

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

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.

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

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. X (1), pp. XX. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI:

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.

ULP(VMSDQWBQWDFD)LJXUDMDFDVWUDFLyQOLWHDOHPDJLQDULDQBSHPLWH
MDQMMXEWFWRVDMLEyOLFEDDQLxDOMWIKYDQGR/LQFDDVEXBH
vivir. Esto cobrará sentido cuando Coco y Ane visiten a la tía. Coco acerca un instrumento
PpGLFBOSRWHGQDWRD)LJXUDGDFR/VXOWDBODKMXWtDFFSLWHDSL

)LJXUDVBELEDOBFLDQWDFDQWDFDVWUDFLyQFLUXJtDUBDQWDFDGDGDODJDU
WLM



)XEWBP3LFWXUM<

XHSRVto¿GMFXHSR *queer*



EUDODSULPHDQRKDVSIKQWDLVQLVLDVGGDPDGUBEMGBXQDVQRKIBDGR
BRGMDXQRDGMWLPSPRAIPDQUIISLGDPAWEDGLVWDQFLDQDWAVLyQBWUBODVQH
DXWBDFDVSUDUDWUDEDUUBWDOOHGSDGUDIIDOOFLGMDUGKDDDEXBD
GLFEDKORQLXRQRWIQELQSDUDBORMXQMSDFLBSHOMWLJDFLyQVREUR
XMSMOLPQODotQBGLDFLyQPDWHQDKRORDUJSDAPQOEUIPMD
DOUBBEGDFDXDOUNQLUVBLVXLHDODGMEDXWLPDPLLDUIXQWBFRAFWRXH
VXSQGUIXQFODDULRDUDQBLQFDPMDFDSDGFRJUHJUDQBVXVKWHi
ODGQWDOOHDOOtGGMFXOSEBXVFDGDUIBPDDOGR

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, alumbrame, 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*.

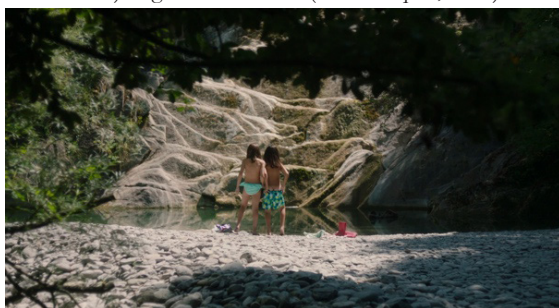
Figura 23. El cine español no retrocede ante la sexualidad infantil. *20.000 especies de abejas*.



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 ©

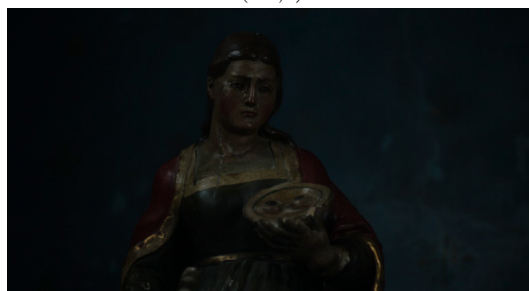
La directora también descubrió investigaciones antropológicas que vieron que en muchas comunidades existía un hábito de informar a las abejas sobre los episodios más importantes dentro de las familias en muchas comunidades. Ese final nos muestra que la materialidad de las formas —que ha permitido ir 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, N° 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. X (1), pp. XX. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: