

## La libertad para elegir el propio ‘yo’: *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023)

Nuria Lon Roca<sup>1</sup>

Recibido: 02 de junio de 2023 / Aceptado: 19 de octubre de 2023

**Resumen:** A través del análisis crítico de la representación de la transexualidad en el cine por medio de la película *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023) se ha querido poner en valor la búsqueda de la voz propia y el hecho de abordar la diversidad una superación del lenguaje hegemónico tradicional que ha definido, y sigue definiendo, al cine. Como espectadores, mediante el film podemos comprender y acercarnos a una realidad que ha sido sub-representada tanto en la sociedad como en la creación cinematográfica. De esta manera, las realidades disidentes se visibilizan poniendo en valor la necesidad de realizar investigaciones y estudios relativos a la cuestión aquí planteada. La metodología empleada se basa en un estudio de caso de la película en clave transexual, buscando poner en valor las subrepresentaciones de aquellos que, tradicionalmente, han copado los márgenes de la narrativa y la sociedad. De esta manera, el silencio histórico de que ha condicionado a estas sexualidades disidentes se ve superado en la película de Urresola al servir como reflejo positivo de estas infancias «trans»\*.

**Palabras clave:** Cine; Queer; Transexualidad; LGBTIQ+; Sexualidad.

### [en] The freedom to Choose One’s ‘Self’: *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023)

**Abstract:** Through the critical analysis of the representation of transsexuality in film by means of the film *20,000 species of bees* (Estibaliz Urresola, 2023), the aim was to highlight the search for one’s own voice and the fact that addressing diversity is an overcoming of the traditional hegemonic language that has defined, and continues to define, cinema. As spectators, through film we can understand and approach a reality that has been under-represented both in society and in film creation. In this way, dissident realities are made visible, highlighting the need for research and studies related to the issue raised here. The methodology employed is based on a case study of the transsexual film, seeking to highlight the under-representations of those who have traditionally been on the margins of narrative and society. In this way, the historical silence that has conditioned these dissident sexualities is overcome in Urresola’s film by serving as a positive reflection of these «trans»\* childhoods.

**Keywords:** Cinema; Queer; Transsexuality; LGBTIQ+; Sexuality.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Aproximación al corpus de producciones filmicas queer. 4. Estudio de la película *20.000 especies de abejas* (2023), de Estibaliz Urresola Solaguren. 4.1. Análisis de caso. 4.2. Análisis desde el punto de vista de la transexualidad. 5. Conclusiones. 6. Referencias citadas.

**Cómo citar:** Lon Roca, N. (2023). La libertad para elegir el propio ‘yo’: *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2023), en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 157-164.

## 1. Introducción

En los últimos años se ha producido un incremento notable de los estudios de género y LGBTIQ+, debido a la existencia de una mayor concienciación social. No obstante, es habitual que las representaciones cinematográficas continúen respondiendo a los mismos tópicos y estereotipos, asociados, con frecuencia, a las emociones y la sexualidad.

El presente trabajo tiene por objetivo explorar, a través del análisis de la película *20.000 especies de abejas* (2023), de Estibaliz Urresola Solaguren, el llamado *cinema queer* y cómo el espectador recibe y codifica las diferentes representaciones propuestas en la gran pantalla. En este sentido, el público adquiere un papel activo frente al producto audiovisual en tanto que debe ser capaz de interpretar los diferentes símbolos se le proponen siendo «siendo un intermediario entre su universo semántico y los significados que transcurren ante

<sup>1</sup> Universidad de Zaragoza.  
E-mail: [nurialonroca@gmail.com](mailto:nurialonroca@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7743-7458>

su mirada» (García Calderón, 2020, p.73). Por tanto, lo que se explica en este artículo es la representación de las identidades queer por medio de la exploración que *20.000 especies de abejas* lleva a cabo en la exploración de nuevas formas de relaciones sociales rompiendo con los conceptos del modelo tradicional heteronormativo.

En este sentido, hay que tener en cuenta que la idea de lo «trans»<sup>2</sup> domina, tal y como considera Ingenschay (2023), una parte del mundo mediático imperante en nuestra actualidad. De esta manera, la presencia de personas «trans»<sup>3</sup> no hace sino reflejar diferentes realidades que, con frecuencia, han sido ignoradas socialmente y, por ende, cinematográficamente.

El cine de perspectiva queer permite construir un marco en el cual hablar de género y sexualidad superando la limitación de la homosexualidad ya que «según la teoría queer no hay identidades de género no marcadas» (Mira, 2011, p.29). El binomio cine-movimiento queer es verdaderamente sugestivo para comprender la imagen sobre la cual se sustenta el discurso y la estética queer ya que «el cine expresa la realidad mediante la realidad» (Salvat, 1974, p.132). Esta representación global de las diversas realidades ha permitido incluir discursos tradicionalmente marginados, «adquiriendo en el séptimo arte un aliado para su difusión como es el caso del cine queer» (Chaparro & Vargas, 2011, p.58).

Debido a la importancia que los medios de comunicación tienen en la transmisión de valores, en la superación de estereotipos<sup>3</sup> y representación de nuevas realidades, especialmente entre los más jóvenes, resulta innegable “la necesidad de prestar atención a estos contenidos y tratar de conocer con la mayor profundidad posible las representaciones de los diferentes colectivos sociales en ellos” (Toscano-Alonso, 2021, p. 125).

En últimos años, “la manera en cómo se conciben tanto los horizontes y significados sobre el género y la diversidad sexual depende de lo que es proyectado en las pantallas alrededor del mundo” (García Calderón, 2020, p. 60) generando un conjunto de películas que superan la hegemonía imperante en la industria cultural tradicional. Ello hay que relacionarlo con la ontología histórica de nuestro ser de Foucault ya que el cine tiene en cuenta “las formas de subjetivación como emergencias históricas singulares y contingentes” (1999) pudiendo comprender, desde esta perspectiva, el análisis cultural “como una forma particular de problematización de nuestras experiencias” (Cerruti, 2012, p. 401)

La película llevó al Festival de Cine de Berlín, donde Sofia Otero logró el premio a mejor intérprete, el contexto del debate de la Ley Trans; rompiendo cualquier tipo de posicionamiento social ya que muestra la intimidad de lo cotidiano. Esta es la clave del cine: el poder que tiene para mostrar la realidad de las personas. «El cine tiene el poder de introducirnos de lleno en una realidad que a priori no tienes por qué conocer ni resultar cercana y es una experiencia que recibes con todo el cuerpo. Además, en el cine se da con el factor colectivo en la forma de recibir el mensaje» (Blanes, 2023).

En definitiva, el cine debe ser entendido y empleado como una suerte social y educativa que “permite explicar múltiples realidades y suscitar la sensibilización y un conocimiento que son necesarios para el bien de todas las sociedades en conjunto” (Zurian & García Ramos, 2021, p.15).

## 2. Metodología

Este artículo busca llevar a cabo una reflexión crítica sobre la cuestión de la representación trans en el cine a partir del análisis de caso de la película *20.000 especies de abejas*. El estudio pretende subrayar y abrir nuevas vías de investigación – partiendo de los estudios preexistentes – en el análisis de la representación de las personas «trans»<sup>4</sup> en la cinematografía actual (Nabal, 2007). Debido a que “los estereotipos de género están tan interiorizados en nuestra cultura” (Galán Fajardo, 2006, p. 231) es necesario reelaborar análisis profundos y adaptados a las nuevas circunstancias sociales. Zecchi pone en valor este tipo de cine al considerar “que permea una estética que evoca proximidad [y] contacto” (2015, p.35).

Se ha seleccionado esta película ya que es una producción audiovisual española reciente que refleja de manera profunda la intersección entre la vida queer y la expresión de la misma dentro de la espacialidad rural. Asimismo, el hecho de que en la película se refleje la manera en la cual su protagonista, Aitor en los papeles, Cocó para su madre y Lucía en su interior<sup>4</sup>, lleva a cabo su construcción personal, permite realizar un estudio profundo sobre los espacios y agentes que intervienen en la conformación del sujeto.

<sup>2</sup> Con la acepción «trans»<sup>4</sup> se incluye, siguiendo el compendio realizado por Ingenschay (2023), diferentes formas de expresión de deseo o de (auto) definiciones sexuales entre las que se incluyen: travestismo y transvestismo y transfeminismo. Asimismo, con este concepto se busca hacer referencia a una cuestión que va más allá del género y la sexualidad ya que se emplea para hacer referencia a la alternativa a lo normativo (Vázquez, 2022).

<sup>3</sup> Tal y como defiende Galán (2007), “los estereotipos de género están tan interiorizados en nuestra cultura, que se transmiten a menudo de un modo directo” (pp. 125 – 126) lo cual precisa de un análisis profundo para que sean tanto corregidos como readaptados a las nuevas circunstancias y demandas de la sociedad.

<sup>4</sup> Esta situación de binarismo de género también está reflejada en *Tomboy* (2011), de Céline Sciamma, donde Mikael se identifica con el nombre de Laure. La película también refleja la relación que tiene Mikael/Laure con sus padres y entorno cercano durante las vacaciones de verano así como la representación de las diferentes realidades del retrato y autorretrato de los/las jóvenes. De esta manera, las problemáticas de la infancia trans – sin que estas se representen de manera infantilizada – toman un papel referente en los conflictos narrados siendo críticos y realistas con los sujetos activos y el relato que se lleva a cabo de ellos/ellas.

La película objeto de estudio incorpora en su narrativa una serie de estrategias que conforman un lenguaje audiovisual basado en la representación del cuerpo y deseo queer y «trans»\* de Cocó. En la película la trama argumental permite al espectador superar la mirada convencional masculinizada, logrando que esa diferencia entre el cuerpo y el cuerpo de Cocó sea imposible de discernir. Es por ello, que la hipótesis defendida en el presente artículo es que este filme obliga a que el espectador disuelva su subjetividad cuando categoriza el cuerpo que le están presentando. Por otro lado, se parte de la idea de que este cine debe entenderse como un dispositivo que genera un sujeto tipo, en tanto que este interioriza la narrativa a partir de la experiencia vivida ante la historia presentada. Por tanto, el audiovisual se enmarca dentro de los postulados cinematográficos queer tanto por el propio contenido temático como por el lenguaje formal empleado.

Con relación a los objetivos de la investigación se busca responder a la manera y el cómo el espectador recibe las diversas representaciones; entendiendo al espectador como un sujeto activo<sup>5</sup> que tiene que interpretar los códigos semánticos de la gran pantalla. En este sentido, el espectador es necesario para la construcción no solo de una significación concreta a partir de sus vivencias, sino que su papel es fundamental en tanto que actúa como intermediario entre el mundo semántico y el significado.

Los resultados de ese análisis se discuten con un marco teórico que se ha conformado realizando una revisión sistemática de la literatura publicada acerca de esta temática tanto en libros como en artículos de revistas de carácter científico. En primer lugar, se han consultado y empleado, a modo de cuerpo teórico, obras clásicas en las que se haya abordado la cuestión de la Teoría Queer, el Nuevo Cine Queer (Colaizzi, 2001; Aaron, 2014; Zurian & García Ramos, 2021), las diversas representaciones de la marginalidad en el cine y la performatividad de género destacando a Judith Butler<sup>6</sup> (1990), Barbara Zecchi (2014), y Ruby Rich (2013), quien acuñó el concepto *new queer cinema*<sup>7</sup> para hacer referencia a la cinematografía que representaba la disidencia sexual superando los clásicos recursos estilísticos y narrativos del cine convencional. Además, hay que tener en cuenta que con el nacimiento de dicho concepto, aunque no de manera directa, se vinculó con el término ‘háptico’ ya que este lenguaje se sustentaba en “la sensualidad, en la textura y la materialidad de la imagen” (Vázquez, 2022, p. 31) tal y como se presenta en la película a través del modelado en barro, bronce y cera por parte de Ane en representación de lo sensorial.

A continuación, en un segundo nivel de trabajo, se han revisado las publicaciones científicas actuales que analizan la representatividad en el cine de las sub-representaciones. Ello se ha llevado a cabo a partir de una búsqueda basada en una serie de categorías y palabras clave, tanto en inglés como en español, que responden a los siguientes términos: «Género (Galán Fajardo, 2007; García Calderón, 2020; Toscano-Alonso, 2021)», «Transexualidad (Halberstam, 2004; Castro Ricalde, 2005)», «Marginalidad sexual en el cine (Rodríguez, 2014; Pazos, 2022; Ingenschay, 2023)», «Cuestiones de género/queer cinematográficas (Mullaly, 2022)», y «Sexodiversidad (Chaparro, N. & Vargas, 2011; Sánchez Soriano, 2016; Peidro 2020)».

### 3. Aproximación al corpus de producciones filmicas queer

La representación de disidencias sexuales y de género en el cine permite al espectador llevar a cabo una aproximación a identidades que, tradicionalmente, se han visto obligadas a mantenerse al margen de las representaciones cinematográficas colectivas<sup>8</sup>. Una vez superada la primera etapa en la cual la filmografía representaba a partir de la heteronorma enjuiciadora el universo homosexual, «trans»\* y queer – *Philadelphia* (1993), de Jonathan Demme o *Brokeback Mountain* (2005), de Ang Lee – en el cine sí que se pueden encontrar

<sup>5</sup> No solamente es necesario entender al espectador como un sujeto activo que tiene un grado de responsabilidad a la hora de completar la totalidad del mensaje que el/la director/a quiere trasladar a la gran pantalla, sino que también debe hacerse referencia a la nueva protagonista de la sala: la espectadora. Ello se traduce en una modificación de la narrativa, la cual buscaba la identificación siempre con el protagonista hombre como consecuencia de un público eminentemente masculinizado, de los objetivos y de los propios recursos cinematográficos. Para ello se han consolidado personajes femeninos y disidentes a la representación convencional para consolidar una actitud reivindicativa, tal y como sucedió de manera inicial en *Función de noche* (1981), de Josefina Molina o *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), de Pilar Miró. Con estas nuevas cinematografías se ha logrado construir nuevos ejemplos de representación de género que abre la posibilidad a avanzar en la libertad personal de los representados. En este sentido, los representados están centrados en poner en valor los márgenes de los márgenes y superar la tradicional subrepresentación de las figuras más subalternas (Zecchi, 2015).

<sup>6</sup> Hay que destacar la función de resistencia que Butler consideraba que imperaba sobre los cuerpos de las personas «trans»\* ya que “la coincidencia de sexo, género, deseo e identidad no es natural, sino construida, impuesta y decretada” (2000) lo cual obliga a plantear una reasignación del género (Butler, 2015).

<sup>7</sup> Autores como Rodríguez, consideran que el cine *queer* debe ser entendido como “una práctica que provoca la producción de ensamblajes colectivos que no se articulan a partir de un futuro o un contenido dado, sus significados están por llegar, y su fuerza política radica en la creación de condiciones para devenir” (2014, p. 114).

<sup>8</sup> A pesar de que el cine comercial español no goza de una amplia representación de la transidentidad en la gran pantalla, no se deben dejar de mencionar películas tan relevantes como *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar; *La mala educación* (2004), de Pedro Almodóvar; *El calentito* (2005), de Chus Gutiérrez; *20 centímetros* (2005), de Ramón Salazar; *La piel que habito* (2011), de Pedro Almodóvar o *La puerta abierta* (2016). En todas ellas los personajes trans principales y secundarios llevan a cabo una evolución dentro del propio film que permite al espectador comprender al personaje en sus tres niveles, atendiendo a la categorización de Casetti & Di Chio (2003): relato (personaje como persona), historia (personaje como rol) y fábula (personaje como actante).

títulos que muestran la realidad social sobre la militancia queer – *Milk* (2009), de Gus Van Sant o *The Normal Heart* (2014), de Ryan Murphy – que será el antecedente de una tercera etapa donde podemos hablar definitivamente de cine queer.

En esta etapa final de representación el objetivo es mostrar a personajes LGBTQ+ liberalizados “bajo la idea de que no existe conflicto social que amenace la existencia de homosexuales, sino que es el individuo el que se cree amenazado, pero no existe tal cosa” (García Calderón, 2020, p. 79). Algunos de los ejemplos que marcaron un precedente al respecto los encontramos en *Call me by your name* (2018), de Luca Guadagnino o *Love, Simon* (2018), de Greg Berlanti; donde la comprensión y normalización social son evidentes en la trama.

Con el fin de llevar a cabo una breve aproximación a producciones fílmicas de cine queer donde la ruralidad esté presente, con el objeto de establecer semejanzas con el estudio de caso que posteriormente se realiza de *20.000 especies de abejas*, se proponen las siguientes películas: *Ander* (2008), *80 Egunean* (2010) y *Elisa y Marcela* (2018). Son tres audiovisuales donde “se plasman y exploran las experiencias alternativas rurales personificadas en grupos subalternos que diversifican la idea de las ruralidades” (Pazos & Miranda, 2022, p. 141). En estas películas, al igual que sucede en *20.000 especies de abejas* con la figura de Cocó, los grupos subalternos se enfrentan a relatos totalizadores superando<sup>9</sup>, en última instancia, “la homogeneización de la experiencia de estas espacialidades” (Pazos & Miranda, 2022, p. 141), dentro del espacio rural.

La cuestión de la piscina, extrapolable a diversos contextos en los cuales la ropa adopta un papel secundario, como espacio de visibilidad pública del cuerpo y el verano como estación climatológica en la cual el cuerpo está más expuesto, es un tema que ha sido abordado con frecuencia en el cine para abordar el tema de la infancia «trans»\* o queer. En *XXY* (2007), de Lucía Puenzo, se puede analizar la intersexualidad y el proceso de normalización que los protagonistas viven para que el espectador<sup>10</sup> sea consciente de la libertad de elección.

A pesar de que la película *El último verano de la Boyita* (2010), de Julia Solomonoff, no aborda la historia de la intersexualidad ya que, en palabras de la directora “no es una historia sobre la intersexualidad, es una mirada, es un crecimiento de(l) punto de vista de Jorgelina y para eso tenía que poder presentarla a ella primero, intentando hacer ese recorrido con ella y no desde la adultez<sup>11</sup>”.

*Las hijas del fuego* (2018), de Albertina Carri, “reconfigura el panorama de los cuerpos insurrectos, desplazando el concepto de inclusión que se remite a una postura normativa desde la cual se integra al otro, a la otra” (Mullaly, 2022, p. 14) logrando que sus protagonistas celebren la diversidad humana al margen de la clasificación biopolítica de los cuerpos. El resultado presenta una serie de combinaciones que crean complejas percepciones que la directora materializa en la propia representación audiovisual; destacando la escena de sexo al borde de la piscina – entendiendo el espacio de la piscina, de nuevo, como un microcosmos donde las protagonistas pueden disfrutar de manera absoluta de la libertad de sus actos y decisiones sexuales.

#### 4. Estudio de la película *20.000 especies de abejas* (2023), de Estibaliz Urresola Solaguren

La ópera prima de Estibaliz Urresola narra la historia de Cocó (Sofía Otero) quien, con ocho años, no encaja en las expectativas de su entorno. Desde los primeros instantes de la película comprendemos que a pesar de que su círculo cercano insiste en llamarle Aitor no se siente reconocido por ese nombre. Urresola logra transmitir con su film la subversión de la norma de género que lleva a cabo Cocó.

El título reivindica, en clave metafórica, no solo la necesidad de representar la diversidad, sino también la preocupación que todos los personajes de la película tienen por definirse dentro de una sociedad funcional. De esta manera, cada personaje-abeja debe encontrar su celda y, desde ahí, representar una posición que defender o cuestionar (Sánchez, 2023).

El cine de Urresola busca reflexionar sobre la identidad, el cuerpo y el género tratando de responder a preguntas como ¿desde cuándo sabemos quiénes somos? ¿Qué relación guarda nuestra noción de identidad con el cuerpo?, tal y como afirmaba la directora en el estreno del film.

<sup>9</sup> Los múltiples agentes que conforman el rural tienen una doble función: en primer lugar su propia espacialidad moldea e interfiere en la vida de los diversos colectivos que habitan en ella a la vez que, fruto de su complejidad como categoría, invita a pensar el rural como un espacio dinámico en el cual se conforman, materializan e integran diversos contextos (Stapel, 2014; Fulkerson & Thomas, 2014). Esta resignificación de lo rural ha sido analizada en profundidad por Woods en ‘Rural geography: blurring boundaries and making connections’ (2009), artículo que permitió la materialización de la obra *Rural* (2010). El autor defiende que, gracias al giro posmoderno, actualmente se permite considerar al concepto de ‘ruralidad’ dentro de una teoría mucho más amplia vinculada a los efectos del poder; entendiéndose como un entramado de relaciones (2010, p. 40). Completando este marco, Halberstam (2004) acuña el término ‘metronormatividad’ para hacer referencia al espacio en el cual un sujeto, que ha experimentado diferentes persecuciones como consecuencia de su sexualidad y/o identidad, siente como el único lugar capaz de enaltecer sus cualidades como cuerpo disidente. Según la autora, “el cine transgénico confronta poderosamente la manera como el transgenerismo se constituye como una paradoja hecha en partes iguales de visibilidad y temporalidad” (2004, p. 50)

<sup>10</sup> Las películas mencionadas buscan interpelar al espectador por medio de la empatía y una mirada delegada. El espectador asume un papel de acompañamiento de los protagonistas que genera un descubrimiento de la diferencia genérica sexual logrando mirar de manera conjunta la situación.

<sup>11</sup> Entrevista de Cayetana Guillén Cuervo a Julia Solomonoff en el programa Versión Española. Enlace: <https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/version-espanola-ultimo-verano-boyita/1309175/>

El suicidio del joven Ekai en el año 2018, antes de que se le reconociera su identidad de género, es una de las historias que Urresola ha querido reivindicar en su película<sup>12</sup>. Ekai, en la carta que escribe antes de suicidarse, proyecta su ilusión porque en un futuro quienes vinieran detrás tuvieran más fácil encontrar el camino que le habían negado. Asimismo, quería reivindicar esa realidad oculta en el conocimiento general que imperaba en ese año sobre las infancias trans.

Esa carta estaba llena de luz, es muy contradictorio porque tenía lugar en ese momento tan trágico pero yo quería de alguna forma coger la carta como testigo y si podía hacer una película que fuera un puente entre ese 2018 y ese escenario que él dibujaba (Blanes, 19 abril 2023).

#### 4.1. Análisis de caso

La película nos presenta a una familia que, inicialmente, parece que responde a los convencionalismos tradicionales. Sin embargo, a medida que conocemos su situación comprendemos que la narrativa cinematográfica pone en valor la diversidad de lo cotidiano. No solo la representación familiar supera los convencionalismos que imperan en la representación cinematográfica sino que la diversidad de identidades se extiende y condiciona, en el buen sentido del término, al resto de la argumentación.

Muchas veces debatimos mucho a partir de consignas, ideas o pequeños discursos que se van constituyendo pero que solamente pertenecen a un ámbito y cuando tú te acercas a una situación es el cuerpo el que entiende, comprende y resuena; no solo la cabeza. (Blanes, 19 abril 2023).

Ane (Patricia López Arnaiz) se encuentra en una crisis profesional y sentimental que le impulsa a irse al pueblo materno con el fin de reflexionar sobre su futuro. El entorno rural está definido en la película por medio de tres dimensiones que se retroalimentan y complementan: en primer lugar, las vecinas del pueblo con una mentalidad más cerrada; asimismo, en segundo término, la piscina municipal<sup>13</sup> que en sí misma representa una micro-sociedad donde inicia el cambio; y, finalmente, el carnet que da acceso a este cosmos y, por tanto, a existir como realidad de manera independiente.

El entorno rural conforma el entorno indiscutible de este nuevo cine español. Asimismo, el pueblo es, en cierta manera, un condicionante para Cocó, ya que hay un choque profundo entre la tradición y la modernidad que se resuelve de manera sensible, profunda y coherente en la película. La representación la película hace de la feminidad también supera los postulados tradicionales, por ejemplo cuando Ane se viste con el mono de trabajo para llevar a cabo las esculturas en bronce o la determinación de todas las mujeres de la familia con las cuestiones personales que les atañen a ellas mismas y que por tanto son dueñas de gestionar según su conveniencia. Ello se debe a que estamos ante «un mundo ordenado por el desequilibrio sexual donde los hombres llevan a cabo un papel activo y las mujeres el placer de mirar» (Mulvey, 1975, p.806).

El rol tradicional en la película está representado por los padres, tanto por el marido de Ane como por su padre; quienes representan, tanto en el presente como en el recuerdo, el ideal de masculinidad, tal y como las películas *Ander* y *80 Egunean* representan<sup>14</sup>; pudiendo ver en todos los filmes cómo la cuestión de la sexualidad se inserta con diversos ejes estructurales que resultan opresivos. A pesar de ello, todas las personalidades de la película se van moldeando y conformando al igual que las esculturas<sup>15</sup> del taller de Ane.

Del mismo modo, esta representación de la diversidad está presente en numerosos ámbitos del film. En este sentido, en primer lugar, podemos hablar de la diversidad de familias y la superación convencional que se ha llevado a cabo de manera histórica (padre, madre e hijos). En *20.000 especies de abejas*, Urresola ha querido plasmar y poner en valor aquellas familias monoparentales destacando el papel que las mujeres desempeñan

<sup>12</sup> «El cine, en la construcción de la cultura visual, cobra más importancia ya que los guionistas se informan diariamente a través de medios como las noticias o revistas, seleccionando de la realidad solo aquellos aspectos que les interesan (...) Así, el cine como elemento socializador influye en la opinión social sobre el colectivo queer» (Sánchez Soriano, 2016, p. 173).

<sup>13</sup> Atendiendo al término nussbaumiano (Nussbaum, 2000), la piscina sería esa metronormatividad donde el cuerpo disidente de Cocó se enaltece. A pesar de que Woods hace referencia a la ciudad en abstracto para hacer referencia al espacio en el cual los cuerpos *queer* migran para poder expresar su identidad y sexualidad disidente, la piscina representaría ese espacio sin tener que salir del ámbito rural ya que Cocó no precisa de ningún desplazamiento físico migratorio para actuar con libertad.

<sup>14</sup> Es interesante destacar que los tres filmes coinciden al presentar como antagonista narrativo una figura masculina autoritaria que busca imponer su discurso. Pazos & Miranda consideran que estas diversas figuras autoritarias responden a modelos hegemónicos de autoridad que “denotan los conflictos que tratan de mostrarse como propios de las vivencias rurales de la disidencia sexual y de género, y son los principales hándicaps en los procesos de emancipación de las tramas” (2022, p. 153). Guasch define en clave *queer* a estos hombres hiper masculinos como modelo ‘pre-gay’ (2005) ya que responden a “un modelo pre-identitario correspondiente al contexto español del periodo franquista y los años de Transición Democrática” (Pazos & Miranda, 2022, p. 154). Sin embargo, las figuras femeninas que aparecen están representadas en la diversidad y que subvierten las clásicas estructuras. En las películas vemos como se evidencian las estructuras opresivas a la vez que se pone en valor las posibilidades con los modelos afectivos no normativos bien de disidencia sexual o de género.

<sup>15</sup> Las esculturas que se presentan en la película lo hacen de manera deconstruida lo cual se imbrica con mucha coherencia con el mensaje seguido a lo largo de todo el audiovisual.

en el núcleo familiar. La directora también ha querido destacar la diversidad de lenguajes ya que la película combina el español, el vasco y el francés de manera indistinta por parte de los personajes.

Urresola también aborda, por medio de la representación de *excepcionalidades*, la manera de separarse – la forma respetuosa y cordial que se propone en la película se contrapone, una vez más, con las representaciones más discordantes propias de la representación que impera no solo en las películas sino en el imaginario colectivo social—. Asimismo, en relación con Cocó, el propio entorno en el cual se inserta el desarrollo del film también supone una superación de los convencionalismos urbanos y cosmopolitas sobre los que se consolidan las representaciones audiovisuales de manera predominante<sup>16</sup>.

## 4.2. Análisis desde el punto de vista de la transexualidad

«Lo que no tiene nombre no existe» llega a afirmar Cocó en un momento determinado de la película.

El ser humano es lenguaje pero si no hiciese falta poner nombre la cosa estaría viva. Que no es que no lo esté, lo que cada uno, una o cada lo que sea, somos. En el fondo cada uno somos un misterio para uno mismo. (Blanes, 19 abril 2023)

Foucault en *Las palabras y las cosas* defiende la idea de que

Las palabras no forman la más mínima película que duplique el pensamiento por el lado de la fechada; lo recuerdan, lo indican, pero siempre desde el interior, entre todas esas representaciones que representan otras. El lenguaje clásico está mucho más cercano de lo que se cree al pensamiento que está encargado de manifestar; pero no es paralelo a él, está cogido en su red y entretejido en la trama misma que se desarrolla. No es un efecto exterior del pensamiento, sino un pensamiento en sí mismo (...) Por ello, el lenguaje clásico descubre una cierta relación consigo mismo que hasta entonces no había sido posible ni aún concebible (1978)

El empleo de Cocó hace que Aitor / Lucía emplee una opción ambigua ante la situación de *tener* que definir su identidad de género y presentarse, de esta manera, ante el mundo. En la película, Cocó representa, desde una perspectiva rigurosa y empática, las emociones contrapuestas que siente en este periodo de transición.

En el momento de la piscina, cuando todos los niños y niñas se encuentran con sus respectivos trajes de baño<sup>17</sup>, Cocó siente que no encaja con los estereotipos tradicionales de masculinidad o feminidad, lo cual se reafirma con la burla que sufre en los vestuarios por parte de una de las niñas.

Cocó en algunos actos específicos de la película – especialmente al final de la misma – traza estrategias con silencio porque en su entorno familiar, destacando el rol del padre y de la abuela, le han transmitido que son acciones prohibidas y de las que debería avergonzarse. Esta situación de secretismo le conduce a adoptar una actitud hermética por miedo a ser rechazado, juzgado o castigado por la comunidad. En contrapartida, su madre sí que lleva a cabo una total aceptación de su hijo a quien considera como un tesoro con el que enriquecer el concepto social haciendo de la diversidad lo cotidiano.

En el momento de la película en el que Patricia se encuentra desbordada por la situación de Cocó y la relación con su madre (Itziar Lazkano) también lleva a cabo una deliberación sobre el modo en el cual ella ha vivido, y vive, su sexualidad. Asimismo, también lleva a cabo una introspección para analizar de qué manera ella se siente mujer interrogándose sobre aspectos vitales como la forma en la cual ha dejado su trabajo o la relación que mantiene con su familia. De igual manera, su madre y tía (Ane Gabarain) llevan a cabo una reflexión personal sobre las diferentes maneras de ser mujer.

Retomando la cuestión introspectiva que lleva a cabo Cocó en la película, en la actualidad<sup>18</sup> hay un debate únicamente en la reflexión sobre infancia transexual, sobre la temprana edad en la cual los niños y niñas muestran disconformidad con su sexualidad. Esta situación no se cuestiona, sin embargo, en los niños y niñas

<sup>16</sup> Hay que tener en cuenta que el entorno rural ha cobrado un protagonismo extraordinario dentro del cine español con películas reconocidas tanto a nacional como internacional como aunque películas como *Alcarràs* (2022), de Carla Simón; *As Bestas* (2022), de Rodrigo Sorogoyen, *Cerdita* (2022), de Carlota Pereda o el cortometraje de Urresola *Cuerdas* (2022).

<sup>17</sup> El hecho de que la película se desarrolle en verano ayuda a poner en valor la exposición de un cuerpo con el que Cocó no se siente identificado/a. Ello le provocará no solo un malestar consigo mismo/a sino que también repercutirá en el modo de relacionarse con los demás. Estas situaciones sociales incómodas forzadas por el entorno harán que Cocó reflexione de manera consciente sobre su frustración.

<sup>18</sup> Con el debate ocasionado consecuencia de la “Ley trans” en España la sociedad ha puesto en valor la discusión sobre la autodeterminación y la reasignación de géneros. Esta polémica no es algo novedoso de nuestro presente sino que debemos remontarnos a la publicación de Janice Raymond (1979), *The Transsexual Empire*, quien comparaba “la reasignación de género con los experimentos médicos nazis” (Ingenschay, 2023, p. 6) que obligó a Stryker a “desvelar la transfobia de este pensamiento y su continuación a lo largo del último medio siglo” (Ingenschay, 2023, p. 7). Con ello se busca evidenciar la transfobia imperante en la actualidad que, en los últimos años, ha sido aplicada a una escala mucho más importante y sistemática. El creciente debate sobre la ‘identidad femenina’ obligó a la revista *DiGest. Journal of Diversity and Gender Studies* a llevar a cabo un *call for papers* con el objeto de incluir y reconocer las diferentes categorías «trans»\*. En esta misma línea, Romero esgrimió en el volumen colectivo *Transfeminismo o barbarie* los argumentos principales sobre los cuales se articulaba la política de exclusión de la mujer «trans»\* (Ingenschay, 2023, p. 7).

cis, por lo que la disonancia normativa se evidencia. Esta situación conduce de manera directa a repensar ¿qué es ser una niña o qué es ser un niño? La respuesta, en tanto de la imposibilidad de ser absoluta, requiere de la libertad total de decisión para que sea la persona implicada la que dé la respuesta más acertada.

¿Por qué nosotros tenemos tan claro lo que se supone que es ser mujer? Cuando, en realidad, las experiencias de todas las mujeres del mundo son distintas, están atravesadas por otras intersecciones como la raza, la clase y un montón de variantes que hacen que no podamos hablar de un ‘ser mujer’ porque hay tantas formas de ser mujer como cuerpos se identifiquen como mujeres. (Blanes, 19 abril 2023).

Estas maneras de experimentar las formas de ser son las que se recogen en la película, de diferentes formas y grados, a través de sus personajes. La película rompe todo el rato con esquemas preconcebidos.

La construcción de la imagen interna, tal y como se muestra en la película, se lleva a cabo de manera paralela al empleo de una imagen externa; en el caso de Cocó mediante el intercambio de la ropa de baño con su amiga o el hecho de querer vestirse con vestidos, tradicionalmente reservados para las mujeres. Esta situación de libertad personal, tanto interior como exterior, se trunca para Cocó cuando su padre, representante de los valores más conservadores y de una masculinidad tradicional, y su abuela, ejemplo de una época más tradicional<sup>19</sup>, se niegan a que se vista como él/ella quiera. Esto provoca una importante frustración e incomprensión que conduce a Cocó a autodefinirse en la ceremonia de bautizo de su primo; lo cual tiene un importante contenido simbólico de autosignificación.

## 5. Conclusiones

El hecho de que en la industria del entretenimiento aparezcan actualmente, con mayor frecuencia, representados modelos que habían estado invisibilizados, facilita la superación del modelo normativo, el cual ha representado durante años el ejemplo de perfección.

A pesar de ello, las sexualidades alternativas, disidentes, queer no suelen estar representadas en la gran pantalla ya que no se consideran normativas. El silencio histórico que se ha llevado a cabo sobre la diversidad sexual ha condicionado que exista una lucha para que la gran pantalla visibilice esta realidad heterogénea invisibilizada.

De esta manera, la película aborda la cuestión de diversidad de formas de identidad enmarcada dentro de la diversidad cultural en tanto que el lenguaje ayuda a trasladar esta nueva reivindicación de mirar al mundo actual. Por tanto, la película, así como la propia manera de leer el mundo, busca superar los condicionantes que, en ocasiones, las situaciones alejadas por la norma establecida deben asumir. Con su visionado la directora quiere convertir al cine en una herramienta que acerque miradas y genere un diálogo sano entre diversas opiniones.

La película es un reflejo en positivo de las infancias trans y de las diferentes maneras de entender ser hombre o mujer. El empleo del nombre neutro de Cocó no es sino una potente significación de lo que es la palabra que te nombra y define a la hora de expresarte. La inclusión de la transexualidad y de la reflexión de esta dentro de la película se enmarca en el cine queer tanto en las personalidades representadas como por los convencionalismos superados en la narratividad.

## 6. Referencias citadas

- Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Rutgers University Press
- Blanes, P. (19 de abril de 2023). ‘20.000 especies de abejas’. *Entrevista a Estibaliz Urresola y Patricia López Arnaiz* [Vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UHSuyCqAIWs>
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Paidós PUEG.
- Butler, J. (s/f) ‘One should be free to determinate the coirse of one’s gendered life’. Entrevista con Cristian Williams. Blog de *Verso Books*.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2013). *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós.
- Castro Ricalde, M. (2005). El cine contemporáneo y la teoría queer. *Butaca. Revista del Cine Arte del Centro Cultural San Marcos*, 7(18), 1-10.
- Cerruti, P. (2012). La “ontología histórica” de Michel Foucault. *Apuntes de método para el análisis crítico socio-cultural. Sociedade e Cultura*, 15 (2), 393-403.
- Chaparro, N. & Vargas, S.E. (2011). Imágenes de la diversidad. El movimiento de liberación LGTB tras el velo del cine. *Culturales*, 14(2), 57-86.

<sup>19</sup> Es importante tener en cuenta que el contexto histórico condiciona pero no define en totalidad ya que la hermana de esta, la tía de Cocó, también educada en una época paralela, muestra una comprensión total hacia él/ella. De esta manera, a partir de la comprensión y la complicidad que se gesta entre ambos/ambas, Cocó encuentra un remanso de paz en un momento de tormenta interna y externa.

- Foucault, M. (1978). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Fulkerson, G. & Alexander, T. (2014). *Studies in urbanormativity. Rural community in urban society*. Lexington Books.
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 28, 229-236. <https://doi.org/10.3916/C28-2007-24>
- García Calderón, G. I. (2020). Miradas sobre lo “queer”; cine y representación. *La ventana. Revista de estudios de género*, 51(6), 53-84. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i51.7081>
- Halberstam, J. (2004). La mirada transgenérica. *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 49-69.
- Ingenschay, D. (2023). Temática *trans\** en la pantalla actual: *La Veneno*, de Javier Ambrossi y Javier Calvo, *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio. *Eu-topías*, 5, 5-18. DOI: 10.72033/eutopias.25.27119
- Mullaly, L. (2022). *Las hijas del fuego* (2018) de Albertina Carri: utopía pornopolítica. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 19, 115-128. <https://doi.org/10.7203/KAM.19.21500>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema en Braudy, L. & Marshall, C. (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). Oxford University Press
- Nabal, E. (2007). *El marica, la bruja y el armario*. Egales.
- Nussbaum, M. (2000). *Women and human development: the capabilities approach*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511841286>
- Pazos, A.P. & Miranda Suárez, M. J. (2022). Tecnologías de representación de las ruralidades queer en el cine: un conflicto hermenéutico. *Azafea: Revista de filosofía*, 24, 139-162. <https://doi.org/10.14201/azafea202224139162>.
- Peidro, S. (2020). (Auto) segregación de identidades de sexo-generizadas no hegemónicas en el cine argentino: un análisis desde los Festivales de Cine TLGB. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, 13, 112-135.
- Rich, B. (2013). *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Duke University Press.
- Rodríguez, V.M. (2014). Cine menor y performatividad queer. *Universitas Humanística*, 53, 109-121.
- Sánchez Soriano, J.J. (2016). Iluminando el cuarto oscuro. Tendencias discursivas e imaginario queer en la cinematografía española contemporánea. *Arte y políticas de identidad* 15, 171-186.
- Stapel, C. (2014). Fagging’, the Countryside? (De) ‘Queering’ rural queer studies en Fulkerson, G. & Alexander, T. (Eds.) *Studies in urbanormativity. Rural community in urban society* (pp. 151-162). Lexington Books.
- Toscano-Alonso, M. (2021). Las identidades trans representadas: Patrones narrativos en el cine español. *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 1(2), 125-138. <https://doi.org/10.5209/eslg.77794>
- Vázquez Rodríguez, L.G. (2022). Miradas torcidas: una aproximación metodológica queer al cine desde el análisis háptico y la fenomenología. *Communication & Methods*, 4(2), 26-39. <https://doi.org/10.35951/v4i2.163>
- Woods, M. (2009). Rural geography: blurring boundaries and making connections. *Progress in Human Geography*, 33(6), 849-858. <https://doi.org/10.1177/0309132508105001>
- Woods, M. (2010). *Rural*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203844304>
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.
- Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a “New Queer”. *Área abierta*, 15(1), 31-52. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2015.v15.n1.47590](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590)
- Zurian, F.A. & García Ramos, J.G. (2021). *Una mirada queer del cine español del siglo XX. Guía didáctica*. Editorial Fundamentos.