastado, junto a su tienda (un quiosco avejentado), viendo deportes en la televisión, como si se tratara de la sala de su casa. Otras veces lo vemos practicando básquet, junto a otros jóvenes, en la cancha del barrio, mientras desde afuera Junior lo observa de manera voyerista.³³ De este modo, si bien no hay una representación explícitamente sexual del deseo de Junior hacia Mario, mediante la mirada expectante de Junior, Mario se vuelve la confirmación del despertar de un deseo homoerótico que se corresponde con la presunción de Marta en torno a su hijo.

Una de las interacciones más interesantes que presenciamos entre Junior y Mario es la que inicia con este último sentado en el sofá, recostado con una mano tras su cabeza, dejando su axila al descubierto (fig. 4). El cuadro evoca un “imaginario ‘gay’ moderno”³⁴ ya presente, por ejemplo, en obras paradigmáticas como *Un chant d’amour*, de Jean Genet (1950)³⁵ (fig. 5). Vemos a Junior acercarse a Mario y pedirle cerillos, tras lo cual se acerca disimuladamente al sofá. Mario asume que el deporte en la pantalla es lo que llama su atención y le pregunta si no tiene televisor en su casa. Junior, mintiendo, dice que no, y se acerca con cautela. Más tarde, en una conversación con Marta, Junior describe los ojos de Mario como “largos, como de mentira”, con un tono que delata a la vez cierto deseo y curiosidad. Ante lo que parece la ratificación de sus sospechas, Marta lo reprende e inmediatamente censura la posibilidad de ese deseo:

33. Ribeiro Barreto, “Desviante enquadrado”.

34. Alberto Cardín, *Lo próximo y lo ajeno. Tientos etnológicos II* (Barcelona: Icaria, 1990), 164-167.

35. Es significativo, a este respecto, el comentario que hace Mariana Rondón acerca de la selección de Julio Méndez para interpretar el personaje de Mario: “nos costó elegir el actor entre todos los que jugaban baloncesto. Consultamos a amigos a ver de quién se habrían enamorado a la edad de Junior y así escogimos. Pero eso es una referencia que verá el público gay”, en Valentina Marulanda Ospina, “Una identidad problemática: *Pelo malo*”, *Visaje*, núm. 5 (2016), <https://www.revistavisaje.co/una-identidad-problematica-reflexiones-sobre-pelo-malo-2013-de-mariana-rondon/> (consultado el 20 de febrero de 2023).

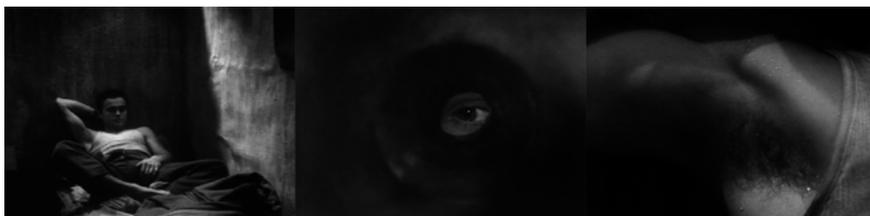


4. Rondón, *Pelo malo*, 2013, fotogramas. © SudacaFilms, Lima/Caracas.

“tú no tienes por qué mirarle los ojos a los varones. No vas más nunca para el abasto”. En el momento, sin embargo, la intrascendencia de la prohibición parece descansar en las recurrentes ausencias de Marta y, por tanto, su incapacidad para hacerla efectiva.

Mario representa la (hiper)masculinidad popular que Junior rechaza como herencia. De modo que, su aspiración de embellecimiento, ligada a la disposición de blanquearse, se corresponde con la construcción de Mario como objeto racializado de un deseo homoerótico latente. En tal sentido, Mario encarna la posibilidad de una exterioridad constitutiva para Junior, mediante la cual éste expresa un deseo que va más allá de lo estético y lo erótico. De acuerdo con Judith Butler y Stuart Hall, la formación del sujeto es un proceso que depende intrínsecamente de la exclusión; es decir, el sujeto se constituye a partir de un “exterior” que a la vez marca los límites simbólicos de una “interioridad”, que lo preserva como “repudio fundacional” y campo de “inhabitabilidad”.³⁶ De esta forma, así como el tabú del incesto en cierto psicoanálisis presupone sin

36. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 19 y Stuart Hall, “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad?’”, en Stuart Hall y Paul du Gay, comps., *Cuestiones de identidad cultural* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2003), 18-19.



5. Jean Genet, *Un chant d'amour*, 1950, fotogramas. © Jean Genet, Francia.

cuestionamiento la prohibición tácita de la homosexualidad como condición previa de la heterosexualidad normativa (y la unidad interna de ambas “identidades sexuales”),³⁷ la formación de una identidad gay implica, para constituirse, el reconocimiento de un otro heterosexual. Esa otredad está representada aquí por Mario, como el cuerpo que encarna el barrio, elemento de exclusión en torno al que se articula el deseo y el rechazo como posibilidad de una identidad gay en Junior.

En la medida en que la masculinidad de Mario es equiparable a la del hombre del pasillo a través del cual se ratifica el deseo heterosexual de Marta, la fijación de Junior con Mario se presenta como un recurso paradójico en el que se prefigura su identidad. La ambivalencia de este deseo identitario se observa en el papel que cumple una sudadera que Mario le regala a Junior. A la vez que Junior atesora dicha sudadera, con afectación casi erótica, también la usa, particularmente en una secuencia cercana al final de la película, para desafiar la autoridad de su madre emulando poses típicamente masculinas, luego de “alisarse” su cabello con aceite de cocina. Mario representa, así, la masculinidad (heterosexual) que Marta demanda para Junior, pero también es el eje articulador de un deseo que la niega. La conciencia de ese vínculo erótico en Junior queda evidenciada cuando Marta se deshace de la sudadera tirándola por la ventana, y Junior a modo de venganza toma un regalo (un pez dorado) que a su vez le había traído a Marta su jefe (a quien Junior identificaría como objeto de deseo de su madre) y hace lo mismo, insinuando así una equivalencia en ambos gestos.

El vínculo de Junior con Mario, no obstante, se muestra paradójico en tanto que la propia representación de este último como paradigma de la masculinidad

37. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 147.

hegemónica en el barrio implica una heterosexualidad que lo convierte en un objeto imposible. Las interacciones entre ambos están siempre mediadas por una distancia física que se traduce en una indiferencia amable por parte de Mario. Esa misma distancia, ocasionalmente, toma forma concreta a través de la malla que bordea la cancha donde Mario practica deportes. Junior lo mira, desde lejos, como un espectador que no se permite cruzar esa frontera. La distancia parece implicar una valoración atribuida a Mario que propicia el despertar sexual de Junior, al mismo tiempo que condensa aquello que Junior rechaza para sí. Al habitar y encarnar la cultura del barrio, Mario es inscrito en jerarquías sociales que trascienden su entorno inmediato, alejándolo del modelo de blanquitud al que aspira Junior con el disciplinamiento de su cabello y que podemos asociar con el discurso moderno de una identidad gay incipiente en él.

El pelo liso materializa un valor estético y moral que se articula en torno al repudio de ese otro racializado, producto de una relación de atracción y rechazo, en la cual es reducido a su corporalidad erotizada; lo que, en otro contexto, Carlos Monsiváis definió como una suerte de “sensualidad proletaria”.³⁸ La construcción de esa alteridad afirma el deseo de acceder al blanqueamiento como posibilidad de reivindicación de una “normalidad” masculina (una masculinidad gay) que reconoce su disidencia sexual, pero renuncia a su condición abyecta: a la feminidad como injuria. El deseo de Junior en tanto que impulso prediscursivo, se nos presenta como un modo inadvertido de resistencia ante la heteronorma que, no obstante, como todo deseo, apunta Judith Butler, responde a genealogías y relaciones de poder que lo incluyen y lo exceden.³⁹ El (deseo de) blanqueamiento encuentra su correlato en la construcción inconsciente de ese objeto que es Mario, como articulación futura de una identidad que, al tomar distancia del barrio y su adscripción racializante, aparece también como posible elusión de su destino de violencia.

De tal suerte, al igual que Marta, Carmen (la abuela paterna) ve la insistencia de Junior de alisarse el pelo como un indicio de su homosexualidad, pero a diferencia de Marta, ésta lo acepta como inevitable y apoya como buena la aspiración de su nieto. Así, en la primera conversación que presenciamos entre ambas mujeres, Carmen le ofrece dinero a Marta a cambio de quedarse con

38. Carlos Monsiváis, “La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías”, *Debate Feminista* 9, núm. 18 (1998): 60.

39. Butler, *El género en disputa*, 149-150.

Junior para criarlo, a lo cual Marta responde que, si lo hiciese, lo matarían “en un par de años”, en referencia a la muerte del padre de Junior. Carmen le responde “no, él es distinto, él no tiene armas, él sólo quiere ser bonito y arreglarse, y a ti esa vaina no te gusta”. Esta afirmación de Carmen, hace que Marta, en una conversación posterior, le cuestione sus intenciones y permisividad: “¿Tú quieres que sea *una mariquita*? ¿para eso te quieres quedar con él?”, le dice Marta, a lo que Carmen responde haciendo alusión al carácter irreversible de su homosexualidad, trayendo a cuenta el interés de Junior por Mario: “¿Tú sabes por qué va tanto para el abasto... por qué siempre tiene fósforos? Ahora, le gusta el pelo liso, después va ser otra cosa. Dámelo a mí y yo lo crío, tú no puedes hacer nada, él es así, *eso no se quita*”.

El pelo liso se muestra como un tropo definitivo que patentiza la homosexualidad: “eso [que] no se quita”. Carmen admite el carácter egoísta de su interés por “quedarse” con Junior, cuando dice que lo quiere para que la “cuide” en su vejez. Pero, a cambio, también le presta su apoyo, ofreciéndose incluso a hacerle ropas “de cantante” y alisarle el pelo para su foto. En la secuencia donde Carmen le da a probarse el “traje de cantante” que le está cosiendo, vemos a Junior sonreír ante los halagos de su abuela, que se refiere a él como “bello” y “bonito”. Sin embargo, más adelante, se cuestiona si el “traje” no es “muy largo” y la posible reacción de su madre. Viéndose al espejo, Junior le reclama a su abuela que “esto es un vestido [...] esto es un vestido y yo no quiero vestido [...] yo soy un varón y no voy a usar tu vestido”, para luego salir huyendo del departamento de Carmen.

La resistencia de Junior ante lo que él interpreta como un intento de feminizarlo puede entenderse como un patrón aprendido que define esa operación como rebajamiento. Por ejemplo, en otra secuencia, cuando el propio Junior siente celos por el cariño que le expresa Marta a su hermanito, su forma de desquitarse con él es decirle “gordo”, y colocarle un broche de La niña en el cabello, llamándolo “niñita gafita [tonta]”. Por otro lado, contrario a lo que Junior ha internalizado, la intención de Carmen no es humillarlo, aunque acepta que quiere feminizarlo. Así, cuando, al enterarse de la situación, Marta le cuestiona a Carmen que le pusiera un vestido a Junior, Carmen le dice que “no es un vestido, es un traje de cantante”, pero rápidamente desiste de la negación y se limita a responder que su intención es que “no te lo maten como al mío”. Desde la perspectiva de Carmen, la feminización de Junior, como equivalente “natural” a su homosexualidad, esconde su esperanza de salvarlo. En un contexto

en el que se banaliza la muerte a manos de otros hombres o del Estado,⁴⁰ para Carmen, apartar a Junior de la masculinidad *normal* del barrio es una forma de prevenir ese destino. A diferencia de Marta, quien también resiente ese destino, pero le resulta preferible que su hijo sea “malandro” a que sea “marico”.⁴¹

Entre la infranqueable postura de Marta y la imposición de Carmen de una identidad femenina, Junior hurga en un espacio intermedio que resulta ininteligible para ambas mujeres. Junior no se reconoce como mujer, aunque su objeto de deseo sea un hombre, deshaciéndose así de la lógica que supone una oposición complementaria entre dos (y sólo dos) géneros, hombre o mujer. De modo que su deseo homoerótico no se corresponde con un deseo de transgresión genérica que, en su contexto de subalternidad racializada, tendería a reducirlo a la figura de la “mariquita”, a la que alude Marta en el diálogo ya citado. Lo que está en juego no es tanto la homosexualidad de Junior, sino el augurio de un devenir “mariquita”. Tanto para Carmen como para Marta resulta impensable el deseo homoerótico de Junior fuera de ese devenir, mientras que Junior parece afirmar un lugar de enunciación, como prefiguración de una identidad gay, que requiere, para constituirse, salirse de los límites del barrio, rechazar aquello que desea en Mario.

Querer tener el “pelo liso como un cantante”, y no como una mujer o como una *miss*, le permite a Junior racionalizar su deseo (como “orientación sexual”, independiente de su identidad de género) por medio de una figura que se ubica dentro del dominio de lo masculino.⁴² Pero cuya representación está ligada a un modelo de masculinidad blanca (o blanqueada), que resulta ininteligible en el barrio. La traducción de su deseo en términos estéticos, como aspiración de belleza, aparece como un rechazo a las dinámicas de racialización que lo subsumen por ser un hombre pobre y “moreno”. Y, en ese sentido, Junior busca ejercer su limitada autonomía al apropiarse de tecnologías de blanqueamiento que encuentra en contextos exclusivamente femeninos (el departamento de La niña) o fuera de su entorno inmediato. Esto lo lleva a buscar en Internet, por ejemplo, videos tutoriales que lo instruyen en técnicas para alisarse el pelo. Sin

40. Zubillaga y García Ponte, “Líricas que denuncian el malestar”, 288.

41. Hago referencia aquí a un aforismo popular venezolano según el que sería “preferible tener un hijo malandro [delincuente] antes que un hijo marico”. Dicho aforismo es confrontado, de manera crítica, en otras películas venezolanas que abordan temas de diversidad sexual y de género como la de Eduardo Barberena, *Cheila, una casa pa' Maíta* (Caracas: Fundación Villa del Cine, 2009) y la de Miguel Ferrari, *Azul y no tan rosa* (Caracas: Plenilunio/CNAC/Factor RH, 2012).

42. Ribeiro Barreto, “Desviante en cuadrado”.

embargo, en la medida en que no puede escapar de las condiciones estructurales y simbólicas que le imponen su posición social, esa orientación estética se ve truncada, de diferentes maneras, devolviéndolo a un modelo cerrado de masculinidad violenta fuera del cual sólo queda la “mariquita”.

Autores como Didier Eribon han señalado el vínculo entre la estructuración de subjetividades gays y la huida “del ultraje y la violencia”, hacia entornos “más benignos”, como son las “grandes ciudades”, lugares de libertad individual y anonimato.⁴³ En consonancia con esto, para John D’Emilio, la emergencia de esas subjetividades habría sido el resultado directo de condiciones derivadas de la consolidación del capitalismo.⁴⁴ La propia metáfora de “salir del clóset”, como inauguración teleológica de una identidad gay ya constituida, sugiere un tipo de movilidad (real o imaginada) sujeta a una serie de capitales y de estructuras que exceden la voluntad del individuo.⁴⁵ Al ser así, el deseo de Junior choca con las estructuras que, pese a la inestabilidad de las categorías étnico-raciales, definen la fijeza de su posición, según las estrechas demarcaciones de lo “normal” y lo “anormal”, a partir de los criterios cerrados de hombría o afeminamiento que se le proponen, y que él rechaza en igual medida. La realización de ese deseo, en sus propios términos (como gay y no como mariquita), aparece como imposible en un contexto donde la interdicción de una masculinidad hiperbólica, llamada a usar su cuerpo como arma y no como objeto de belleza, hace que su interés estético sea, cuando menos, objeto de turbación. Pero cuya renuncia (cuando se torna aceptable) lo reduce a una figura denostada y feminizada, en la que él tampoco quiere entrar.

Conclusión

En el presente ensayo he intentado mostrar los conflictos que se ponen en escena en la película *Pelo malo* para entender cómo su personaje principal navega entre las normas de género, clase y sexualidad en la búsqueda por darse una identidad. En primer lugar, he destacado la insidiosa presencia del discurso

43. Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, 33.

44. John D’Emilio, “Capitalism and Gay Identity”, en Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin, eds., *The Lesbian and Gay Studies Reader* (Nueva York: Routledge, 1993), 467-476.

45. Pérez, *A Taste for Brown Bodies*, 106 y Jasbir K. Puar, *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer* (Barcelona: Bellaterra, 2017), 42.

racial en las aspiraciones de blanqueamiento que aparecen como constitutivas de las subjetividades de Junior y La niña. A partir de ello, al considerar la dimensión de género de ese discurso, mostré cómo, en el caso de Junior, esa aspiración se convierte en un defecto, en tanto que desvió de la masculinidad prescrita; desvío que supone la reticencia a encarnar aquello que representa el barrio. Y, en ese sentido, he argumentado que el deseo homoerótico hacia Mario oculta el distanciamiento simbólico que hace posible una prefiguración identitaria. El repudio como exclusión instaura el deseo, (re)produciendo la posición del sujeto prescindible de la nación venezolana (aún, de la Venezuela Bolivariana). Junior renuncia a la calle y a la violencia del barrio como formas de disciplinamiento, para aspirar a una identidad gay ligada a la blanquitud disciplinaria⁴⁶ (encarnada en sus esfuerzos por aplacar y alisar su pelo), *desviándose* así del pronóstico fatal que se confirma en su padre y, más allá de la pantalla, en el asesinato de Julio Méndez, el actor que dio vida a Mario en la ficción.⁴⁷

Junior representa, pues, un lugar de enunciación complejo y ambivalente: desestabiliza las interpretaciones simplistas en torno a su identidad, insinuando un modo de “resistencia a ser leído y enmarcado” por medio de nociones cerradas.⁴⁸ Desde este punto de vista, si bien *Pelo malo* plantea una mirada escéptica ante las identidades unívocas y estables,⁴⁹ el rechazo de Junior a ser capturado por las categorías que su contexto le propone, nos habla de los límites de lo pensable en el marco específico de dicho contexto, más que de una resistencia a toda adscripción identitaria *per se*. En su búsqueda de reconocimiento, Junior excede esos límites y, al hacerlo, se desdibuja, pierde inteligibilidad, tanto para Marta como para Carmen, que precisan contenerlo. El deseo de Junior es uno y es múltiple: desea alisarse el pelo (ser “bonito”), desea a Mario y desea ser reconocido como hombre, en los términos de una sensibilidad gay que,

46. Puar, *Ensamblajes terroristas*, 78-79.

47. En un ejercicio menos optimista al que propone Troconis (“Pequeñas rebeldías”, 197), de ver “la realidad detrás de la ficción”, en *Pelo malo* podría ser conveniente traer a cuenta las circunstancias en las que murió el intérprete de Mario, dos años después del estreno de la película. Según informaron varios medios venezolanos, en 2015 Julio Méndez fue “abatido” por la policía científica, junto a un grupo de presuntos delincuentes que, en la noche del 30 de abril, se disponían a robar varios vehículos de un estacionamiento cercano al centro de Caracas. Méndez no era actor profesional al momento de participar en *Pelo malo* (véase n. 35) y, más allá de las notas en torno al suceso, su muerte pasó casi desapercibida dentro del ámbito artístico y cinematográfico.

48. Troconis, “Pequeñas rebeldías”, 199.

49. Jarman, “Queering the Barrios”, 174.

para los efectos, son los términos de su propio agenciamiento como sujeto social y sexual.

Al rebelarse ante la masculinidad racializada que prefiere Marta y ante la deriva femenina que le sugiere Carmen, transgrede las demarcaciones concebidas por esas figuras de autoridad, pero es un acto conservador, en la medida en que se adscribe al anhelo de participar de la “normalidad” gay, como disidencia exenta de la carga de la abyección,⁵⁰ desplazando al otro, que es la “mariquita”, lo que Lee Edelman llama “la posición *estructural* de la *queeridad*”.⁵¹ La prefiguración de una identidad gay en Junior supone un blanqueamiento, que se reafirma en un otro racializado, deseado y rechazado. Ese rechazo no es simple borramiento de su “raza”, sino alegoría de la necesidad de salir del barrio como única vía de realización de su deseo.⁵² Al cortarse el pelo Junior consume el acto sacrificial y autolesivo⁵³ en el que se concreta su abdicación, frente a la mirada impávida de su madre (fig. 6). Su silencio, en la escena final, refleja la sujeción autoconsciente a un orden opresivo, representado por los enormes edificios que

50. Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992* (Buenos Aires: Colihue, 1997), 32-33. Un argumento cercano al de Perlongher (sostenido también por otros intelectuales y activistas de su época) fue sistematizado posteriormente por la teórica estadounidense Lisa Duggan, a quien se le atribuye el concepto de “homonormatividad”. Por medio de éste, la autora examina la alianza entre una emergente homosexualidad normativa y el neoliberalismo. Lisa Duggan, “The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism”, en Russ Castronovo y Dana Nelson, eds. *Materializing Democracy: Towards a Revitalized Cultural Politics* (Durham: Duke University Press, 2002). Al respecto, véase también, David L. Eng, Judith Halberstam y José Esteban Muñoz, “Introduction. What’s Queer about Queer Studies Now”, *Social Text*, núm. 23 (2005): 10-11; José Esteban Muñoz, *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020), 59-80. Por su parte, Puar (*Ensamblajes terroristas*) suma a esta perspectiva un análisis de los ligamentos entre la homonormatividad y el nacionalismo (en particular para el caso estadounidense), proponiendo el concepto de “homonacionalismos”.

51. Edelman, *No al futuro*, 52.

52. Esta alegoría de la huida se representa de manera explícita en *Cheila, una casa pa’ Maita* (Barberena, 2009), una ficción que narra la historia de una mujer trans (Cheila) que debe abandonar su barrio (también el 23 de enero, en Caracas) y el país para completar con éxito su transición de género. La película (basada en la obra de teatro de Elio Palencia, *La Quinta Dayana*) se centra en una visita que hace Cheila al hogar materno, en la que el contacto ratifica la incompatibilidad de la protagonista con ese entorno. Cabe decir que dicha incompatibilidad, si bien remite usualmente a la incomprensión y a la transfobia, también parece reflejar un proceso de blanqueamiento mediante el cual Cheila, que inicialmente parece sentirse “en casa”, ya no encuentra cabida para ella en el barrio y sus modos.

53. Jarman, “Queering the Barrios”, 173-174.



6. Rondón, *Pelo malo*, 2013, fotogramas. © SudacaFilms, Lima/Caracas.

se imponen sobre su presencia minúscula, reducida.⁵⁴ Ese silencio traduce, en fin, la cancelación definitiva de su deseo. Así, ante la ausencia de condiciones de reconocimiento y la imposibilidad de ser “mirado” del modo en el que él desea, la ficción nos deja intuir el destino providencial de muerte que una vez más se cierne sobre Junior, como efecto de esa cancelación, como devolución a la posición repudiada. ❀

54. Resulta ilustrativo para el argumento de este ensayo establecer un cierto paralelismo entre Junior y Chiron, el personaje principal de la película *Moonlight*, de Barry Jenkins (Nueva York: A24/PASTEL/Plan B, 2016). Pese a las diferencias de contexto, Chiron, al igual que Junior, es objeto de diversas violencias (dentro y fuera de su entorno doméstico) claramente mediadas por su presunta homosexualidad. No obstante, al prolongarse en el tiempo, la ficción de *Moonlight* nos deja ver la continuación de una clausura que en *Pelo malo* queda apenas insinuada. A medida que crece, Chiron responde a la violencia homofóbica haciéndose cada vez más consciente de su cuerpo, llevando al extremo performático una contención equiparable al silencio final de Junior en *Pelo malo*. El personaje suprime, así, la “desviación” de su deseo para encarnar con éxito la masculinidad normativa que es necesaria para sobrevivir a su entorno (“me endurecí”, dice casi al final de la película), pero que a la vez lo acerca a una muerte prematura, simbolizada aquí, también, por el asesinato de la figura paterna.