

Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas

Shaila García-Catalán | scatalan@uji.es

Universitat Jaume I

Palabras clave

“directoras”; “otro nuevo cine español”; “cine LGBTQ+”; “deseo”; “transexualidad”; “infancia”

Sumario

1. Introducción: de la transición española a la Ley Trans
2. Hipótesis y metodología
 - 2.1. Volver a casa
 - 2.2. Interrogar las formas
3. Análisis fílmico
 - 3.1. “Sé que no estás durmiendo”
 - 3.2. Lo fronterizo
 - 3.3. “Me llamo Coco”
 - 3.4. Girl team
 - 3.5. Cuerpos sílfides y cuerpos *queer*
 - 3.6. “Bella cera, me tienes que guiar”
 - 3.7. Trapos sucios, velos, cerrar los ojos
 - 3.8. Intercambio de bañadores
 - 3.9. El fuego y el llanto
 - 3.10. Descompletar la foto familiar, reclamar el nombre propio
4. Discusión: el secreto de la hija
5. Conclusiones
6. Bibliografía

Resumen

En la película *20.000 especies de abejas* (2023) de Estibaliz Urresola una niña transita una dolorosa travesía: de Aitor a Coco y de Coco a Lucía trata de acotar con el nombre propio su enigma, su extrañeza: siente que ha nacido en un cuerpo equivocado. En ese recorrido doloroso, su madre, Ane, tratará de acompañarla a tientas, desorientada, mientras busca definir su propio deseo a través del trabajo con la escultura. En este texto analizamos el film de Estibaliz Urresola como film clave del “otro nuevo cine español firmado por mujeres” que explora al deseo trans trabajando las formas fílmicas con una mirada autoconsciente reclamando la escucha de lo particular a través de lo háptico, la sororidad y el trabajo con el malentendido. Nos interesan los estilemas, los elementos expresivos y narrativos en la puesta en escena, la puesta

en imágenes y el montaje así como sus intertextos con el cine *queer* o el cine dirigido por mujeres de su generación. Concluiremos que Lucía es el emblema de esa trascendencia, secreto y particularidad que toda familia debe respetar en sus herederos.

Cómo citar este texto:

Shaila García-Catalán (2024): Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 15 (1), pp. 23 a 54 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2079

Praise of misunderstanding. Trans desire in *20,000 species of bees*

Shaïla García-Catalán | scatalan@uji.es

Universitat Jaume I

Keywords

“Women directors”; “another new Spanish cinema”; “LGBTIQ+ cinema”; “desire”; “transsexuality”; “childhood”

Summary

1. Introduction: from the Spanish transition to the Trans Law
2. Hypothesis and methodology
 - 2.1. Back home
 - 2.2. Interrogate the shapes
3. Film analysis
 - 3.1. “I know you’re not sleeping.”
 - 3.2. I border it
 - 3.3. “My name is Coco”
 - 3.4. girl team
 - 3.5. Sylph bodies and queer bodies
 - 3.6. “Beautiful wax, you have to guide me”
 - 3.7. Dirty rags, veils, close your eyes
 - 3.8. Swimsuit exchange
 - 3.9. The fire and the crying
 - 3.10. Decomplete the family photo, claim your own name
4. Discussion: the daughter’s secret
5. Conclusions
6. Bibliography

expressive and narrative elements in the staging, the putting in images and the editing as well as their intertexts with queer cinema or cinema directed by women of their generation. We will conclude that Lucía is the emblem of that transcendence and secret that every family must respect in the heirs.

How to cite this text:

Shaïla García-Catalán (2024): Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 15 (1), pp. 23 a 54 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).

DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2079

Abstract

In *20,000 species of bees* (2023) by Estibaliz Urresola a girl goes through a painful journey: from Aitor to Coco and from Coco to Lucía she tries to define with her own name the enigma she feels in the face of her strangeness: she feels that she has been born in a wrong body On this painful journey, his mother, Ane, will try to accompany him gropingly, disoriented, while he seeks to define his own desire through working with sculpture. In this text we analyze the film by Estibaliz Urresola as a key film of “another new Spanish cinema signed by women” that attends to trans desire by working on film forms in a self-conscious way, demanding listening to the particular through haptics, sorority and work with misunderstanding. We are interested in the stylems, the ex-

Ninguna dimensión del ser (ser hombre o mujer, ser vivo o muerto) llega a saturar la existencia, la cual contiene siempre algo que se sitúa fuera de la determinación eterna, algo indecible, ligado al tratamiento de un goce que cada uno de nosotros intenta adscribir a un nombre, a una obra, o a una causa.

Antoni Vicens. Prefacio a *El canto de los sirenos*

(Mary Nicotra, 2022: 25).

1. Introducción: de la Transición Española a la Ley Trans

En 1977, Vicente Aranda estrenaba *Cambio de sexo*. En el umbral del relato, al paso de los títulos del crédito, nos recibe una escultura que deja caer su túnica y levanta sus faldas desvelando un pecho y un pene (Figura 1), toda una provocación en la incipiente transición española que viene a mostrar que quedan reliquias del tiempo que han resistido el oscurantismo y la represión. El arte cinematográfico de quien se consideró nombre clave de la Escuela de Barcelona por *Fata Morgana* (1965) –inaugural para la modernidad del cine español– se encargaba de rescatar un decir más libre. En su planteamiento, José, un rudo padre de familia, se acerca a la ventana. Apartando la cortina, echa la vista atrás y confronta con un horizonte que ahora cree truncado por el deseo *trans* de su hijo José María (interpretado por Victoria Abril): “Trabaja día y noche para hacerte una posición, algo que el día de mañana puedas ofrecer a tus hijos. Y cuando empieza a ir bien [...] vienen a decirte que tienes un hijo que solo sirve para bailarina. Y que lo echan de la escuela para que no pervierta a los demás”.

Figura 1. Main title shot de *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977)



Fuente: Mercury Films / Divisa Home Video ©

El director del colegio le ha aconsejado a la madre llevar a José María al médico, pero el padre se niega por miedo a ser el hazmerreír y a que alguien le diga: “¿Qué le dan a tu hijo? ¿Inyecciones de cojón de toro?”. Por ello, amenaza con curarlo él mismo. Además de las líneas de guion que construyen a este ejemplar ibérico, hombre hecho y derecho que cumple a rajatabla las consignas del arquetipo de macho franquista, la composición del plano lo enmarca con las suaves siluetas de madre e hijo (Figura 2). La escala en un plano americano señala su bravura y el montaje encara a ese padre burgués con su propia imagen ideal perdida: pues tras su mujer y su hijo, reina en la escena una fotografía de los tiempos en el que parecía ser un triunfante boxeador (Figura 3). Y entre esas dos imágenes y tiempos se interpone lo femenino que el padre trata de silenciar: la mujer a quien manda callar y su hijo José María a quien quiere curar de su deseo *extraño*. Decidirá llevarlo de putas para que sepa qué es una mujer, pero en el espectáculo de *striptease* descubrirá con fascinación a la *vedette* transexual Bibi Andersen¹ (Bibiana Fernández) que devendrá una salvífica aparición, un modelo, una guía en su reasignación de género.

Figuras 2 y 3. Enmarcados y abismos: José quiere curar la feminidad de su hijo José María en *Cambio de sexo*



Fuente: Mercury Films / Divisa Home Video ©

Finalmente, José María pasará a llamarse María José invirtiendo ese nombre propio heredado del padre –recordamos que este se llama José– y dismantlando su orden simbólico. De este modo, ese hijo de ese hombre que cree haberse hecho a sí mismo consigue hacerse un cuerpo de mujer. El film termina con la operación de cambio de sexo en una secuencia divulgativa primero y pesadillesco-onírica después pero finalmente feliz –en oposición al aciago destino de *El transexual* de José Jara (también de 1977) en el que la operación provocaba la muerte. Por el contrario, en el film de Vicente Aranda –con Joaquim Jordà en el guion– un narrador nos garantiza que seis meses más tarde María José tiene su primer orgasmo femenino.

También en 1997 se estrenaba *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea) otro “retrato impertinente” (Quílez, 2013) en la transición que ya no necesitaba de la comedia y de la ambigüedad de *Mi querida señorita* (1972) con el que Jaime de Armiñán, junto a José Luis Borau

1 Los créditos iniciales explicitan que el film supone la “presentación cinematográfica de Bibi Andersen”, más tarde Bibiana Fernández, mujer transexual que desde esta película se convirtió en un personaje popular y querido en el audiovisual español.

en el guion, pudieron sortear la censura en pleno franquismo. Una década después destaca, desde el documental, *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, 1983) que trata de escuchar la complejidad de las historias de vida transgénero y *Adela* (Carles Balagué, 1987) desde el thriller. Hasta hoy en la ficción ibérica la transexualidad ha calado en la cultura popular principalmente por el cine de Pedro Almodóvar desde una alegre y consecuente ruptura del tabú –*La ley del deseo* (1987), *Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004)– e incluso desde su torsión más perversa con “la transmutación alquímica” (Antonia Delgado-Poust, 2020) en *La piel que habito* (2011).

En siglo XX el tema irá calando cada vez con más hondura en el audiovisual nacional concediendo el punto de vista a protagonistas transexuales: el musical *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005), la obra de Adrián Silvestre– *Sedimentos* (2021), *Mi vacío y yo* (2022)– y la serie *Ser o no ser* de Coral Cruz (2022-2023), apuesta de la televisión pública española. Destaca, muy especialmente, la miniserie *Veneno* (Javier Ambrossi y Javier Calvo, Atresplayer, 2020) que rescató el icono de Cristina Ortiz, una de las primeras mujeres en visibilizar al colectivo transexual en España por su aparición en populares *late nights* de los 90, para presentárselo a las nuevas generaciones gracias a la diversidad de voces (y públicos) que permiten las plataformas *streaming* (Vega Reyes, 2022).

Con todo, hasta *20.000 especies de abejas* no se explora el deseo trans en la infancia en un largometraje español². En febrero de 2023, precisamente cuando es aprobada la primera Ley Trans de la democracia con el voto Vox en contra y la abstención del PP (Valdés, 2023), se estrena en el 75º Festival de Berlín la propuesta de Estibaliz Urresola Solaguren. Ese mismo verano también se comenzará el rodaje de *La mitad de Ana*, de Marta Nieto y que parece tener su semilla en su cortometraje *Son* (2022) en el que también una madre que se llama Ana –e incluso también es interpretada por Patricia López Arnaiz (que da vida a Ane en el film de Urresola)– se confronta ante su propio deseo a través de la transición de género de su descendiente.

20.000 especies de abejas se sitúa dentro de ese otro nuevo cine español firmado por mujeres. Estibaliz Urresola forma parte de una ola de cineastas que con una voluntad autoral –plasmada en la firma del guion y la dirección– y una consciencia de generación en la que ya no se sienten tan solas como sus predecesoras (Scholz *et al.*, 2021), forman parte de un movimiento e incluso comparten redes creativas y proceso de trabajo (Arnau Vilaró, 2021). A pesar de las ayudas institucionales aún cuentan con presupuestos austeros y en muchas ocasiones los recorridos de sus films en la distribución y exhibición llegan por el reconocimiento que suele comenzar en festivales internacionales de categoría A. *20.000 especies de abejas* fue premiado en Berlín³ un año después de que Carla Simón se llevara el Oso de Oro

2 En el cortometraje la infancia trans sí se había abordado como muestra *Vestido nuevo* (Sergi Pérez, 2007).

3 Donde obtuvo el Oso de Plata a la Mejor Interpretación para Sofía Otero (Coco), el Guild Film Prize y el Premio del Jurado. Tras los premios en Berlín se reconoció en el Festival de Málaga –Biznaga de Oro a la mejor película española y Biznaga de Plata a la mejor interpre-

por *Alcarràs* (2022) y, siguiendo esa tendencia de los festivales españoles de mirar a Europa, se llevó la Biznaga de Oro en el Festival de Málaga.

Esta investigación analiza el caso de *20.000 especies de abejas*, paradigma de este cine que en otro lugar hemos calificado de “radical realismo íntimo” (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022) por sus personalísimas apuestas para captar el temblor de esos tiempos vivos y complejos de cambios –la adolescencia, la maternidad, etc.– que suponen importantes travesías subjetivas para los personajes protagonistas femeninos.

El film comienza con el inicio de un verano en el que Ane (Patricia López Arnaiz), una mujer que se encuentra en crisis en su matrimonio y en su trabajo vuelve a casa de su madre en sus vacaciones. Ese verano no supondrá tanto un tiempo cronológico como un tiempo lógico en el que su hijo pequeño (Sofía Otero) podrá enunciar su transición de género a través de un reconocimiento simbólico del viraje de su nombre propio de Aitor a Coco y de Coco a Lucía. Ese cambio de nombre no solo supone sino el reconocimiento íntimo de un cuerpo que se topa con un deseo extraño sino una puesta a prueba de los marcos simbólicos de su familia, especialmente de la abuela. Así, aunque la directora quiso hacer un film coral, el punto de vista acaba pivotando entre Aitor y Ane, quien no podrá atender el deseo de su hijo/hija si descuida el propio. El film es un elogio de esos cuerpos que se sienten equivocados en un momento histórico que reclama una amplitud de miras, un canto a la diversidad y a la consideración de los cuerpos en su radical singularidad.

2. Hipótesis y metodología

2.1. Volver a casa

Como avanzábamos, el film transcurre en verano, ese marco colmado de tiempos muertos y sin calendario de la modernidad cinematográfica europea –de ayer y de hoy, desde *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954) hasta *Call Me By Your Name* (Luca Guadagnino, 2017)– en el que los cuerpos se pierden, el deseo hace aguas o se vive el primer desamor y todavía se congela el tiempo. El verano es también un retorno a la infancia, a la tierra, un volver a casa, tropo fundamental en el cine español dirigido por mujeres, no solo en términos discursivos sino industriales: Celia Rico vuelve a casa para rodar *Viaje al cuarto de una madre* (2018), Carla Simón vuelve a casa para rodar *Alcarràs*. De hecho, el nuevo otro cine español firmado por mujeres sitúa su película inicial en *Tres días con la familia* (Mar Coll, 2009). Allí, una chica regresa a Barcelona para el funeral de su abuelo, mismo detonante para el regreso al hogar de *Polvo somos* (2020), cortometraje de Estibaliz Urresola donde ya esboza algunos de los interrogantes de su primer largometraje: los vínculos de las mujeres de la familia, la dignidad del legado, etc.

tación femenina de reparto para Patricia López Arnaiz. En el momento de la entrega de este artículo, *20.000 especies de abejas* obtiene 15 nominaciones de la Academia de Cine para los Premios Goya 2024, siendo la película más nominada de la presente edición.

Como a través de su poesía corporal muestra *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018), volver a casa implica pasar frío, encarar el salto generacional, la responsabilidad de los cuidados y soportar el peso de las tradiciones. En realidad, en *20.000 especies de abejas* Ane no vuelve a casa para visitar a la familia –de hecho, mostrará desinterés por las celebraciones familiares– sino para confrontarse con lo que ha devenido y con su propio deseo negado.

Volver a casa en el cine dirigido por mujeres a veces es una opción forzada –*Ama* (Júlia Paz de Solvas, 2021)– para sobrevivir o no matarse, para volver a dormir con una paz pasajera en la habitación que aún resguarda la madre. Otras es una visita a la *Creatura* (Elena Martín, 2023) que fuimos, a las *Chavalas* (Carol Rodríguez, 2021)– que nos acompañaron al crecer, una apertura al reencuentro con *Los amores cobardes* (Carmen Blanco, 2017) o al descubrimiento de otros *Ojos negros* (Marta Lallana, Ivet Castelo, Iván Alarcón, Sandra García, 2019). Volver a casa pone en pausa la errancia gracias a la que forjamos nuestro destino.

Antes de un gesto estético o ético, volver a casa es un doloroso gesto subjetivo en el que el retorno confirma la casa como un lugar hostil demasiado cargado de recuerdos. Pues el hogar que se dejó nos espera para mostrar tanto lo que hemos cambiado como lo que no podemos dejar de repetir. En su regreso, Ane le dirá a su madre que todo huele como siempre y en su taller conserva el origen del deseo –allí siguen las esculturas de Ane y de su padre, de quien heredó la pasión de la que ha hecho oficio– pero su visita también resguarda el espesor del desencanto, los reproches o lo des-idealizado ante esos secretos familiares que tarde o temprano saldrán a la luz confirmando lo que uno inconscientemente sabía: los *affaires* del padre en *20.000 especies de abejas* o el amor secreto de la madre en *Cinco lobitos*⁴ (Alauda Ruiz de Azúa, 2022).

Nuestra investigación queda guiada por la hipótesis de que el *leit motiv* de *volver a casa* en este cine de firmas femeninas –del que *20.000 especies de abejas* es una importante muestra– no solo supone una vuelta del nudo familiar que angustia y desencanta a sus protagonistas, sino que las confronta con el deseo que se advierte en el cuerpo y que se presenta extranjero tanto para el hijo/la hija como para la madre. Así, más concretamente, el film de Urresola no se limita a la exploración del deseo *trans*, sino que irradia la interrogación por el deseo femenino de la madre, un deseo de mujer que si no se atiende puede caer en el automatismo de los fantasmas, de la lógica familiar y de la tradición. Coco y Ane atravesarán esa confusión a través del nombre propio y un estudio de las formas artísticas desde la escultura.

2.2. Interrogar las formas

El objetivo de esta investigación es, pues, analizar la mirada y posición enunciativa que despliega Estibaliz Urresola en el film y cómo traza conversaciones o herencias intertextuales

4 La protagonista de *Cinco lobitos* parece que puede dormir por primera vez cuando su padre la lleva al norte, a la casa familiar, pero allí tendrá que seguir en duermevela para cuidar a su madre.

con sus cortos anteriores, otros films del otro nuevo cine español firmado por mujeres y otros films internacionales que abordan la infancia trans. Para ello, seguiremos la metodología de análisis filmico: los recursos expresivos y narrativos de la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie (Gómez Tarín, 2005). También atenderemos conceptos de la teoría psicoanalítica de orientación lacaniana que son importantes en el film –nombre propio, secreto, herencia o deseo– y para la teoría queer. En este punto es fundamental considerar una matización.

A grandes rasgos, el psicoanálisis lacaniano y la teoría queer coinciden en afirmar que la anatomía no es el destino⁵. El sujeto no puede ser pensado en términos biológicos, sino que cada uno se posiciona en la sexuación. Ahora bien, el psicoanálisis se distancia de la teoría queer cuando esta plantea la autodirección de las identificaciones y la fantasía de prescindir de la noción de Otro o el carácter performativo de la sexualidad y el género (Butler, 2022). Pues para el psicoanálisis siempre queda una zona inconsciente que merece ser escuchada y que no se puede subsumir a una autoafirmación identitaria plenamente consciente.

Debemos considerar que la episteme, la ética y la política del psicoanálisis, tanto como práctica como discurso, surgen de la clínica. Y esta no se alinea acriticamente con enunciados políticos universales y considera que siempre hay algo que no entra en la representación de sí mismo: la diferencia entre demanda, deseo y goce implica que el sujeto siempre dice más de lo que dicen sus palabras. Por ello, la clínica psicoanalítica cuestiona la autodeterminación plenamente legible y elegible de la identidad y considera lo inteligible que emerge en cada caso. Frente a la urgencia de la decisión o la elección firme e inequívoca de la identidad, el psicoanálisis concede un tiempo al sujeto para que pueda ir articulando qué se está poniendo en juego en sus elecciones inconscientes de su posición sexuada o de género. Y es que todo deseo es, de algún modo, *trans* (Coccoz, 2020; Nicotra, 2022) ya que lo masculino y lo femenino suponen una interrogación a descifrar para cada uno, para cada una, que puede discrepar íntimamente de los semblantes universales de hombres y mujeres. Lacan decía que todo sujeto se siente en algún momento que vive en un cuerpo equivocado (Missé, 2019), de ahí que cualquier armonía identitaria pueda ser una tramposa ilusión. Precisamente contra esa pasión contemporánea por la identidad, el arte cinematográfico nos permite apuntar a lo irrepresentable que hay en ella, de ahí la importancia de interrogar sus formas.

5 Lacan plantea que Freud se equivocó en su texto “El sepultamiento del Edipo” cuando llegó a afirmar que “la anatomía es el destino” (Freud, 1992: 185).

3. Análisis fílmico

3.1. “Sé que no estás durmiendo”

Figura 4. Plano con el que despierta *20.000 especies de abejas*



Fuente: BTeam Pictures ©

La película *despierta* con una madre que no puede dormir porque le inquieta el secreto de su hijo. Desenfocada y dando la espalda a los espectadores en un plano íntimo en clave baja y clavando su mirada en el niño, Ane está inquieta y angustiada. Pues de las madres se espera que velen por el sueño de sus hijos e hijas, ese tiempo en el que se entregan al inconsciente y pueden elaborar sus miedos. Pero Ane, intuyendo que a su hijo algo lo desvela, en lugar de ofrecerle una canción de cuna, le interroga (Figura 4):

ANE: Sé que no estás durmiendo. ¿Has sido tú: sí o no? ¿Te gusta Martina?

AITOR: (mueve la cabeza con una negativa)

ANE: ¿No es eso? ¿Entonces qué es? Dime. ¿No confías en mí?

AITOR: (silencio)

El film será precisamente ese dispositivo de escucha que se habilitará para que Aitor pueda enunciar qué le impide soñar. Esto será el punto candente del film. Pero como al deseo le cuesta tanto traducirse en palabras el hilo de Ariadna para adentrarnos en su deseo será, de momento, lo que Aitor rechaza. Poco a poco, iremos siendo testigos de cómo Aitor no enuncia lo que quiere, pero sí lo que no quiere. Como todavía no puede revelar aquello que siente, se rebela: no quiere ir al pueblo, no quiere levantarse, no quiere ponerse la ropa que no le gusta, no quiere que lo llamen Coco delante de su madre... El padre irrumpe en la

habitación exigiendo que vaya a pedir perdón a Martina por haberle cogido el bañador. El matrimonio discute y la familia deja Bayona y viaja al pueblo sin el padre, para el disgusto de Eneko, el hermano.

3.2. Lo fronterizo

20.000 especies de abejas escribe su conciencia de un viaje, de esa nueva vuelta por el laberinto subjetivo que supondrá especialmente para madre e hijo/hija. Cuando llegan a la frontera entre Francia y Hegoalde dice Coco: “3, 2, 1” (Figura 5), y la enunciación inserta el *main title shot* como pistoletazo de salida (Figura 6), de igual modo que Carla Simón insertaba el de *Alcarràs* (Figura 8) cuando los niños comenzaban la cuenta atrás de su viaje espacial imaginario (Figura 7). Ese subrayado del viaje de frontera privilegia los encuadres de Ane y Aitor, pues entre ellos pivotará el punto de vista del relato. Ambos atraviesan esa frontera sintiendo su ser en cuestión, como parece marcar el juego de enfoque y desenfoque de ambos personajes.

Figuras 5 y 6. *20.000 especies de abejas* sentencia su arranque al cruzar la frontera (arriba).
Figuras 7 y 8. “3, 2, 1...”, con el viaje extraterrestre de los niños *despega Alcarràs* (abajo).





Fuente: BTeam Pictures © y Avalon / Elastica Films ©

La llegada al pueblo se filma hostil. Llegan en tren y literalmente transportan una figura cuyo embalaje que nos advierte que es un film de cuerpos frágiles (Figura 9) que se confrontarán a su vulnerabilidad. La puesta en escena y la posición de cámara privilegian las pendientes con planos abigarrados (Figura 9) o enmarcados hostiles y el sonido subraya la gravilla a cada paso. Cada plano parece imponer umbrales que cuesta cruzar. Uno de ellos es la mirada de las señoras que, sentadas a la fresca (Figura 10), no saben dar la bienvenida sin preguntar mostrando el tiempo perdido —cómo han crecido los niños—, una pregunta que horroriza —“¿has venido para quedarte?”—, y recordando que la abuela no ha ido a recibirlos.

Figura 9. Volver a casa con cuerpos frágiles y a cuestas. Figura 10: Y la mirada de la tradición espera a la fresca.



Fuente: BTeam Pictures ©

3.3. “Me llamo Coco”

Esa primera noche en el pueblo, en pleno solsticio de verano, se celebra San Juan Bautista a pesar de que han robado al Santo: ha desaparecido, por tanto, el niño que esa noche se celebra. Mientras Ane tiene que lidiar con el reencuentro con su familia, su madre se resiste a aparecer, siempre estará en otro lado o mirando en otra dirección.

Figura 11. Aitor se presenta como Coco a la luz de las hogueras de la noche de San Juan



Fuente: BTeam Pictures ©

Una de las tradiciones de esa noche más corta –con menos tiempo para dormir y para soñar– es escribir el deseo en un papel y tirarlo al fuego. Los niños del pueblo piden a los forasteros que los confiesen. Pero una niña, June (Mariñe Ibarretxe Frade), se opone, preservando la posibilidad para el secreto. Aunque durante el viaje Aitor se enfadaba con su hermana porque lo llamaba Coco, a la luz de la hoguera, en esa noche de renovación, Aitor dice llamarse Coco. Los otros niños le dicen que no es un nombre. Coco resuena a monstruo –“que viene el coco”, dice la voz del cuento familiar– pero nuestro protagonista les corrige en la acentuación en la última sílaba, con sonoridad francesa. June responde en euskera: “Si dice que es su nombre, lo es y ya está”. Hay, pues, al menos una niña que toma en serio la enunciación de Coco.

Tras haber podido afirmar su nuevo nombre, ya es capaz de escribir su secreto mientras los otros niños voltean la pira (fig. 11). Coco no da vueltas en la hoguera –como tampoco Ana se atreve a saltarla en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)– y, por eso, tendrá frío. Pero como analizaremos, a lo largo del film irá aproximándose al fuego. Decíamos que el tiempo de *20.000 especies de abejas* es el del verano, tiempo precisamente privilegiado para el cine *coming-of-age*, porque es idóneo para el descubrimiento de ese deseo que sorprende en el cuerpo, porque uno o una tiene la oportunidad de presentarse por primera vez o de nuevo.

3.4. Girl team

Como decíamos, para poder aproximarnos al secreto de Aitor, a partir de ahora Coco, el relato atiende a lo que le da miedo o rechaza. Coco no quiere ir a la piscina y, aunque en un principio da falsas razones, este lugar se presenta hostil en tanto en él es más difícil jugar con los semblantes, unas normas y una clara mostración de los signos. Por ese imperativo de la transparencia, una piscina también es el enclave del corto *Rosa* (Ferran Navarro-Beltran, 2022) en el que una mujer trans se presenta ante su hija socorrista tras convertirse en mujer.

Para entrar en la piscina de *20.000 especies de abejas* se requiere del nombre oficial y un carnet de identificación: Ane fuerza la entrada de Coco firmando ella misma como Aitor, imponiéndole el nombre. Y los baños quedan escindidos en señoras y caballeros una compartimentación por sexos en los que Coco no se encuentra. Coco trata de hacer más soportable el lugar resguardando su cuerpo con un albornoz. Y si bajo la oscuridad de la noche se presentó ante los otros niños como Coco, tratar de sostener ese nombre a plena del día. Todo se complica en los baños, espacios de enunciación del malestar femenino que ya avanzó Estibaliz Urresola en su cortometraje *Adri*⁶ (2014). En *20.000 especies de abejas*, los baños de chicas traducen un binarismo doloroso para los sujetos trans. Una de las niñas, que lleva un vestido en el que leemos “Girl team” (Figura 12), lo invita a entrar en el baño de chicas. Coco se sentirá arrinconada.

⁶ *Adri* es un cortometraje sobre una nadadora de competición a la que le baja por primera vez la menstruación.

Figuras 12 y 13. Mear es la hora de la verdad en *20.000 especies de abejas* y *Tomboy*



Fuente: BTeam Pictures © y Abordar / Karma Films ©

NIÑA: ¿Por qué mea sentado?

ANE: Pues porque los chicos también mean sentados.

COCO: Mama, cállate.

ANE: Cariño...

NIÑA: Entonces Coco no es una chica.

ANE: No se llama Coco. ¿Por qué la llamas Coco? Se llama Aitor.

COCO: Mamá, cállate.

NIÑA: Lo sabía.

Otros films sobre el deseo trans en la infancia hacen de las escenas de micción escenas traumáticas en las que los niños o las niñas son capaces de sostener el semblante femenino o masculino pero el momento de la micción se presenta como una suerte de hora de la verdad. En *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), uno niño trans queda comprometido cuando sus amigos van a mear en los descansos del partido de fútbol (Figura 13) y él tiene que ir a hacerlo escondido en el bosque, donde finalmente lo descubren. En el film de Urresola, en la noche de San Juan, la cámara nos confiaba en secreto a los espectadores a Aitor meando.

Vemos, por tanto, cómo en el film de Estibaliz Urresola planea el miedo a la anatomía como destino y, de forma más precisa, a la castración en su ambivalencia (como deseo y como

temor). Cuando Coco y Ane visitan a la tía, June, la niña que precisamente defendió su nombre en la noche anterior, le muestra la cola arrancada de una lagartija y Coco se horroriza. Ese espanto ante la cola (Figura 15) –esa castración literal e imaginaria– no le permite ver aún ese subtexto o mensaje simbólico que la niña le está enviando: sin cola se puede vivir. Esto cobrará sentido cuando Coco y Ane visiten a la tía. Coco acerca un instrumento médico al poster de anatomía (Figura 14) de la consulta en la que su tía hace apiterapia.

Figuras 14 y 15. Ambivalencias ante la castración: cirugía y horror ante la cola de la lagartija



Fuente: BTeam Pictures ©

3.5. Cuerpos sílfides y cuerpos *queer*

Ane no ha vuelto a casa para estar con su madre. La coreografía de sus cuerpos en penumbra la primera noche, las preguntas incisivas de la madre, el beso de buenas noches forzado o los desayunos a destiempo confirman rápidamente la distancia y la tensión entre ellas. Ane ha vuelto a casa para trabajar en el taller del padre, ya fallecido. A pesar de que la abuela dice que ahí los niños “no están bien”, para ellos es un espacio de investigación sobre lo que se desliza en la línea de filiación materna. De hecho, a lo largo del film no habrá mesa alrededor de la cual reunirse, ni siquiera la de ese bautizo familiar fuente de conflictos que supondrá un calvario para Ane. La única mesa capaz de congregar a Ane y a sus hijos será la del taller, allí donde esculpe y busca dar forma al deseo.

Quien muestra *no estar bien* en el taller es la abuela: vende la obra de su marido y tira parte

de la de Ane porque no la valora. Gorka, el hermano de Coco, descubre algo clave: “Ama, ¿qué significa ‘selfides’?” Esa palabra equivocada y corregida por la hermana –‘sílfide’– comienza a estirar el ovillo del secreto familiar que irá desvelándose a lo largo del film. ‘Sílfide’ es el nombre de una serie de la obra del abuelo y, como explica Ane, ‘sílfide’ es una mujer alargada y esbelta. ‘Sílfide’ es, por tanto, un ideal, una imagen en la que mirarse. Otro día la hermana mayor de Coco descubre fotografías de las modelos de sílfides desnudas, de las que se acabará confirmar que fueron las amantes del abuelo. Los cuerpos modélicos, normativos y ideales contrastan con esos cuerpos singulares, *queer* y diversos a los que apunta el propio título del film: *20.000 especies de abejas* contestando el cuerpo *ejemplar* –“el que sirve de ejemplo” (RAE)– con los cuerpos *ejemplares* –considerados uno por uno, “cada uno de los objetos de diverso género que forman una colección científica” (RAE).

3.6. “Bella cera, me tienes que guiar”

Madre e hija ensayan a solas otras posibilidades de los cuerpos: el arte y el juego son campos privilegiados para una expresión que no funciona cuando se miran. El montaje apunta a las rimas entre el trabajo de la madre con la escultura (Figura 16) y los juegos de Coco desmontando la muñeca (Figura 17), gesto infantil que también en 2023 pone de relieve internacionalmente el fenómeno *Barbie* (Greta Gerwig): la Barbie Rara –rota, descuajeringada o pintada– es el síntoma de que la Barbie estereotípica –otra *sílfide*– no está en consonancia con el malestar de las niñas y aquello que buscan.

Figuras 16 y 17. El montaje vincula la escultura y el juego como búsqueda desde la dimensión háptica de la imagen



Fuente: BTeam Pictures ©

Así, frente a la rivalidad que se alza en las relaciones imaginarias del cara a cara en *20.000 especies de abejas* emerge esa “visualidad háptica” (Marks, 2000) que Cancela y Sánchez Manzano (2020) localizan en el cine de las directoras españolas o Vázquez Rodríguez y Zurián (2021) en la estética de lo marginal del cine latinoamericano. La evocación de lo táctil no solo permite una mayor cercanía al *film* y a los personajes, sino que pone en cuestión el discurso dominante.

Aquí, lo háptico emerge desde el trabajo de la materia y la búsqueda de las formas lo que permite pasar del miedo a la castración (al corte, a lo quirúrgico) a lo esculpido con las manos, lo acariciado. La escultura, como veremos, permitirá metaforizar la tensión entre lo rígido y lo maleable, lo sólido y lo líquido. La escultura exige la intuición y la fuerza de las manos y el reconocimiento de la materia y, sobre todo, la búsqueda: pues, como plantea el psicoanálisis, todo sujeto hablante debe tantear de forma singular los contornos de sus formas, tratando de localizar un imposible. La imagen háptica nos traslada, en definitiva, lo que la tía abuela de *Coco* cantaba: “Bella cera, alúmbrame, en este largo viaje, me tienes que guiar”.

3.7. Trapos sucios, velos, cerrar los ojos

Mientras la madre busca a ciegas un trabajo de las formas, la abuela no quiere ver. Guardiania de la tradición y “del que dirán”, cree saber bien “lo que merece y no merece” ser mirado. Siempre ha gestionado la contabilidad y las ventas de la obra artística de su marido. Cree saber poner precio, pero no sabe apreciar la obra de su hija –no es extraño que solo salve la escultura *Pudor*–. Incluso se cree guardiania de lo que entra y no entra en *las cuentas* del ser: es irónica la paradoja de que mientras busca a San Bautista insiste en que no existen las sirenas. Por eso, la tía dirá que siempre mira para otro lado. E intenta velar pero fracasa estrepitosamente.

La escena de mayor discusión entre la abuela y la madre se dispone tendiendo la ropa. Ponen velos y velos (Figura 18) –elementos clave en cine LGTBI+ (Figuras 19-21)– mientras muestran los trapos sucios y desvelan dolorosas verdades. Ane le reprocha a su madre haber soportado las infidelidades del padre –reprocha, por tanto, una falta de deseo de la mujer en la madre– y como contrarréplica, la abuela también cuestiona el deseo de Ane como mujer y como madre: le dice que a su padre no le gustaba la obra de Ane, le reprocha haber tenido tres hijos y le advierte que mire cómo lleva a Aitor “porque la gente lo confunde con una chica”.

Figura 18. *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023). Figura 19. *Mi vida en rosa* (Alain Berliner, 1997). Figura 20. *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977). Figura 21. *La chica danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015)



Fuente: BTeam Pictures ©, TF1 Films / Bluelight ©, Mercury Films / Divisa Home Video © y Universal Pictures ©

Frente a esa abuela que no quiere saber, aparece la tía abuela que elogio lo equívoco. Ella es quien ayuda a Coco a encontrar su voz: le canta, le enseña a escuchar a las abejas y a escucharse a sí misma. Así hace suspender la confusión de Coco ante las imágenes —que nunca encajan con lo que ella siente— invitándole a cerrar los ojos. Esto le permite a Coco enunciarse, por primera vez, en femenino: “he recordado de lo que me has dicho y me he quedado súper *tranquila*”. La tía acoge las palabras de Coco devolviéndole la frase para que, por fin, las palabras del Otro la reconozcan: “¿Estabas *nerviosa*?”. Coco dice tener el corazón a mil. Algo nuevo palpita en ella. En esa escena, como si toda la cálida luz del atardecer acudiera a su rostro, Coco se hará una coleta, mostrando su gesto y su semblante de chica e incluso aparece una insignia: en la conversación dirá que ella es la reina de las abejas.

Figura 22. En *20.000 especies de abejas*, la tía abuela enseña a Coco a escucharse y a declinarse en femenino bajo una luz miel y un paisaje impresionista



Fuente: BTeam Pictures ©

3.8. Intercambio de bañadores

Donde la madre y la abuela necesitan poner velos mientras se lanzan reproches, Coco y su June se permiten la desnudez. En el bosque, las amigas escapan a las miradas adultas y exploran lo que tiembla en el cuerpo. June, tumbada, mueve y roza su cuerpo con la tierra: “*Prueba a hacer esto. ¿Te hace cosquillas?*”. “*Sí*”—responde Coco. En el gesto y en la pregunta despuntan, sin ser juzgadas, esas investigaciones infantiles de la sexualidad que descubrió Freud (2015) y que Elena Martín ha vuelto a poner de relieve en *Creatura*.

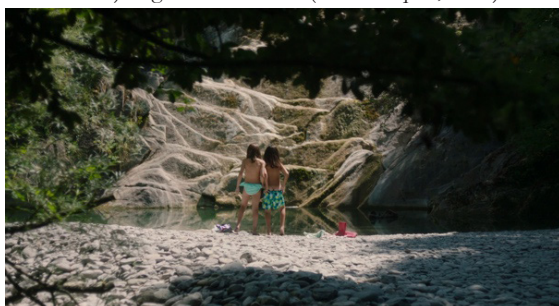
Figura 23. El cine español no retrocede ante la sexualidad infantil. *20.000 especies de abejas*.



Fuente: BTeam Pictures ©

A la orilla de las aguas, intercambian sus bañadores. Coco conquista una desnudez que no se esconde ante June y es capaz de darse la vestidura simbólica para el ser: “Mi nombre verdadero es Lucía”. La cámara se ha aproximado a las amigas para participar de su complicidad. Pero acaba distanciándose con un plano general (Figura 24) en el que las enmarca con las ramas de los árboles, frente a la bella y libre orografía irregular de la montaña adentrándose en el agua tranquila y cristalina en lo que simbólicamente supone el bautismo de Coco en Lucía. Es una imagen de sororidad en el agua que nos recuerda a la complicidad de *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023) en el río (Figura 26) confesando su amor a los hombres o a los fantasmas. En *20.000 especies de abejas* al salir del río, las amigas se tumban. El encuadre, la composición y la textura buscan el parecido de sus cuerpos (Figura 25). Parece que Lucía por fin puede dormir.

Figura 24 y 25. *20.000 especies de abejas* (arriba). Figura 26. *Las chicas están bien* (Itsaso Arana, 2023). Figura 27. *Libertad* (Clara Roquet, 2021)





Fuente: BTeam Pictures ©, Los Ilusos Films / Elastica Films © y Avalon ©

3.9. El fuego y el llanto

20.000 especies de abejas comenzaba con ese no poder dormir ni de Coco ni de su madre. Pero cuando duerme, el inconsciente de Coco entrega sus signos: “Otra vez, se me ha escapado”—dice a su hermano despertándose mojada. Este “otra vez” da muestra de que el pis en la cama parece presentarse como un síntoma, eso que repitiéndose da noticias de un deseo incandescente. La enuresis nocturna responde a una satisfacción que no se contiene y se desborda. El refrán ya lo dice: quien con juega con fuego, mojado se levanta. Desde luego, tanto Ane como Coco no están dejando de jugar con fuego. Veíamos que Coco escribía su deseo ante la lumbre de la hoguera y a su madre el fuego le permite trabajar la cera. Coco también ha quemado los paneles de larvas de abeja enfermas de loque, que “no crecen bien” para que no enfermen y maten a todas las abejas.

Lucía y su hermano acaban confesando sus deseos —el regreso del padre él y “llamarse Lucía”, ella— ante el fuego en el taller (fig. 28), pero la llamarada se extiende y destruye la escultura de Ane. El deseo de los hijos aviva también el deseo de la madre: pues al final del relato Ane dirá que, aunque ha ganado su contrato laboral con las sílfides del padre, rechazará su plaza y comprará una lonja.

Figuras 28 y 29. Del deseo ante el fuego al llanto en el colchón en *20.000 especies de abejas*



Fuente: BTeam Pictures ©

La llamarada que casi acaba en incendio del taller precipita también el derrame de la lágrima y una importante sentencia de Coco a su madre: “¿Por qué tú puedes saber quién eres y yo no? Quiero que me llames Lucía” (Figura 29). La lágrima es el signo de un importante punto de la travesía subjetiva en el cine español firmado por mujeres. Lo vemos en la catarsis final de *Verano 1993* (*Estiu 1993*, Carla Simón, 2017) que retrata el tiempo lógico de un duelo o en la primera lágrima que se llora en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), que retrata el tiempo lógico en el que una niña puede cantar con voz propia. Así pues, las lágrimas derramadas son la antesala del clímax del film.

3.10. Descompletar la foto familiar, reclamar el nombre propio

La familia llegaba al pueblo la misma noche de San Juan Bautista y el final del film coincide con la celebración del bautismo del primo de Coco, que ha supuesto todo un calvario para Ane y Coco por la prueba de los vestidos. Ane, por fin, ha escuchado el deseo de su hija y

permite que Coco se ponga uno para la celebración familiar. Es el momento de la puesta en escena social. Sin embargo, la mirada de desaprobación de la abuela en una imagen abismada (Figura 30) y la tristeza de Ane harán que Coco vuelva a ponerse los pantalones para la fiesta en una elipsis temporal.

Figura 30. *20.000 especies de abejas*. Figura 31. *Mi vida en rosa* (*Ma vie en rose*, Alain Berliner, 1997)



Fuente: BTeam Pictures © y TF1 Films / Bluelight ©

Como no es reconocido en su particularidad, Coco o Aitor –como aún lo llaman todos– va a maniobrar con el vacío, boicotea silenciosamente la estampa familiar excluyéndose, haciendo un lugar a la falta en la fotografía familiar. Desde el punto de vista de Coco (Figura 32) advertimos de una forma oblicua y con tensión cómo la familia va reuniéndose para la estampa sin advertir su ausencia. Ese plano general de risas forzadas a plena luz del día devendrá pronto una colección de planos cortos de angustia y de cámara desorientada al atardecer en el que la familia busca desorientada, como la misma cámara temblorosa, por el bosque y a la orilla del río –en rima a esa desaparición del Santo Juan Bautista. Sin embargo, Eneko, su hermano, da con la clave. Mientras todos gritan “Aitor”, él la nombra “Lucía” (Figura 33).

Figura 32. El cuerpo ausente en la fotografía familiar (izquierda). Figura 33. Eneko grita ¡Lucía! (derecha)



Fuente: BTeam Pictures ©

Y en una emocionante marca enunciativa, la enunciación nos lleva a los espectadores con ella (Figura 34), confiando su nombre a la colmena de las abejas, en un plano general bello y bucólico de profundo horizonte. Las *20.000 especies de abejas* son la familia extranjera, la que no habla pero escucha. Estibalíz Urresola comenta que hay una arcaica balada vasca muy antigua que hablaba sobre la abeja como un animal sagrado que ilumina el camino en la oscuridad (en Tena, 2023).

Figura 34. La enunciación (nos) encuentra a Lucía, quien confiesa su nombre propio a las abejas



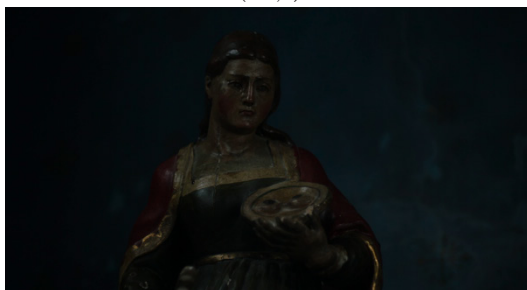
Fuente: BTeam Pictures ©

La directora también descubrió investigaciones antropológicas que vieron que en muchas comunidades existía un hábito de informar a las abejas sobre los episodios más importantes dentro de las familias en muchas comunidades. Ese final nos muestra que la materialidad de las formas —que ha permitido ir investigando a solas, a tientas, en silencio— ha permitido la materialidad de la voz, una voz hacia un Otro extraño, que no habla ni juzga ni sufre, ni perdona ni aconseja, ni llora.

A lo largo del film Aitor/Coco comenzó preguntando a su hermano sus enigmas: “¿desde cuándo sabes que eres chico?, ¿crees que cuando estaba en la tripa de mamá algo salió mal?”. Más tarde le preguntaría a su tía abuela si sería necesario morir para renacer. Poco a poco va elucidando su embrollo de lo que advierte como cuerpo equivocado. Para soportar eso su tía abuela le recordará la importancia de un nombre: “Mi ama me decía que lo que no tiene nombre no existe [...] Piensa un nombre para tí”. Y efectivamente eso es lo que ha ido haciendo poco a poco. Aitor-Coco-Lucía arman una cadena signficante en el que el nombre propio nunca ha sido un nombre cualquiera. Paradójicamente, en su búsqueda de ser reconocida en su diferencia sexual, Coco ha intentado ser artífice de su nombre, pero finalmente lo ha tomado prestado, pues ser sujeto implica el paso por el Otro.

Figuras 35 y 36. Coco toma el nombre de Santa Lucía en *20.000 especies de abejas* (arriba).

Figuras 37 y 38. Ana toma la fuerza de Santa Rita en *El agua* (Elena López Riera, 2022) (abajo)





Fuente: BTeam Pictures © y Alina Film ©

Lucía ha tomado el nombre de la virgen que le ha presentado la abuela, esa Santa Lucía a quien “castigaron por defender lo que ella creía”, mostrando que *ellas* en el cine español siguen mirándose en la tradición –para reinterpretarla, cuestionarla o cuidarla– y son conscientes de la importancia de la memoria y el legado de las herencias. Y es que “para que la vida llegue a estar realmente viva es necesaria una transmisión del deseo de una generación a otra” (Recalcatti, 2014: 41) y, a la vez, es clave una discontinuidad generacional.

El último plano del film es una rima luminosa con aquel plano en el que Aitor no podía dormir. Lucía, rodeada de sus hermanos dormidos y su padre despierto, disgustado –que los ha visitado cumpliendo el deseo de Eneko– mira a su madre y con toda consciencia le pregunta: “Ama, ¿estás despierta?” (Figura 39). Una lágrima se asoma en sus brillantes ojos mientras sonríe en una mueca de complicidad. El plano final nos devuelve una pregunta sobre el nombre propio y el secreto de la hija.

Figura 39. “Ama, ¿estás despierta?”. El final es una rima luminosa con el despertar angustioso del film



Fuente: BTeam Pictures ©

4. Discusión: el secreto de la hija

Entre los dichos de las mujeres de la familia de Lucía se desliza uno importantísimo: “lo que no tiene nombre no existe”—como le dice a Coco su tía. Al hilo de esta consigna familiar podríamos decir que el nombre propio es lo que permite que el sujeto no caiga en una relación anónima con la existencia. El nombre propio es fundamental para que un sujeto se sienta concernido por el Otro, convocado por el sentimiento de la vida y que consienta un paso con ritmo propio.

El film nos ha enseñado también que todo nombre propio es un nombre prestado, es decir, conlleva una huella y una deuda simbólica con el Otro—el siempre enigmático y contingente deseo de los padres, el misterio de la existencia—. Sin embargo, esa deuda simbólica no debe ser eterna. Se deberá saldar con el trazo del propio deseo. Si no, el nombre puede quedar como una palabra pegada e inerte. El nombre propio no es un peso muerto, en él no podemos quedar ni apresados ni eternamente comprometidos. El nombre precisa ser vestido con el semblante, hacer insignia, embestirlo con el deseo que un cuerpo adolece.

Decía Lacan (2015) que el amor siempre es amor por el nombre propio⁷. Es decir, no hay amor universal sino amor a una particularidad insustituible. Como sabe filmar tan bien el cine, el amor es a un rasgo, a un rostro en contraplano, a un cuerpo que sobresale entre los otros. A partir de aquí, ya podemos preguntarnos qué es Lucía en este film. Lucía no solo es un nombre propio que inventa Aitor. Es lo inesperado que emerge en el hijo (Aitor), eso que se resiste a ser modelado por la familia, la educación y las costumbres.

El secreto de la hija (Lucía) será, en definitiva, el punto de candente del film, su equívoco, lo que no se quema en el sentido. Ser madre, padre y educar implica también respetar a los hijos y a las hijas como secretos, como descentramiento, como trascendencia que se escapa a los planes de los padres, como cuerpo que busca otro horizonte. Como apunta Recalcati:

La vida de un hijo es, por encima de todo, otra vida, ajena, distinta, diferente, al límite, imposible de entender. ¿No es acaso el hijo un misterio que resiste todos los esfuerzos de interpretación? ¿No es un hijo precisamente un punto de diferencia, de resistencia, de insurgencia irrefrenable de la vida? [...] ¿No es su vida un secreto indiscifrado que debe ser respetado como tal? (2020: 13-14).

⁷ Por eso quizás, Derrida plantea que Dios es el mejor de los nombres propios (2009: 23). Derrida teorizará también del nombre propio y la firma. Aquí no entramos en la lectura *derridiana* del nombre propio pero remitimos a su *Otobiografías* y al estudio de Núria Molines en la traducción.

5. Conclusiones

No podemos decir que la travesía por los nombres propios Aitor/Coco/Lucía suponga una autodeterminación consciente identitaria y plena. Lucía ha tenido que pasar por una división trinitaria en búsqueda de una sonoridad de su nombre propio más apropiada para ese cuerpo vivido como impropio. En su sentir extraño, Lucía acaba siendo pronunciada y reconocida por los otros. Derrida (Molines, 2022: 223) planteó, precisamente, que el nombre propio es lo intraducible, eso que Lacan llamó “objeto a” (2015), porque siempre hay un goce opaco, fuera de representación, que impide pasar lo *sentido* en la existencia por el *sentido* del lenguaje.

20.000 especies de abejas se alinea con el enunciado “la anatomía no es el destino” que ha tomado la teoría *queer* de Butler y la reivindicación de la radical singularidad de cuerpos, escuchados en la clínica uno por uno –especie a especie– como reivindica primero Freud y después Lacan. A la vez, en el discurso de *20.000 especies de abejas* se calibra el peso de la tradición, la decepción del patriarcado y la nostalgia de un padre –ese Santo perdido, ese padre fallecido de Ane y ese padre de Coco, de presencia débil o intermitente. Poco a poco, Ane ha tenido que ganarse la confianza de Coco con fe ciega, retirando su mirada y sus preguntas incisivas, sublimando su malestar por la vía de la escultura, trabajando con eso imposible (de conquistar, de saber, de desvelar) que se esconde entre las formas.

Nuestro análisis muestra, en definitiva, una enunciación que escribe muchos de los gestos del otro nuevo cine español dirigido por mujeres: una vuelta a casa entre el reproche a la madre y el encuentro con lo extranjero que hay en una, las incidencias entre el deseo de las madres y el deseo de las hijas, el enigma del deseo femenino, el hiato entre la madre y la mujer, el sexo y el agua, la confesión en la naturaleza, el peso de la voz, la mano tendida de la sororidad, la importancia de la escucha y del tacto frente a la rivalidad del cara a cara, la lágrima que posibilita el duelo. En esta puesta en imágenes a cargo de una cámara viva y calmada que recorre paisajes impresionistas y puntos de vista íntimos, hay una autoconsciencia interna (rimas) y externa (intertextos) que adscriben el film –y el movimiento cinematográfico– a esa “metamodernidad” con la que Aarón Rodríguez Serrano está interpretando nuestro cine dirigido por mujeres:

Antes bien, podríamos hablar de una escritura netamente *metamoderna* [...] que se apoya conscientemente en ese *entre*, esa *distancia* entre los cines pretéritos y el necesario proyecto humanístico, ético, profundamente conmovedor que mueve la disposición interna de cada escena.

Con todo, podemos plantear que, frente a una épica masculina hegemónica sostenida en la tiranía de la identidad, el sentido, la unidad, la acción y el movimiento, este cine dirigido por mujeres alza una ética femenina sostenida en la vulnerabilidad, los cuidados y la fortaleza de quien decide escuchar su deseo a riesgo propio.

6. Bibliografía

Belinchón, G. (22/02/2023). '20.000 especies de abejas': la española Estibaliz Urresola logra el aplauso de la Berlinale con su retrato de la infancia trans. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2023-02-22/20000-especies-de-abejas-la-espanola-estibaliz-urresola-logra-el-aplause-de-la-berlinale-con-su-retrato-de-la-infancia-trans.html>

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

Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.

Cancela, N. y Sánchez Manzano, M. (2020). La visualidad háptica en las directoras españolas de la cuarta generación: la reflexión táctil y aural sobre el lenguaje. *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, 6(3). <https://tecmerin.uc3m.es/project/a-visualidad-haptica-en-las-directoras-espanolas-de-la-cuarta-generacion-la-reflexion-tactil-y-aural-sobre-el-lenguaje/>

Coccoz, V. (coord.) (2022). *El deseo trans*. Barcelona: RBA.

Delgado-Poust, Antonia L. (2020). El engaño de la piel. La transmutación alquímica del sujeto transexual en "La piel que habito". *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, Vol. 8, Nº. 1, 2020 págs. 237-258.

Derrida, J. (2015). *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1992). El sepultamiento del complejo de Edipo. *Obras Completas. Tomo XIX*, Buenos Aires: Amorrortu, 177-188.

Freud (2015). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu.

García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A. y Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.

Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos para una narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.

Lacan, J. (2012). Nota sobre el niño. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2015). *Seminario 10. La Angustia*. Buenos Aires: Paidós.

Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke UP.

Missé, M. (2018). *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona: Eagles.

Molines, N. (2022). *No dejar caer el cuerpo. Derrida y la traducción como forma del acontecimiento*. Tesis doctoral dirigida por Pilar Ezpeleta y defendida en la Universitat Jaume I de Castellón. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/674976>

Nicotra, M. (2022). *El canto de los sirenos*. Madrid: RBA.

Quílez Esteve, L. (2013). Retratos 'impertinentes': Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la transición. En Albina L. Albuquerque Pereira (aut.), *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas: en Transición*, celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid el 7, 8 y 9 de diciembre de 2012.

Recalcati, M. (2020). *El secreto del hijo. De Edipo al hijo recobrado*. Barcelona: Anagrama.

Recalcati, M. (2014). *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama.

Tena, A. (21/03/2023). Entrevista a Estibaliz Urresola Solaguren. *Cine con ñ*. <https://cineconn.es/estibaliz-urresola-entrevista-20000-especies-de-abejas-pelicula/>

Rodríguez Serrano, A. *Las chicas están bien*. La fuerte palabra, la intensa ternura. *El antepenúltimo mobicano*. <https://www.elantepenultimomobicano.com/2023/07/critica-las-chicas-estan-bien.html>

Scholz, A., Oroz, E., Binimelis-Adell, M. y Álvarez, M. (eds.) (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Berlin: Peter Lang.

Valdés, I. (16/02/ 2023). El Congreso aprueba la 'ley trans' y la reforma del aborto. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/sociedad/2023-02-16/el-congreso-aprueba-la-ley-trans-y-la-reforma-del-aborto.html>

Vázquez-Rodríguez, L-G. y Zurián, Francisco A. (2021): La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (1), 101-122. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.146

Vega Reyes, J. (2022). *Veneno* como narrativa emergente de las plataformas de *streaming* y el renacimiento de un ícono de la comunidad LGBTI: Series de televisión como protagonistas del surgimiento y las memorias de personajes dentro de las narrativas audiovisuales. *URU, Revista de Comunicación y Cultura*, 97-106. DOI: 10.32719/26312514.2022.6.7

Vilaró Moncasí, Arnau (2021). ¿Una nueva Escola de Barcelona? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, nº 53 (primer semestre de 2021), 97-113.

Zurián F. A. (ed.). (2017). *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Fundamentos.

Uso de imágenes

Las imágenes utilizadas como figuras en este artículo son elementos centrales del análisis, realizado únicamente con fines científicos en el ámbito académico. Todos los fotogramas han sido extraídos de sus ediciones físicas (formato DVD o blu-ray) originales.

Fuentes de financiación y agradecimientos

Este artículo ha sido escrito en el marco del proyecto de investigación “*Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]* (código UJI-A2021-12)”, dirigido por Shaila García Catalán y financiado por la Universitat Jaume I para el periodo 2022-2024.

Agradezco a Núria Molines Galarza y a Aarón Rodríguez Serrano sus conversaciones y aportaciones sobre el “nombre propio” y la “metamodernidad”; y a Iván Bort Gual ser el proyeccionista feliz del *corpus* filmográfico del texto.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Shaila García-Catalán (2024): Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 15 (1), pp. 23 a 54 Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v15i.2079