

Temporalidades *queer*, imagen-tiempo y visualidad háptica en *20.000 especies de abejas* de Estibaliz Urresola Solaguren (2023): construyendo una mirada trans infantil en el nuevo cine español de mujeres

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez¹

Recibido: 12/09/2025

Aceptado por pares: 29/11/2025

Enviado a pares: 03/10/2025

Aprobado: 22/04/2026

DOI: 10.5294/pacla.2026.29.s3.6

Para citar este artículo / To reference this article / Para referenciar este artigo

Vázquez-Rodríguez, L. G. (2026). Temporalidades *queer*, imagen-tiempo y visualidad háptica en *20.000 especies de abejas* de Estibaliz Urresola Solaguren (2023): Construyendo una mirada trans infantil en el nuevo cine español de mujeres. *Palabra Clave*, 29(s3), e29se6. <https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.s3.6>

Resumen

Este artículo analiza la película *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023) desde una perspectiva que entrecruza la teoría *queer*, la visualidad háptica y el análisis de la temporalidad fílmica, a partir de la hipótesis de que la directora construye una estética cinematográfica que habilita un punto de percepción trans e infantil. Mediante el análisis de la forma cinematográfica, el artículo examina los procedimientos formales a través de los cuales el filme se aparta de los marcos representacionales cisheteronormativos que tradicionalmente han fetichizado, patologizado o espectacularizado el cuerpo trans. Tres son los ejes de esta desnormalización del lenguaje fílmico: un tempo pausado, anclado en los ritmos de la infancia y en las temporalidades

¹ ✉ <https://orcid.org/0000-0002-6550-9364>. University College London (UCL). lucia.rodriguez@ucl.ac.uk

queer, afín a la imagen-tiempo deleuziana; una visualidad háptica que produce proximidad sensorial y rehúye toda lógica panóptica o voyerista, y una ética *queer* que desestabiliza esos mismos marcos normativos de representación, también evidente en los flujos afectivos establecidos entre los personajes. La obra se inscribe, así, en una nueva sensibilidad estética dentro del otro nuevo cine español femenino, al mismo tiempo que se suma a una genealogía de representaciones no fetichistas de la infancia trans, como *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). A través de estrategias de tactilización, ocularización y auricularización inmersivas, el filme construye una experiencia espectral que privilegia “sentir con” el cuerpo trans de la protagonista antes que “mirarlo”, y así articula una ética del cuidado que desplaza el foco de las cuestiones identitarias o voyeristas hacia la construcción y el flujo de afectos *queer*.

Palabras clave

Cine; teoría *queer*; visualidad háptica; infancia trans; imagen-tiempo.

Queer Temporalities, Time-Image, and Haptic Visuality in *20,000 Species of Bees* by Estibaliz Urresola Solaguren (2023): Constructing a Trans Child's Gaze in the New Spanish Women's Cinema

Abstract

This article analyzes the film *20,000 Species of Bees* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023) from a perspective that brings together queer theory, haptic visuality, and the analysis of cinematic temporality, based on the hypothesis that the director constructs a film aesthetic that enables a trans and child-centered point of perception. Through an analysis of cinematic form, the article examines the formal procedures through which the film departs from the cisheteronormative representational frameworks that have traditionally fetishized, pathologized, or spectacularized the trans body. Three main dimensions underpin this denormalization of cinematic language: a slow pace, grounded in the rhythms of childhood and queer temporalities and akin to Deleuzian time-image; a haptic visuality that creates sensory proximity while avoiding any panoptic or voyeuristic logic; and a queer ethics that destabilizes these same normative frameworks of representation, also evident in the affective flows established among the characters. The film thus forms part of a new aesthetic sensibility within the other new Spanish women's cinema, while also contributing to a genealogy of non-fetishistic representations of trans childhood, such as *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). Through immersive strategies of tactilization, ocularization, and auricularization, the film constructs a spectatorial experience that privileges “feeling with” the protagonist's trans body over “looking at” it, thereby articulating an ethic of care that shifts the

focus away from identity-based or voyeuristic concerns toward the construction and flow of queer affects.

Keywords

Cinema; queer theory; haptic visuality; trans childhood; time-image.

Temporalidades *queer*, imagem-tempo e visualidade háptica em *20.000 especies de abejas*, de Estibaliz Urresola Solaguren (2023): construindo um olhar trans infantil no novo cinema espanhol de mulheres

Resumo

Este artigo analisa o filme *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023) a partir de uma perspectiva que articula a teoria *queer*, a visualidade háptica e a análise da temporalidade fílmica, com base na hipótese de que a diretora constrói uma estética cinematográfica que possibilita um ponto de percepção trans e infantil. Por meio da análise da forma cinematográfica, este artigo examina os procedimentos formais pelos quais o filme se afasta dos enquadramentos representacionais cis-heteronormativos que tradicionalmente fetichizaram, patologizaram ou espetacularizaram o corpo trans. Três eixos estruturam essa desnormalização da linguagem fílmica: um tempo pausado, ancorado nos ritmos da infância e nas temporalidades *queer*, próximo da imagem-tempo deleuziana; uma visualidade háptica que produz proximidade sensorial e evita qualquer lógica panóptica ou voyeurista; e uma ética *queer* que desestabiliza esses mesmos enquadramentos normativos de representação, igualmente perceptível nos fluxos afetivos estabelecidos entre as personagens. A obra inscreve-se, assim, em uma nova sensibilidade estética no âmbito do outro novo cinema espanhol feminino, ao mesmo tempo que se soma a uma genealogia de representações não fetichistas da infância trans, como *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). Por meio de estratégias imersivas de tatilização, ocularização e auricularização, o filme constrói uma experiência espectral que privilegia “sentir com” o corpo trans da protagonista,

em vez de simplesmente “olhá-lo”, articulando, desse modo, uma ética do cuidado que desloca o foco das questões identitárias ou voyeuristas para a construção e circulação de afetos *queer*.

Palavras-chave

Cinema; teoria *queer*; visualidade háptica; infância trans; imagem-tempo.

Introducción

El largometraje *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023) constituye una pieza clave en lo que se ha denominado el otro nuevo cine español femenino, movimiento que reúne a cineastas, como Carla Simón, Pilar Palomero, Alauda Ruiz de Azúa o Estibaliz Urresola Solaguren (García Catalán et al., 2022). Según Vázquez-Rodríguez y Jimeno-Aranda (2024), estas obras comparten la exploración de la perspectiva femenina (de mujeres o niñas) y de los conflictos identitarios de sus protagonistas, con el pueblo y el verano como ejes centrales. Se reconocen, además, rasgos estilísticos comunes: temporalidades pausadas (cercanas a la imagen-tiempo de Deleuze [1989]), naturalismo, atención a la subjetividad y al punto de percepción. Este cine abre espacio a nuevas subjetividades tradicionalmente excluidas del cine comercial.

El análisis de *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023) no puede desligarse del contexto social. Coincide con la aprobación de la primera ley trans en España y con el impacto mediático del suicidio de Ekai, adolescente trans, cuya historia llevó a la directora a realizar más de un año de entrevistas con familias y menores trans (Azumendi, 2018). Esta investigación dio lugar a una obra con una clara orientación ética y reflexiva que evita el sensacionalismo para construir un universo afectivo en el que lo *queer* se entrelaza con lo cotidiano.

La película cuenta la historia de Lucía (Sofía Otero), una niña de 8 años que no encaja en las expectativas de su entorno. Desde los primeros momentos de la película, la audiencia entiende que, aunque su familia insiste en llamarla Aitor, ella no se siente reconocida con ese nombre. Tal y como explican Willem et al. (2024), en el guion se entrelazan fragmentos de distintas líneas narrativas a modo de recorrido, y así rompe con el relato biomédico de la transexualidad entendida como enfermedad. El viaje de Lucía no se presenta, por tanto, como un proceso de transición individual, sino como un camino que ha de transitar junto con su familia, cuya actitud varía, desde la aceptación de su tía abuela Lourdes (Ane Gabarain), al rechazo inicial de sus padres y abuela. Así, Urresola Solaguren (2023) construye dos viajes paralelos que cuestionan

las normas de género y el adultocentrismo arraigados en la sociedad vasca: por un lado, la niña es una menor trans que inicia un proceso de autodescubrimiento durante un verano en el pueblo; por otro, su madre, Ane (Patricia López Arnaiz) es una artista que abandonó su carrera como escultora para criar a sus tres hijos y ahora desea recuperar su vocación.

Premiada en festivales internacionales, incluido el Teddy Award en la Berlinale, la obra se inserta en lo que Schoonover y Galt (2016) denominan *queer middlebrow*: películas *queer* de estética accesible, resonancia emocional y circulación en festivales de prestigio, como *La vida de Adèle* (Kechiche, 2013), *Retrato de una mujer en llamas* (Sciamma, 2019) o *Call me by your name* (Guadagnino, 2017). Las películas LGBTQ+ que logran acceder al circuito comercial (*queer middlebrow*) no solo muestran realidades y vivencias que suelen ser desconocidas para las personas cisheterosexuales, sino que también contribuyen activamente a la construcción de una sociedad más diversa al otorgar voz, reconocimiento y presencia cultural a grupos minoritarios (Bermúdez de Castro, 2020, citado en Willem et al., 2024). Su relevancia es mayor en un contexto en el que los tratamientos de afirmación de género para menores siguen en debate (Crespi Ferrer, 2024).

Cabe destacar que la representación de personajes trans en el cine de ficción no siempre ha sido positiva, ya que con frecuencia tiende a la tragedia o la fetichización (Engdahl, 2014), o a retratar a los personajes trans de forma estereotipada, asociándolos a profesiones como el trabajo sexual o la pornografía (Thomas, 2020). Además, en el cine comercial, es habitual que las historias giren solo en torno a la identidad trans, en lugar de permitir que los personajes trans formen parte integral de la trama y que su identidad de género se presente como una característica más. En estas narrativas, predomina, asimismo, el discurso del “cuerpo equivocado”, asociado a historias dramáticas de personas infelices en su corporalidad. Este tipo de dinámica representacional es precisamente lo que *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren (2023) evita.

Además de *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023), otras películas, como *Tomboy* (Sciamma, 2011) o *Mi vida en rosa* (Berliner,

1997), ofrecen una mirada compleja y sensible sobre la infancia trans, las cuales abordan la experiencia desde la perspectiva del descubrimiento y la afirmación identitaria sin centrarse solo en la tragedia o en el proceso de salida del armario o transición. Estas obras contribuyen a visibilizar la infancia trans de manera más sensible, humanizando sus historias y mostrando la diversidad en sus procesos de construcción de género. Autores como Halberstam (2005) han insistido en la necesidad de desarrollar modos de representación no fetichistas de los cuerpos trans, especialmente en contextos mediáticos en los que la espectacularización o la patologización son todavía frecuentes: para Halberstam (y quizás también para Urresola Solaguren), se trata de desarrollar “un modo no fetichista de ver el cuerpo trans que mira con, en lugar de mirar a, el cuerpo trans” (p. 92).

En este sentido, el filme de Urresola Solaguren (2023) se posiciona de forma radical al ofrecer una mirada, o, más bien, un punto de percepción, que no es tanto *hacia* el cuerpo trans, sino *con* el cuerpo trans. Lo que se construye es una mirada compartida, una complicidad sensorial expresada mediante planos largos, atmósferas pausadas y una atención al detalle que desborda lo visual y apela al tacto, el sonido y el ritmo. Esta mirada afectiva está, además, anclada en la infancia, no como un tiempo idílico o perdido, sino como un espacio de descubrimiento, incomodidad y reformulación constante de la identidad. La protagonista del filme, Lucía (también conocida como Aitor o Cocó), encarna esa fluidez ontológica que desafía tanto los binarismos de género como los imperativos narrativos tradicionales. Esta investigación argumenta que es, precisamente, en esa lentitud del verano en el que se enmarca el filme, en ese tiempo suspendido, en el que se gesta una ética de la representación *queer* infantil.

Hasta ahora se han publicado escasos artículos académicos sobre el filme. Willem et al. (2024) lo leen desde las pedagogías *queer*, mientras García Catalán (2024) lo sitúa en el nuevo cine español femenino, quien analiza el deseo trans desde una estética autoconsciente y háptica, centrada en la sororidad, el malentendido y el diálogo con el cine *queer*

y de autoras contemporáneas. En este artículo, se analiza el filme desde los estudios *queer*, el análisis háptico de la imagen audiovisual (Marks, 2000) y el concepto de *imagen-tiempo* desarrollado por Deleuze (1985). La hipótesis central es que Urresola Solaguren (2023) construye una estética cinematográfica que facilita una mirada *queer* (trans) e infantil no voyerista, apoyándose en un lenguaje fílmico que privilegia la experiencia háptica, la sensorialidad y una temporalidad dilatada que remite tanto a la vivencia de los veranos de la infancia como a una ética de cuidado y afecto intergeneracional *queer*.

Marco teórico-metodológico

A continuación, se detalla el primero de los marcos teórico-metodológicos empleados en el análisis del filme: la teoría *queer*. Aunque suele asociarse a identidades LGBTIQ+, esta teoría va más allá de las categorías fijas de género y sexualidad, cuestionando toda forma de normatividad (heteronormativa, racista, clasista, capitalista o capacitista) y situándose como alternativa a lo normativo, no solo a lo cisheterosexual (Warner, 1993). Morris (2000) la define no tanto como identidad fija, sino como posición subjetiva, postura política y sensibilidad estética que resiste los límites de la heteronormatividad. Esta perspectiva crítica se extiende al análisis de las convenciones formales del modo de representación institucional (Burch, 1969) y de las estructuras tradicionales de la mirada en el lenguaje audiovisual. Por eso, este artículo pone el foco en cómo *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023) “desnormaliza” el lenguaje fílmico mediante imágenes hápticas y temporalidades *queer* similares a la imagen-tiempo descrita por Deleuze (1989).

En este sentido, una película puede considerarse *queer* no solo por su tema, sino también por su forma, en la medida en que el cine *queer* “no solo subvierte la narratividad —la presión genérica hacia el cierre y la asignación de un significado definitivo—, sino que también interrumpe de manera deliberada la referencialidad del lenguaje y de las imágenes” (De Lauretis, 2011, p. 244). La visualidad háptica es clave en este proceso: desestabiliza la lógica referencial, rompe la distancia espectador-pantalla y subvierte la mirada panóptica y voyerista

(Mulvey, 1975). Marks (2000, p. 22) la define como la capacidad de los ojos de actuar como un órgano táctil que “acaricia” la imagen, generando una experiencia encarnada en la que el “cuerpo del filme” se aproxima al del público, así como una oscilación entre la superficie y la profundidad, el ver y el no ver, la distancia y la cercanía. Para Marks, este tipo de percepción tenía un papel clave en el cine diaspórico, ya que la experiencia multisensorial evoca las estructuras perceptivas del recuerdo, especialmente de un pasado ligado al país de origen. Según ella, “el tejido de la experiencia cotidiana [...] tiende a escapar de los registros verbales o visuales”, y se graba más bien a través de los sentidos, que son capaces de almacenar recuerdos intensos que escapan a lo meramente visual” (Marks, 2000, p. 130); por ejemplo, las memorias de los veranos de la infancia. Así, la visualidad háptica se asocia a un tiempo suspendido, frágil y efímero, lo cual encaja con la dimensión temporal que atraviesa *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023).

Desde el auge del New Queer Cinema (NQC) en la década de 1990 (Rich, 1992), lo táctil y lo sensorial han estado ligados al cine *queer*, aunque no siempre bajo el término de *háptico*. Cineastas como Derek Jarman, con un estilo audiovisual cargado de textura, como en *Blue* (Jarman, 1993), fueron pioneros en este enfoque. Aunque Marks (2000) no vinculó inicialmente lo háptico con lo *queer*, sí reconoció su potencial crítico feminista, citando a artistas lesbianas, como Sadie Benning. Posteriormente, autoras como Schoonover y Galt (2016) argumentaron que el cine *queer* recurre a lo háptico para representar la intimidad como acto político. Basándose en Lindner (2011), sostienen que el placer cinematográfico *queer* se fundamenta más en lo sensorial que en la identificación psicológica con la narrativa, y que lo háptico, al romper la distancia entre imagen y espectador, genera formas de intimidad marginales o transgresoras.

En *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023), lo *queer* funciona como fuerza desestabilizadora que produce otro modelo de visualidad. Como señala Galt (2013), el cine *queer* global desplaza la atención de lo visual hacia una crítica de la normatividad narrativa

y estética, apostando por un “cine de las sensaciones” que privilegia lo afectivo y lo sensorial. Investigadores como Venkatesh (2016) o Molloy (2017) han ampliado este análisis, aunque sin un marco metodológico definido. A partir de Marks (2000), Vázquez-Rodríguez (2022) propone una metodología concreta para identificar imágenes hápticas en el cine *queer*, aplicada en esta investigación. Este enfoque analiza estrategias formales que interpelan sensorialmente al espectador: imágenes fragmentadas y ambiguas, planos-detalle que niegan la mirada panorámica, texturas que actúan como membranas o velos visuales, imágenes granuladas o sobreexpuestas, presencia de agua como símbolo de fluidez y uso del fuera de campo o del borde del encuadre para sugerir lo *queer* como exceso visual.

Conviene introducir otro concepto mencionado en la introducción: el de *punto de percepción*, derivado de la narratología de Genette (1980) y adaptado por Gaudreault y Jost (1995) al cine. Estos distinguen ocularización (lo que la cámara muestra frente a lo que observa el personaje), auricularización (relación entre sonido e identificación espectadorial) y focalización (nivel de conocimiento narrador-personaje). A estos conceptos, Vázquez-Rodríguez (2022) añade el de *tactilización*, que se centra en quién manipula, toca, acaricia, huele o saborea objetos y cuerpos en las imágenes, generando procesos de identificación tanto primarios como secundarios entre el espectador y los personajes a través de la apelación a los sentidos de proximidad, como el olfato, el gusto y el tacto. En definitiva, este marco teórico, relacionado con lo háptico, analiza dónde se sitúa el foco perceptivo y quién es el personaje que percibe en el filme.

La categoría de imagen-tiempo, desarrollada por Deleuze (1989) en su lectura del neorrealismo italiano, resulta, asimismo, útil para analizar los ritmos del filme. Frente a la imagen-movimiento, que estructura la narración clásica mediante una lógica causal y lineal (acción-reacción), la imagen-tiempo introduce la irrupción del tiempo puro, de lo indeterminado, del pensamiento cinematográfico, donde la percepción prevalece sobre la acción y la imagen queda sometida a la experiencia

del tiempo más que al movimiento. Una vez que la imagen se libera de sus lazos sensoriomotores y deja de funcionar como imagen-acción, se convierte en una imagen puramente óptica, sonora o táctil. Según Deleuze, el cine de la imagen-tiempo exige al espectador dar prioridad a lo afectivo y lo erótico, experimentar en su propio cuerpo el transcurrir del tiempo e implicarse físicamente con la dimensión sensual de las imágenes. De este modo, se abre paso lo irracional y lo inaceptable: lo *queer*.

En este tipo de narrativas, la cámara se detiene más en la vivencia subjetiva del tiempo, en la huella del trauma o en la experiencia de una agencia fragmentada. Es precisamente en este contexto en el que el niño, por su aparente pasividad en un entorno adulto, se convierte en una figura privilegiada de observación, o percepción. Como señala Deleuze (1989) en relación con el neorrealismo italiano, la limitación motriz de los más jóvenes se traduce en una mayor capacidad para ver y oír. Por ello, más que ser vehículos de acción o transformación, estos personajes funcionan como receptores sensibles, tanto a nivel sensorial como emocional, de un mundo que se revela ante ellos con toda su crudeza y complejidad.

Lury (2010) sostiene, asimismo, que la presencia de un protagonista infantil ayuda a anclar la experiencia háptica en las películas. Esto se debe a que, por su tamaño reducido y limitaciones motrices, los niños interactúan con el mundo de forma más táctil que los adultos, quienes tienen un control panóptico más completo sobre su entorno. Lury llama “mirar infantil” esta mirada absorta pero inútil que “sigue a las hormigas y abejas mientras trabajan en el suelo, vuelve una y otra vez a la costra en la rodilla [...] es una mirada no regulada, intemporal y ahistórica que implica fascinación y nos acerca a los afectos” (p. 308). Podemos entender de qué manera su definición del mirar infantil será relevante a la hora de analizar el lenguaje audiovisual de *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023).

Si bien la lentitud es habitual en el cine *queer*, su vínculo con lo *queer* ha sido poco estudiado. Schoonover y Galt (2016) hablan de una “política sexual del aburrimiento”, consolidada en el cine *queer* de festivales,

mientras Schoonover (2012) rastrea la genealogía del cine lento desde Michelangelo Antonioni hasta Apichatpong Weerasethakul, destacando su potencial para capturar lo *queer* a través de la temporalidad. El texto subraya la relación entre la parálisis temporal, el tedio de los personajes y el surgimiento de deseos (e identidades) perversas. St-Georges (2018), al estudiar *Pelo malo*, muestra cómo los ritmos pausados y la ausencia de teleología generan un tiempo “lateral” que resiste la temporalidad normativa de la infancia, ligada al crecimiento lineal hacia el matrimonio y la reproducción, en línea con Bond-Stockton (2009) y Halberstam (2005). El concepto de que Bond-Stockton asocia a la infancia *queer* será también clave para entender el desarrollo de Lucía; según la teórica, los niños *queer* siguen procesos que no responden a la lógica lineal de la heteronormatividad (feminización/masculinización durante la adolescencia), y que están asociados a una cierta monstruosidad (no es casual que el nombre transicional que Lucía elige para sí sea Cocó, figura monstruosa del folclore español). Esta idea de una temporalidad *queer* no lineal conecta con *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023), que también utiliza una narrativa fragmentada y un ritmo pausado para cuestionar las normas tradicionales de identidad y desarrollo, que refleja la resistencia frente a trayectorias vitales predefinidas y heteronormativas.

Análisis del filme

Imagen-tiempo

20.000 especies de abejas (Urresola Solaguren, 2023) despliega una estética de la imagen-tiempo que, en línea con Deleuze (1989), rompe con la causalidad lineal y teleológica. La trama es mínima y no responde a motivaciones claras (¿el objetivo de Lucía, ser reconocida como niña?, ¿el de su madre, conseguir y luego rechazar una plaza de profesora?), sino que construye atmósferas bochornosas y tediosas que evocan recuerdos estivales de la infancia del propio espectador y son atravesadas por afectos *queer* entre personajes. El filme privilegia tiempos muertos, planos contemplativos y situaciones óptico-sonoras que suspenden la acción. Escenas como conversaciones sobre apicultura o fe cristiana, o gestos rutinarios como tender la ropa o lavarse los dientes, adquieren

autonomía formal y afectiva. Así, Lucía se configura como personaje-espectador similar al neorrealismo italiano (Deleuze, 1989); como niña, su impotencia en la acción la sitúa en el rol de observadora (de dinámicas familiares, de la escultura de su madre, etc.).

Esta apuesta por la duración y la observación sostenida, como señala Barthes (1997), tiene un efecto político: interrumpe el orden normativo de la mirada y desfamiliariza lo cotidiano, además de dotarlo de una dimensión enigmática y poética. Por ejemplo, la cámara se detiene mientras Lucía se lava los dientes frente al espejo, convirtiendo una instancia cotidiana en un momento extraño en el que parece que la niña no se reconoce a sí misma. Barthes afirma que “mirar durante más tiempo de lo esperado altera todo tipo de órdenes establecidos, en tanto que la duración de la mirada está controlada por la sociedad” (pp. 67-68); es en instancias aparentemente intrascendentes (un viaje en coche o un comentario sobre los cambios corporales de su hermana) que se nos revelan los gestos mínimos de exclusión o tristeza que atraviesan a Lucía, poniendo en jaque el orden establecido (en este caso, el del género) que rige la construcción identitaria de la niña.

Desde esta óptica, el verano opera como tiempo suspendido: un paréntesis respecto de las urgencias del capitalismo (re)productivo, en el que los cuerpos, especialmente los infantiles, se despliegan lateralmente, en una temporalidad *queer* que se aleja del progreso lineal hacia la madurez heterosexual. La infancia se construye como un espacio de experimentación y deriva, encarnando la idea del “niño *queer*” que no crece hacia adelante, sino “de lado” (Bond-Stockton, 2009). Lucía encarna esta lateralidad: su deseo no se proyecta hacia un fin, sino que se expresa en pequeñas fugas (elegir un nombre, rechazar ser llamada Aitor, llorar con su madre) que construyen identidad. En estas escenas, el cuerpo infantil aparece como espacio de tensión entre el reconocimiento y la negación: “¿Seré como el *aita*?”, pregunta Lucía con angustia, “¿Me puedo morir y nacer otra vez siendo chica?”. Frente a la mirada adulta que insiste en el “todavía no puede saberlo”, la niña ya sabe, encarnando la disidencia que Bond-Stockton (2009) vincula con la imposibilidad de

crecer conforme a los dictados de la heteronormatividad reproductiva. Resulta también curioso que, cuando Lucía y su hermano Eneko juegan con la ropa y las joyas de su abuela, sea el niño quien se ha disfrazado de mujer; en la infancia, jugar con el género está permitido, puesto que se constituye en refugio frente a los imperativos sociales de performatividad de género (Buiting, 2015, p. 48).

Figura 1. Lucía y Niko exploran un placer “que no tiene nombre” en el bosque.



Fuente: Urresola Solaguren (2023).

En relación con las temporalidades *queer* y la política sexual del aburrimiento, destaca la escena en la que Lucía y su amiga Niko exploran sus cuerpos en el bosque al margen de los adultos (figura 1). Niko, tumbada, roza su cuerpo con la tierra: “Prueba a hacer esto. ¿Te hace cosquillas?”. “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*” (García Catalán, 2024, p. 41). La escena construye una política sexual del aburrimiento (*queer* e infantil), en la que las niñas, atrapadas en el tedio de una tarde de verano, exploran una sexualidad no definida por el género ni la reproductividad que rigen el mundo adulto heteronormativo (Schoonover y Galt, 2016).

En otra escena, la tía abuela Lourdes recuerda a Lucía que “lo que no tiene nombre no existe”, con lo que la insta a nombrarse. En la cama, también llora Lucía junto con su hermano Eneko tras haber prendido fuego al taller por intentar arrojar sus deseos a la hoguera (el de la niña, llamarse Lucía); se trata de una escena que propone un proceso de auricularización primario: oímos lo que oye la niña, con sus sollozos en el primer plano sonoro, y la discusión entre Ane, Lourdes y la abuela Lita sobre la identidad de género de Lucía en segundo plano. La madre se une a los niños en la cama, abrazando a Lucía, construyéndose el contacto físico y el afecto como forma de aceptación de la identidad trans de la niña, que por fin le dice a su madre: “Quiero que me llames Lucía”.

Las escenas más significativas en la construcción de esa subjetividad *queer* no son aquellas en las que “pasa algo”, sino aquellas que permiten habitar el tiempo: la convivencia familiar, las conversaciones nocturnas, la exploración sensorial del entorno natural. Siguiendo a Pérez Bowie (2008, p. 68), podría afirmarse que el filme opera como un palimpsesto emocional en el que el presente y los recuerdos (de la madre, la abuela, el espectador) se entrelazan, desdibujando los límites entre tiempos y cuerpos. Así, la conceptualización de la imagen-tiempo que desarrolla Deleuze (1989) se aparta de la lógica lineal para adentrarse en los procesos mentales de la memoria (quizás la de los veranos del propio espectador), el sueño y lo imaginario (los deseos arrojados a la hoguera de San Juan, las referencias al misticismo y la fe que vemos en el filme). Las fotografías familiares, las menciones a las mujeres apicultoras de la familia o la escena del bautismo simbólico ante las abejas encarnan esta circulación transgeneracional de saberes, afectos e identidades. Por ejemplo, descubrimos que el abuelo escultor mantenía aventuras con sus jóvenes modelos en una escena en la que la hija mayor de la familia revisa un álbum de fotos antiguas.

Heredera declarada de Lucrecia Martel (Salas, 2023), exponente de un cine lento pleno de imaginaria háptica, a Urresola Solaguren (2023) tampoco le interesa tanto contar historias como “percibir procesos” (Oubiña, 2007); podemos sostener que *20.000 especies de abejas* es,

como *La ciénaga* (Martel, 2001), un “filme sobre camas” (Oubiña, 2007, p. 46), puesto que es ahí (además de en los escenarios rurales) donde se producen las conversaciones más importantes sobre la identidad de Lucía. La película empieza en la cama, con la madre preguntándole a Lucía si ha sido ella y si le gusta Martina, una instancia confusa cuyo significado se aclara después: Lucía se ha peleado con otra compañera de clase, Martina, porque le ha quitado el bañador, incidente que desvela la ceguera de la familia ante la verdadera identidad de género de la niña protagonista, que ansía vestirse con ropa de niña. Finalmente, la escena culminante en la que Lucía susurra su nombre elegido a las abejas y se acuesta junto a su madre y su hermano no cierra la historia, sino que la abre, construyendo una situación óptico-sonora pura (Deleuze, 1989). Este final abierto, en el que la cámara se detiene sobre el rostro bañado en lágrimas de Lucía, remite al concepto de *texto queer* de De Lauretis (2011): una narrativa que no clausura significados, sino que los mantiene en suspensión. El verdadero viaje (el de Lucía y el de su familia) comienza en ese instante, no como meta alcanzada, sino como devenir (un *becoming* deleuziano) en la diferencia.

Esta duración no solo remite a una concepción filosófica del tiempo, sino que evoca también la vivencia infantil del verano como un espacio otro, un tiempo liminal en el que las reglas del mundo adulto se relajan (porque no hay horarios ni imperativos productivos) y lo sensorial adquiere primacía. Esta apelación a lo sensorial conecta directamente con las teorías de Marks (2000) sobre el cine háptico.

Imágenes hápticas y procesos de tactilización

La poética de *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023) privilegia una experiencia sensorial e inmersiva que se inscribe en lo que Marks (2000) denomina “visualidad háptica”: una forma de ver con el cuerpo, más próxima al tacto que al ojo analítico. Lejos de adoptar una mirada escópica que exponga u objetualice el cuerpo trans, Urresola Solaguren opta por imágenes que “se sienten”, que invitan a una relación afectiva e íntima con el mundo, a percibir el mundo (y al *otro*) con el cuerpo trans.

Figura 2. Lucía juega con la cera.



Fuente: Urresola Solaguren (2023).

Ejemplos como la escena en la que Lucía se tumba sobre la hierba escuchando el zumbido de las abejas, o aquella en la que modela figuras de cera con su madre (figura 2), ilustran cómo el filme suspende la lógica narrativa para dejar espacio a la percepción corporal. El modelado con cera, en particular, se convierte en un gesto háptico (Marks, 2000), que articula una forma de conocimiento del cuerpo no mediada por el lenguaje ni la categorización. Al modelar una sirena, Lucía produce un autorretrato fantástico, que es también una declaración de identidad: “Me he hecho a mí”, construyéndose a sí misma como una suerte de ser acuático *queer* (no es casual que la niña se encuentre más a gusto en el agua). La obsesión de Lucía con las sirenas, sobre las que habla con el cura y con su abuela, o de las que se disfraza con la “cola de sirena” que perteneciera a su prima, plantea una construcción identitaria fantástica, incluso, al margen del deseo de la niña de crecer como mujer. “¿A que estoy guapa?”, le pregunta a su madre, utilizando por primera vez el femenino para referirse a sí misma delante de Ane. Tal y como explica García Catalán (2024):

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. (p. 39)

Hay otra escena en la que sí se alude, simbólicamente, a la cuestión de la castración de los cuerpos trans. Cuando Lucía y Ane visitan a la tía abuela Lourdes, Niko le muestra la cola que le había arrancado a un lagarto. Lucía se horroriza (quizás como lo haría cualquier niño), aunque ese “horror ante la cola, esa castración literal e imaginaria”, tal y como explica García Catalán (2024), “le impide ver el subtexto o el mensaje simbólico que la niña está enviando: se puede vivir sin cola” (p. 37), o con ella.

Figura 3. Lucía introduce su mano en el agua del río para sentirlo.



Fuente: Urresola Solaguren (2023).

Otra imagen táctil que nos remite al mirar infantil teorizado por Lury (2010) ocurre cuando los personajes van en busca de la escultura perdida de San Juan. Los adultos (la abuela y el cura) buscan con la mirada desde la barca, mientras la niña prefiere aprehender el universo que la rodea

a través de los sentidos de proximidad introduciendo sus manos en el agua. Para la autora, percibir cómo lo hacen los niños implica una forma de ver no regulada, desligada del tiempo y de la historia, que despierta fascinación y en la que los efectos (lo percibido) se encuentran más próximos a los afectos (lo sentido). En cambio, la mirada adulta es más intencional y suele estar orientada a un objetivo (como encontrar la estatua desaparecida); se inscribe en una narrativa que vincula causas y efectos, que busca demostrar, nombrar o clasificar.

Por otra parte, la puesta en cámara se alinea con procesos de ocularización no autoritaria, que evitan la perspectiva omnisciente o adultocéntrica. La cámara adopta una altura y un ángulo que replican la mirada de una niña, sumergiéndonos en una percepción infantil del mundo, no dirigida, no jerárquica, no narrativa, como sugiere Lury (2010). Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la escena en la que Lucía y Niko observan desde el cobertizo a la tía abuela colocar abejas sobre un cuerpo masculino. La cámara reproduce su punto de vista, pero solo más adelante comprendemos esta correspondencia, desorientándonos inicialmente (Ahmed, 2006). La cámara en mano, con movimientos fluidos y por momentos temblorosos, confiere a todas estas imágenes un aire de documental o de vídeo doméstico que refuerza la sensación de autenticidad, como si aquello sucediera de verdad, evocando la estética del neorrealismo italiano. Esta estrategia refuerza una mirada que no domina, sino que se inscribe en el desconcierto, la curiosidad y la proximidad afectiva.

Además, se evita sistemáticamente el morbo o la espectacularización del cuerpo trans. Escenas potencialmente escópicas, como la de Lucía orinando la noche de San Juan (figura 4), están deliberadamente subexpuestas y encuadradas de forma que ocultan más que muestran, en línea con lo que hicieran XXY (Puenzo, 2007) o *El último verano de la Boyita* (Solomonoff, 2009): el cuerpo trans se vela, se protege, se acompaña. Por ejemplo, la escena en la que vemos a Lucía orinar está rodada con códigos de visualidad háptica (Marks, 2000): la imagen está subexpuesta, es oscura, y el cuerpo de Lucía se esconde tras el tronco de

un árbol. Así, la identidad (de género u otro tipo) “va más allá de lo que pueden ver nuestros ojos físicos”, tal y como explica el cura del pueblo a Lucía refiriéndose a la fe. No es casual que la niña elija el nombre de Lucía, santa a quien le han arrancado los ojos (la capacidad de ver). Sin embargo, en el filme, quien está ciega no es Lucía, sino sus padres; tal y como explica Ane a su marido cuando se desvela la identidad de la niña, “no hemos sabido ver lo que pasaba”.

Figura 4. Lucía orina escondida tras un árbol en la noche de San Juan, velándose el acceso escópico a su cuerpo con la subexposición de la imagen y el velo háptico del tronco del árbol.



Fuente: Urresola Solaguren (2023).

Otros filmes sobre la infancia trans convierten las escenas de orinar en momentos traumáticos, en la medida en que estas situaciones se articulan en torno a la visibilidad y lectura social de los genitales, funcionando como instancias de verificación identitaria y confrontación normativa. En *Tomboy* (Sciamma, 2011), un niño trans se ve comprometido cuando sus amigos van a orinar durante el descanso del partido de fútbol, y él tiene que hacerlo en secreto en el bosque, donde finalmente lo descubren. En *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023), Lucía navega esta dificultad al orinar sentada en el baño de las niñas, acompañada por su madre y June. Sin embargo, June pregunta “¿por qué mea sentado?”,

revelando su nombre masculino, Aitor, lo que provoca la expulsión simbólica de Lucía del espacio femenino (“Si es chico, ¿por qué va al vestuario de las chicas?”).

Lucía recibe su primer reconocimiento como niña no en la ciudad o la escuela, sino en la intimidad con su tía Lourdes, apicultora y sanadora (posiblemente *queer* en una lectura *against the grain*, pues viste con ropa masculina, está soltera y sin hijos). Lourdes le devuelve el uso del femenino mientras trabajan la tierra: “¿Estabas nerviosa?”, le pregunta cuando Lucía confiesa que ya no teme a las abejas, y así legitima su identidad. La escena sintetiza una transmisión afectiva que no se apoya en discursos biomédicos, sino en la escucha y el acompañamiento. Rodada con códigos hápticos, privilegia sónicamente el zumbido de abejas, la respiración y los susurros, de modo que el diseño sonoro genera una escucha táctil más que narrativa. Sonidos como el agua o los insectos producen procesos de auricularización primaria que sitúan al espectador en el cuerpo sonoro del personaje.

El afecto *queer* ocupa un lugar central tanto a nivel narrativo como formal; en una escena posterior, Lucía le dice a su tía abuela, sonriendo: “Tú nos cuidas”. El filme construye, así, una utopía *queer* rural intergeneracional, en la que el entorno no urbano ofrece reconocimiento a la identidad trans de Lucía, en línea con la diversificación de ruralidades que el cine *queer* español contemporáneo ha desarrollado en *En 80 días* (Goenaga y Garaño, 2010), *Ander* (Castón, 2009) o *Elisa y Marcela* (Coixet, 2019), obras que exploran formas de afecto y comunidad *queer* en lo rural.

En este sentido, no es casual que sea el río (y no la piscina, regida por normas de género, carnés con nombres, vestuarios masculinos y femeninos, etc.) el entorno posicionado como espacio de liberación para Lucía. En la piscina, Lucía esconde su cuerpo bajo un albornoz, lo cual contrasta con la escena en la que la niña se baña en el río con su tía abuela (figura 5). Aquí, Lucía, cómoda con la situación, se desnuda parcialmente y entra en el agua, en la que Lourdes flota libre, desnuda. Según explica

Ahmed (2006), la experiencia de estar en el agua configura un modo diferente de habitar el mundo, una cierta desorientación *queer* en la que la identidad no se define por categorías rígidas (como hombre/mujer, arriba/abajo) y la mezcla y el contacto con el *otro* se imponen sobre las fronteras nítidas que caracterizan el ámbito terrestre. La construcción sonora privilegia los movimientos del agua y los escalofríos de la niña, elaborando procesos de auricularización y tactilización primarios (Vázquez-Rodríguez, 2022), y situando el afecto *queer* (Lourdes abraza a la niña mientras se lava) en el centro de la imagen.

Figura 5. Lucía se baña en el río con su tía abuela Lourdes, escena que prioriza el punto de percepción de la niña y posiciona el medio acuático como espacio de libertad.



Fuente: Urresola Solaguren (2023).

Esta escena da cuenta, asimismo, de la idea encarnada por teóricas *queer* como Judith Butler de que “la anatomía no es destino”: Lourdes explica a Lucía que ha de lavarse los genitales, puesto que “las pililas de las niñas deben estar limpias”. Frente a la narrativa del “cuerpo equivocado” propia del cine trans hegemónico, *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023) propone una reivindicación de la singularidad radical de los cuerpos y las identidades según la cual una niña puede tener pene.

La película cuestiona la creencia hegemónica de que los cuerpos y las identidades son fijos, “naturales”, ahistóricos y universales (Willem et al., 2024). Ya que lo que le da vergüenza a Lucía sobre su cuerpo no es su pene, sino sus dedos de los pies, tal y como le cuenta a su madre para justificar que no quiere ir a la piscina.

Figura 6. Lucía y Niko se bañan en las pozas naturales con los bañadores intercambiados.



Fuente: Urresola Solaguren (2023).

En otra escena en la que Lucía juega con su amiga Niko frente a las pozas (figura 6), las niñas se intercambian los bañadores, una instancia no regida por las normas de socialización de género que imperan en espacios adultos urbanos más regulados, como la piscina. Cocó le confiesa que su verdadero nombre es Lucía, y Niko responde que en su clase hay un niño en una situación similar (con vagina), definiéndolo como “mono”, dando a entender que no hay problema y que comprende esa realidad. Desnudas, se intercambian miradas no regidas por la vergüenza. La escena, al igual que la anterior, permite acercarse a representaciones en las que el cuerpo trans no se construye desde la vulnerabilidad (Stryker, 2014, citada en Willem et al., 2024), la vergüenza o el malestar, sino desde un proceso de aceptación, afirmación y empoderamiento

progresivo. De espaldas, mientras se sumergen en la poza, no sabemos cuál es la identidad de género de cada una.

Se ha abordado previamente el concepto de *imágenes táctiles* (el modelado con cera o la mano de la niña sumergida en el río), *imágenes acuáticas* (Lucía en el río con Lourdes o en la poza con Niko) y *procesos de ocularización y auricularización* que nos sitúan en la experiencia corporal de Lucía. El último de los mecanismos utilizados por Urresola Solaguren (2023) para articular procesos de visualidad háptica es la implementación de velos hápticos (Martin, 2016). Además del tronco del árbol que nos vela el acceso escópico al cuerpo de Lucía orinando (figura 2), vemos a Lucía a través de las cortinas del cobertizo de Lourdes o de la rejilla del traje de apicultora que le ha prestado, que da cuenta ya desde la forma fílmica de la incapacidad del medio cinematográfico para aprehender por completo la identidad del *otro* (Gutiérrez Albilla, 2015, p. 29). El filme construye, así, superficies y texturas, cuya presencia material se hace especialmente evidente gracias al modo en que la cámara las filma, que no solo evocan la mediación que se establece entre el universo narrado y el espectador (con la propia pantalla funcionando como una especie de “membrana de contacto”), sino que también obstaculizan, en parte, la visión directa de los cuerpos que aparecen en escena. El espejo actúa también como una suerte de velo o membrana afectiva en la escena en la que Lucía se pone un vestido para ir al bautizo de su primo. El intercambio de miradas que se produce entre Ane y la abuela Lita no pasa desapercibido al espectador ni a la niña. Es también a través del espejo retrovisor del coche familiar que la niña comprende que su padre no está conforme con el atuendo que ha elegido para la celebración y decide cambiarse de ropa.

Conclusiones

El análisis de *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023) confirma la hipótesis de que Urresola Solaguren construye una estética cinematográfica orientada a habilitar una mirada *queer* (trans) e infantil no voyerista. Su relevancia no reside solo en el tema abordado, sino en los procedimientos formales que adopta: una imagen-tiempo que suspende

los ritmos normativos del relato, una visualidad háptica que genera proximidad sensorial con el espectador, una ética *queer* que desestabiliza los marcos cisheteronormativos y una apuesta estética que dialoga con la tradición del cine de mujeres en España. Desde esta perspectiva, *20.000 especies de abejas* se inscribe en una genealogía de representaciones esperanzadoras de la infancia trans, junto con títulos como *Tomboy* (Sciamma, 2011) o *Mi vida en rosa* (Berliner, 1997), aunque desde un registro más íntimo y menos didáctico.

Resultan especialmente pertinentes las reflexiones de Deleuze (1987) sobre cineastas como Agnès Varda o Chantal Akerman (de quienes Urresola Solaguren, Palomero o Simón podrían considerarse herederas) no tanto por un feminismo militante como por “la forma en que supieron innovar en este cine de los cuerpos” (p. 262), produciendo un cine háptico. En *20.000 especies de abejas* (Urresola Solaguren, 2023), esta herencia se traduce en una exploración sensible de la construcción encarnada de la identidad desde una temporalidad pausada y una gestualidad cotidiana que favorecen una ética del cuidado y del afecto intergeneracional *queer* (entre Lucía y la tía abuela Lourdes), al margen de estereotipos y narrativas dominantes en torno a las identidades trans. El filme despliega, así, una estética háptica que se distancia del régimen visual hegemónico para producir una mirada infantil, sensorial, *queer* y empática. Mediante estrategias de tactilización, ocularización y auricularización inmersivas, no solo representa una identidad en devenir, sino que configura una experiencia espectral que permite “sentir con” Lucía en lugar de simplemente “mirarla”.

En un momento en el que la representación audiovisual de las infancias disidentes está más presente que nunca en el debate público, es fundamental seguir analizando las formas en que el cine puede convertirse en herramienta de transformación cultural. Este filme demuestra que otra mirada es posible, una mirada que no impone, que no diagnostica, sino que acompaña y reconoce. Quizá, como Lucía, también nosotros podamos sentirnos “tranquilos/as” al reconocernos en la palabra (o en las imágenes) del *otro*.

Declaración de inteligencia artificial (AI Disclosure)

Se utilizó inteligencia artificial (IA) para la revisión del manuscrito; en concreto, para acortar su longitud, que inicialmente sobrepasaba las 7500 palabras.

Referencias

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Azumendi, E. (2018, 16 de febrero). Ekai, un adolescente trans de 16 años, se suicida luchando por que se le reconociera su identidad de género. *Eldiario.es*. https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/ekai-transexual-reconociera-verdadera-identidad_1_2791079.html
- Barthes, R. (1997). *The Eiffel Tower, and other mythologies*. University of California Press.
- Berliner, A. (dir.) (1997). *Mi vida en rosa* [película]. La Sept Cinéma.
- Bermúdez de Castro, J. J. (2020). Classrooms without closets: LGBTIQ+ cinema in university education. *Alicante Journal of English Studies*, 33, 151-162. <https://doi.org/10.14198/raei.2020.33.04>
- Bond-Stockton, K. (2009). *The queer child or growing sideways in the twentieth century*. Duke University Press.
- Buiting, L. (2015). Childhood as refuge from gender performance in the last summer of *La Boyita*. *Red Feather Journal*, 6(1), 36-54.
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinéma*. Gallimard.
- Castón, R. (dir.) (2009). *Ander* [película]. Berdindu.
- Coixet, I. (dir.) (2019). *Elisa y Marcela* [película]. Rodar y Rodar.

- Crespi Ferrer, A. (2024, 4 de diciembre). Los derechos de los menores trans que Trump quiere recortar llegan al Tribunal Supremo de EE.UU. *Eldiario.es*. https://www.eldiario.es/internacional/derechos-menores-trans-trump-quiere-revocar-llegan-tribunal-supremo-eeuu_1_11876336.html
- De Lauretis, T. (2011). Queer texts, bad habits, and the issue of a future. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(2-3), 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image*. University of Minnesota Press.
- Engdahl, U. (2014). Wrong body. *Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 267-269. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400226>
- Galt, R. (2013). Default cinema: Queering economic crisis in Argentina and beyond. *Screen*, 54(1), 62-81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>
- García Catalán, S. G. (2024). Elogio del equívoco: El deseo trans en 20.000 especies de abejas. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 23-54. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2079>
- García Catalán, S. G., 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. <https://doi.org/10.63700/990>
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- Goenaga, J. M. y Garaño, J. (dirs.) (2010). *En 80 días* [película]. Irusoin.
- Guadagnino, L. (dir.) (2017). *Call me by your name* [película]. Name Frenesy Film Company.

- Gutiérrez Albilla, J. (2015). Reframing *My Dearest Señorita* (1971): Queer embodiment and subjectivity through the poetics of cinema. *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, 12(1), 27-42. https://doi.org/10.1386/slac.12.1.27_1
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.
- Jarman, D. (dir.) (1993). *Blue* [película]. Basilisk Communications.
- Kechiche, A. (dir.) (2013). *La vida de Adèle* [película]. Wild Bunch.
- Lindner, K. (2011). In touch'with the female body: Cinema, sport and lesbian representability. En K. Ross (eds.), *The handbook of gender, sex and media* (pp. 204-223). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118114254>
- Lury, K. (2010). *The child in film: Tears, fears and fairy tales*. I.B. Tauris.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film*. Duke University Press.
- Martel, L. (dir.) (2001). *La ciénaga* [película]. Eyeworks Cuatro Cabezas.
- Martin, D. (2016). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester University Press.
- Molloy, M. (2017). Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14(1), 5-111. https://doi.org/10.1386/slac.14.1.95_1
- Morris, M. (2000). Dante's left foot kicks queer theory into gear. *Counterpoints*, 118, 15-32.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Oubiña, D. (2007). *Estudio crítico sobre "La ciénaga"*. Picnic.

- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca.
- Puenzo, L. (dir.) (2007). *XXY* [película]. Wanda Visión.
- Rich, R. B. (1992). New queer cinema. *Sight and Sound*, 2(5), 30-35.
- Salas, A. (2023, 16 de marzo). Estibaliz Urresola, directora de *20.000 especies de abejas*: “He querido crear esta película sobre la infancia trans para generar acercamiento”. *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/articulos/estibaliz-urresola-directora-pelicula-infancia-trans-20000-especies-de-abejas>
- Schoonover, K. (2012). Wastrels of time: Slow Cinema’s laboring body, the political spectator, and the queer. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 65-78. <https://doi.org/10.1353/frm.2012.0007>
- Schoonover, K. y Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.
- Sciamma, C. (dir.) (2011). *Tomboy* [película]. Hold Up Films.
- Sciamma, C. (dir.) (2019). *Retrato de una mujer en llamas* [película]. arte France Cinéma.
- Solomonoff, J. (dir.) (2009). *El último verano de la Boyita* [película]. Travesía Productions.
- St-Georges, C. (2018). Queer Temporalities in Mariana Rondón’s *Pelo malo/Bad Hair* (2013). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 15(3), 293-310. https://doi.org/10.1386/slac.15.3.293_1
- Stryker, S. (2014). Biopolitics. *Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 38-42. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399542>
- Thomas, V. E. (2020). Gazing at “it”: An intersectional analysis of transnormativity and Black Womanhood in *Orange is the New*

- Black. Communication, Culture & Critique*, 13(1), 519-535.
<https://doi.org/10.1093/ccc/tcz030>
- Urresola Solaguren, E. (dir.) (2023). *20.000 especies de abejas* [película]. Gariza Films.
- Vázquez-Rodríguez, L. G. (2022). Miradas torcidas: Una aproximación metodológica al cine *queer* desde el análisis háptico y la fenomenología. *Comunicación & Métodos*, 4(2), 26-39. <https://doi.org/10.35951/v4i2.163>
- Vázquez-Rodríguez, L. G. y Jimeno-Aranda, R. (2024). El impulso de las cineastas *millennials* en la renovación del cine español contemporáneo: La infancia y la adolescencia desde la perspectiva de la mujer. En M. J. Ruiz Muñoz, V. Durán-Manso y R. de la Maya Retamar (eds.), *Representaciones de género, igualdad y diversidad en los medios de comunicación* (pp. 153-162). Editorial UOC.
- Venkatesh, V. (2016). *New maricón cinema: Outing Latin American film*. University of Texas Press.
- Warner, M. (1993). *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. Yale University Press.
- Willem, C., Tortajada, I. y Platero, L. (2024). 20,000 *Species of Bees*: Fictional film as a tool for queer pedagogies. *International Communication Gazette*, 86(5), 363-378. <https://doi.org/10.1177/17480485241259828>