

Disforia existencial, género y extinción: una reflexión infrapolítica sobre *20.000 especies de abejas*

Pedro A Aguilera-Mellado
University of Notre Dame du Lac
paguiler@nd.edu
10.7264/periphérica.3.2.6107

Abstract

What is the relationship between gender difference, its dysphorias, and the growing threat of human extinction? The film *20.000 especies de abejas* (*20,000 Species of Bees*) by the Spanish-Basque director Estibaliz Urresola Solaguren (2023) dwells into this overwhelming question by portraying the life of Aitor-Cocó-Lucía, an 8-year-old whose coming of age gravitates between 1) the politics of gender (of identity, convention, tradition, and the phallogocentrism of the subject) and 2) the desistance, distance, and infrapolitical inscription

that they (Cocó-Aitor-Lucía) are experiencing in their gender transition as they face the politics of binarism and subject identity. Through a filmic analysis of the child's unease in an era of decontainment and turmoil, this article argues that their gender transition, in its secret and everyday unfolding, constitutes an existential decision. This existential decision to transform themselves through re-naming affirms the untamable diversity of the human condition: it presents the human as a species that is not above other species. Beneath all the above, however, there is an infrapolitical register signing at an ominous truth: that no identity, human inclusion, nor sheer multi-species affect can save the human from the mass extinction announced by the Anthropocene—and it is coming at us at full speed.

Keywords: Gender dysphoria, extinction, Iberian studies, infrapolitics, cinema

Resumen

¿Cuál es la relación entre la diferencia de género, sus disforias y la inminente extinción humana? *20.000 especies de abejas*, largometraje dirigido por la directora vasca Estibaliz Urresola Solaguren en 2023 aborda esta pregunta mediante la transición de género de Aitor-Cocó-Lucía, un niño cuya vida entrada a la vida adulta gravita entre la ley de las políticas de género (de la identidad, la convención, la tradición, el falologocentrismo del sujeto) *en tensión con* la desistencia, distancia e inscripción infrapolítica que experimenta la protagonista en su transición sexual, atravesada por un deseo inquieto y desasosegante para lo más íntimo heredado (el binarismo, la identidad del sujeto). Tras exponer mediante un análisis fílmico el malestar del chique mostrado en el film en la época de la decontención y caos endémico y sus nuevos miedos al género (Butler), este artículo defiende que la delicadeza del secreto y de lo cotidiano del chique, su transición de género se muestra como afirmación existencial. A la decisión existencial del chique de transformarse y pasar de nombrarse Aitor a nombrarse Lucía (afirmando así la indomable diversidad de lo humano), así como el gesto anti-especista constante del film (el humano no está por encima de otras especies) subyace un registro infrapolítico que anuncia una

verdad ominosa: no hay identidad ni inclusividad humana, ni mero multi-especismo que pueda salvar al humano de la extinción masiva anunciada por el Antropoceno.

Palabras clave: Disforia de género, extinción, estudios ibéricos, infrapolítica, cine

“I’m not interested in identity”

Paul B. Preciado

“Orlando, My Political Biography,”

My Next Best Picture Podcast [00:15:19].

“Transformation does not mean return, or abandonment, or non-intervention. It involves the unforeseen and the unforeseeable; so it exceeds the already-anticipated possibilities. It certainly exposes us to the impossible—that is, to what defies any identification, any recognition, any assimilation.”

Jean-Luc Nancy, *On Doing*. (7)

En su obra de 2023 *Dysphoria Mundi* el pensador trans Paul B. Preciado señala un momento de *Dónde aterrizar* (2019) de Bruno Latour en la que éste comenta que no es posible comprender las posiciones políticas de los últimos cincuenta años si no damos un lugar central a la cuestión del clima y su negación. Preciado precisa que Latour no entiende por clima la meteorología sino “la relación que los humanos establecen con las condiciones materiales de su existencia” (Latour 2019, citado en Preciado 2023, 52). Es posible aceptar este diagnóstico de Latour sobre el clima como cuestión existencial si y sólo

si, añade Preciado, en lugar de hablar de “clima” hablamos de la cuestión somática. Así argumenta Preciado:

Con demasiada frecuencia, la ecología política naturaliza el género y la sexualidad, sacándolos del ámbito de la crítica y haciendo de la reproducción sexual una variable simplemente biológica. Como se desprende de las reformas en curso en Rusia o en Estados Unidos, en Polonia o Hungría, no es posible comprender el giro conservador mundial sin considerar la posición crucial que tienen las políticas de género, sexo y sexualidad y las formas institucionales de racismo en las nuevas configuraciones políticas del capitalismo contemporáneo. No solo hemos entrado, como afirma Latour en un nuevo “régimen climático,” sino también un en un nuevo régimen somatopolítico que afecta a todos los cuerpos vivos (incluido el planeta mismo) y a las instituciones sociales de producción y reproducción, así como a las tradicionales segmentaciones de sexo, género, sexualidad, raza, salud y discapacidad. “La nueva universalidad” no es solo, como pretende Latour, “sentir que el suelo está cediendo bajo nuestros pies,” sino, y sobre todo, ‘sentir que el cuerpo vivo está a punto de explotar’. (Preciado 2023, 52-3)

Preciado repite a lo largo de su obra el título, *Dysphoria mundi*, con un doble registro: *en primer lugar*, para dar cuenta de la condición planetaria y epistémico-política contemporánea. Del “time out of joint” “de Derrida de finales del siglo XX, a los mundos disfóricos de la decontención, del presente: la época sin época de la Guerra Global (Galli), el pasaje a Occidente sobrevenido por la mundialización del planeta (Marramao), o a la Gran Recesión (2008-2014), la primera presidencia de Donald Trump (2016-2020), el intento frustrado de golpe de estado en EEUU en enero de 2020, la pandemia de Covid (2020-2023) o la época de extensión planetaria del principio de equivalencia general del capital y a la época sin época-futuro del Antropoceno (relacionada, a su vez, con la potencial sexta extinción masiva provocada por la agencia humana del tecnocapital moderno). Para Preciado, la modernidad

fue histérica y esquizofrénica, mientras que el post-neoliberalismo cibernético y farmacopornográfico del presente es disfórico. *En un segundo uso* en *Dysphoria mundi*, Preciado repite esta expresión (como letanía y anti-lema, como diagnóstico y condición fáctica de la civilización) para hacerse cargo de su propio diagnóstico-patologización como “disfórica de género” (2023, 15-6) bajo las “disciplinas” y técnicas de gobierno que atrapan la subjetividad humana bajo una epistemología binaria (humano/animal, alma/cuerpo, masculino/ femenino, hetero/homo, normal/patológico, sano/enfermo...).

Según Preciado, la modernidad configura una epistemología-ontología “petro-sexo-racial” que somete a las personas trans, clasificándolas como disfóricas de género. Esta condición existencial implica mutación, retirada y exilio ante la violencia ontológica y sus malestares somáticos, que no son exclusivos de quienes reciben tal clasificación (2023, 27). La disforia de género, cuya historia Preciado conoce y explica al detalle a lo largo de su obra, fue paulatinamente desplazando la noción de transgénero en la psiquiatría desde su introducción por el doctor Norman Fisk en 1973 (2023, 22-6). Preciado se detiene en lo disfórico precisamente pensar su doble condición o brecha: el régimen petrosexorracial heredado de la modernidad occidental (de la onto-teología blanca) que lleva a lo humano a la extinción, y la condición somatopolítica de los cuerpos que produce y reproduce tal régimen petrosexorracial o heteronormativo: existencias in-adequadas, disidentes, des-identificables. El prefijo “dis” de *dis-foria* hace referencia justamente a la retirada, indicando negación o dificultad; mientras que el adjetivo *foros*, derivado de *pherein*, se refiere a llevar, acarrear, soportar o trasladar. La *metá-fora* del humanismo moderno transporta un sentido o imagen, la lleva y usa, en usura, su valor e intercambio. La *dis-foria*, en diferencia respecto a la metáfora, se refiere a lo que lleva mal o cuesta transportar, a lo difícilmente equivalenciable bajo la carga del significado heredado, establecido. Finalmente, la psiquiatría marca la disforia como un trastorno de ánimo que hace que la vida cotidiana se

vuelva inllevable. Esta sería la somateca que Preciado añade al diagnóstico de Bruno Latour: si el clima es la relación que los humanos establecen con las condiciones materiales de su existencia, tal condición material existencial es *hoy* disfórica tanto por un planeta destruido, negado y camino de la sexta extinción masiva como por (y a pesar de) una civilización plagada de trastornos, de cuerpos *en malestar y dolor*. Para Preciado, la disforia humana respecto al planeta (el Antropoceno, la extinción) y la disforia de los malestares humanos comparten este vínculo y a la vez diferencia en común. Las categorías binarias y taxonomías científicas de especie, raza y sexualidad (pero también las humanistas burguesas de individuo, progreso, nación, estado o civilización, cabría añadir) han servido “para legitimar la destrucción del ecosistema y la dominación de unos cuerpos sobre otros” (Preciado 2023, 40). En esta brecha, donde se juntan y separan la extinción humana como condición disfórica y las disforias reproducidas por la onto-teología moderna de las identidades, taxonomías y categorías heteronormativas de la blanquitud burguesa, la que exploro en lo que sigue mediante una lectura del film titulado *20.000 especies de abejas*, dirigido por la directora vasca Estíbaliz Urresola Solaguren y estrenado en 2023. Intento de este modo recoger el guante de la generosa propuesta de Daniel Runnels y José Luis Suárez Morales para este dossier de *Periphērica* sobre cine e infrapolítica.

20.000 especies de abejas

20.000 especies de abejas es una reflexión cinematográfica de género dramático que transcurre durante unas vacaciones familiares en el País Vasco y se centra en Aitor, el niño protagonista de ocho años que sufre y muestra malestar por cómo su familia lo nombra. El film destaca, de entrada, por poner a un chique trans* en el centro de su narrativa, algo extraordinariamente inusual en la historia del cine español que suele situar a estos personajes en lugares menores de su diégesis y con tendencia al estereotipo de las representaciones trans*,

como ha señalado Toscano-Alonso en su análisis de obras cinematográficas recientes como *Todo sobre mi madre*, *La mala educación*, *La piel que habito*, *El calentito*, *20 centímetros* o *La puerta abierta* (135). En el caso de *20.000 especies de abejas*, la familia del chique insiste en llamarlo Aitor, ante lo que éste inicia la transición de nombre a Cocó y posteriormente a Lucía. Con excelentes actuaciones artísticas (especialmente de Sofía Otero que hace de Aitor-Cocó-Lucía y con apenas nueve años se convirtió en la actriz más joven en ganar el Oso de Oro en Berlín como actriz protagonista, pero también Pilar López Arnaiz en el papel de la madre Ane; o la abierta tía —*Izoko* en euskera— que encarna Itziar Lazkano), el film muestra a una madre, Ane, sumida en una crisis profesional y sentimental que intenta lidiar con su propia herencia paterna-materna mientras viaja con sus tres hijos, entre los que está Aitor-Cocó-Lucía, a la casa en el País Vasco-español donde reside su madre. El entorno del chique refleja distintas percepciones sobre la transición y la desidentificación de género, mientras el film contrapone esta tensión con la diversidad de especies en las colmenas que cuida Izoko, la tía más abierta a la disforia del protagonista. Dividiré en lo que sigue mi reflexión¹ sobre la película en tres partes: al malestar que expone, el miedo al género y lo que denominaré la decisión existencial de la transición del niño a Cocó y, finalmente, Lucía.

1. El malestar

Procedentes de Bayona, el pueblo en el País Vasco-francés (o Iparralde) donde viven habitualmente, Ane llega con sus tres hijos, Aitor, Eneko y Aitor a su pueblo natal vasco-español, donde viven la abuela de la familia y madre de Ane (Lita), y también la tía Lourdes, cuidadora de abejas y afanada en tratamientos de apiterapia para humanos. Al mismo tiempo que la familia de Ane llega al pueblo, llega Leire (la otra hija de Lourdes y hermana de Ane) quien va a bautizar a su hijo Peio en la parroquia local. El bautizo sin embargo amenaza con retratarse ante el robo o desaparición de la figura de San Juan Bautista



Figura 1: Aitor se cambia de nombre a Cocó en la noche de la hoguera de San Juan

en el pueblo. Justamente el mismo día de su llegada tienen lugar las fiestas veraniegas de San Juan (24 de junio). Aquí aparece la contraposición que marca toda la diégesis del largometraje: por un lado la abuela-matriarca Lourdes y su hija Leire, la hermana de Ane, estable económicamente y de familia tradicional heteronormativa (esto es, que asume ya siempre de entrada que en tanto lo natural es lo heterosexual, marginaliza como excepción a otras formas no-heterosexuales, Robertson 12) acude al pueblo a bautizar cristianamente a Peio en el pueblo. Por otro lado están Ane, frustrada por no poder esculpir de manera original un proyecto de arte para su trabajo (apuntando a la propia frustración sobre su rol y herencia de una familia heteropatriarcal reprimida, como se verá) y el chique protagonista, que en la noche de San Juan afirma ante la hoguera y varios niños del pueblo como testigos que su nombre es Cocó.

El chique escribe en un papel su nuevo trans*, Cocó, como deseo y lo arroja a la hoguera, concentrándose fuertemente para que éste se cumpla [00:10:39–00:11:46] (figura 1). De este modo la película presenta a Aitor como

necronombre del chico en transición y Cocó como trans-nombre que cuestiona, *transgrede* lo asignado, lo desestabiliza y marca un exceso, como justamente señala el asterisco en el gesto existencial *trans** (Halberstam 50). La propia abuela (amama en vasco) de la familia, guardiana de la tradición, llega a la hoguera marcando el final de la transición de la escena en su constante intento de frenar la transición del chico, anticipando así la dificultad que constituirá “contar a la familia” la transición iniciada (Robertson 123-24). La *amama* se queja por los pelos largos de Cocó, intentando cerrar así el rito clandestino y bautismo revertido o pagano, de la hoguera y los niños. En realidad, la transgresión y el malestar, el secreto, ya estaban en marcha: antes de salir de vacaciones Ane y Gorka han discutido (se están separando) tras recibir una llamada de la escuela de Aitor. El niño ha robado el bañador de Martina, amiga y compañera de clase durante el viaje de fin de curso, comenzando así la *trans-gresión* en la desobediencia, en el cuestionamiento de lo dado como lo natural y con ello también ha comenzado el *malestar*. A lo largo del film, Cocó prefiere ir a la casa de la tía, de Izeko (hermana de la *amama* Lourdes) quien vive en el campo, cuidando abejas, como lugar de imaginación, de libertad frente a las leyes heteropatriarcales que se le intentan imponer a Cocó (sobre todo la *amama* Lourdes), en el (supuesto) hogar de la familia. Así, por ejemplo, el niño visita a la Izeko y juega a inyectar la aguja de una abeja en un mapa anatómico de un cuerpo, reproduciendo el mismo gesto que la tía está haciendo con la apiterapia ante uno de sus pacientes [00:21:00]. En la misma línea de des-cubrimiento del yo, en otra escena de la película el chique viaja en canoa con la abuela y don Esteban, el párroco, para buscar la desaparecida figura de San Juan. El breve viaje sirve como comentario a lo humano: acabamos de ver como la madre Ane esculpe *figuras humanas* en el estudio de la casa (está intentando opositar a profesora de bellas artes de instituto en Francia, pero la escena puede servir para presentar el largometraje como una reflexión sobre la figura de lo humano) y, con ello, anda sumida en

su propia relación edípica con su padre: el padre era escultor. Seguidamente, en el paseo en canoa con la *amama* y el párroco Cocó pregunta si hay sirenas en el río, a lo que la abuela se apresura a decir que las sirenas no existen, mientras que el párroco afirma “según se mire, las sirenas son parte de la imaginación y la imaginación también es parte de la realidad” [00:24:16]. Ante ello, vemos un primer plano de Cocó que mira y piensa con sus reflexivos ojos. Seguidamente Cocó pregunta qué es fe, a lo que el párroco contesta que fe es “un convencimiento de algo, pero que siente uno aquí dentro. Pero que por eso mismo pues tira para adelante. Es tener una certeza”. De nuevo ante la atenta mirada de Cocó, la *amama* corta el diálogo diciendo “cuidado, don Esteban que volcamos,” censurando de nuevo un momento de iniciación o transmisión de libertad a Cocó, de la entrada a la adolescencia del chique, que es paralela a su transición de género. Don Esteban, sin embargo, concluye: “(la fe) es algo que va más allá de las certezas físicas. Es algo que tenemos aquí dentro, ¿me entiendes?,” a lo que Cocó responde: “Bueno...” [00: 24:44–00:25:01]. Así va transcurriendo el film con la mirada observadora de Cocó, callada la mayor parte del tiempo, y escuchando todo lo que dicen y nombran sobre él/elle/ella los que le rodean. En un comentario sobre el inocente y, a la vez, perverso juicio público, tras la escena en canoa en el río, Cocó acompaña a la abuela de vuelta a casa, y las ancianas del pueblo, sentadas en la calle saludan a la abuela/*amama* invitándola a que disfrute “de ella,” a lo que la abuela/*amama* se apresura a corregir, a normativizar: “sí, de él” [00:26:00]. Cocó, de nuevo, acompaña de un expresivo silencio y mirada el intento de los demás (de las vecinas mayores, de la propia abuela Lourdes) de identificarlo como masculino o chico.

El malestar o distancia de Cocó, su *disforia* respecto a la identificación o metaforización de género binaria impuesta por el mundo íntimo que le rodea, tiene uno de los momentos más intensos del film en una visita a la piscina del pueblo a la que Cocó —intuimos que por no sentirse cómodo con

su cuerpo— no quiere ir. Cocó no quiere que su ficha o carné para entrar a la piscina lo nombre “Aitor,” y desde la entrada a la piscina el malestar de Cocó va en aumento. Con un albornoz que le cubre el cuerpo, Cocó juega con varios niños a recrear los roles de adultos que cuidan de la piscina. Cocó paga una entrada y pide sacarse el carné en el teatro figurativo de les niñas. Una niña le pregunta si su nombre es Cocó, a lo que éste dice “Bai, Cocó” (Sí, Cocó) [00:35:00]. Como ocurrió con la escena de la hoguera de San Juan, es en euskera como lengua íntima —represaliada durante buena parte del siglo XX por la Dictadura de Franco (1939-1978)— y rodeados de otros niños menos atados a las normas adultas, donde Cocó puede expresar su deseo libre y su des-identificación con el nombre e identidad establecidos para elle. A la vez, la completa honestidad de los niños asedia a Cocó: le preguntan por qué no se quita el albornoz (evidentemente se siente inseguro de mostrar su cuerpo en público pues no siente que es su cuerpo) e incluso June, una niña cuyo padre trabaja en la piscina consigue entrar en el baño con Cocó y Ane con la excusa de que quieren que la acompañen. En realidad, June tiene curiosidad por saber el sexo anatómico de Cocó, un gesto que tal vez apunta al propio espectador del film y la des-información sobre las cuestiones de género para quien, de manera común, asumida, lo sexual anatómico define el género y la relación con la identidad (o no identidad) y orientación sexual del sujeto humano. Al llegar al baño, June dice no tener ganas de ir al baño pues solo quiere ver cómo va al baño Cocó a través de lenguaje heteronormativo: si de pie, como los niños, o sentado, como las niñas. “¿Por qué mea sentado?,” pregunta June. A lo que Ane responde “pues porque los chicos también mean sentados,” a lo que Cocó responde “Ama, cállate!” June afirma “entonces, ¿Cocó no es una chica?,” a lo que Ane de nuevo en nombre de Aitor-Cocó responde “No se llama Cocó. ¿Por qué lo llamas Cocó? Se llama Aitor,” ante lo que Aitor-Cocó sube el tono y dice “¡Ama, qué te calles!” June continúa su juicio (completamente ingenuo y perverso de alguien que guarda un espacio)



Figura 2: Aitor-Cocó se enfada ante la incomprensión de su madre Ane

diciendo “Lo sabía! ¿Y si es chico, por qué entra al vestuario de chicas?” A lo que Ane responde: “pues porque quiere y yo soy su madre y le dejo. ¿Te puedes ir por favor?” [00:37:25–00:38:]. June sale del baño y Aitor-Cocó está profundamente triste y enfadado, gritando a la madre que lo deje, que se calle. La madre no entiende por qué Cocó reacciona así, con tal malestar (Figura 2).

La escena concluye con Cocó tumbado en la cama, triste, acariciando su pelo. Su malestar persiste a lo largo de la película, con escasos momentos de libertad. Ane, su madre, tampoco sabe cómo actuar: enfrenta una ruptura de pareja, la sombra de su padre fallecido y la presión de una madre que insiste en reproducir los valores heteropatriarcales. Antes de eso, es la tía, la Izeko la que en una conversación con la madre Ane confiesa a ésta que es arriba, en las colmenas, donde Aitor está bien: “Vamos que... la veo tranquila” [1:35:00]. Es la primera vez que un adulto nombra a Cocó como *ella*, para sorpresa de la propia madre Ane que, aun cercana y preocupada, no sabe qué hacer pues su mirada no está aún preparada para el cambio en marcha de su hijo: “¿qué has dicho?,” dice sorprendida Ane ante el uso del femenino [01:35:16]. Izeko

le recuerda a Ane que así habla en las colmenas (en el campo, en la casa de la tía que no le juzga ni nombra sino abraza la imaginación y el deseo más íntimo y a la vez lejano de Cocó): “lo dice así: estoy tranquila, estoy cansada...” [01:35:16]. Ane, confundida, afirma que ella no quiere que Cocó sepa que hay cosas de chicas y de chicos y que no me meta en la cabeza nada al niño. Ante lo que Izeko responde que ella no le mete nada, es decir no es ella la que reproduce el binarismo al simplemente dar cuenta de lo que Cocó dice: “yo solo escucho,” dice Izeko [01:35:16]. Izeko confiesa a la madre que Niko, otra niña del pueblo le llama en femenino a Cocó cuando están juntas. Ante todo esto Ane reconoce estar desbordada por todo: su inestable trabajo, su pareja y posible divorcio, los fantasmas de las herencias paternas-maternas que le acechan y no saber escuchar o entender el proceso de transición Cocó. Izeko pide a Ane que se siente a hablar con el chique, y deje de mirar para otro lado como hizo la abuela/amama: “¿de qué tienes miedo?,” pregunta a Ane. Ésta responde que ha conseguido la plaza de trabajo a la que opositaba, para la que supuestamente lleva desde que llegó al pueblo intentando crear un proyecto de bellas artes, un conjunto de esculturas: Ane revela que ha conseguido la plaza de profesora en Bayona con “Sífides,” un conjunto que en realidad fue esculpido por su difunto padre, quien utilizaba jóvenes del pueblo (en un momento del film se menciona que el padre tenía relaciones sexuales extra-matrimoniales con las jóvenes) para sus esculturas. El film propone así que Ane es el eslabón entre la norma heredada y lo trans*: está demasiado encajada en la herencia edípica del padre, patriarca en su familia heteronormativa pero también en las propias contradicciones del matrimonio con Gorka y su familia vasca tradicional. Izeko le pide por ello que no permita que sus hijos vivan sus vidas con vergüenza, reclamando que cambie su mirada, su perspectiva, su mirada de (o falta de ella) ante la realidad de un niño en transición de género [01:35:16–01:38:13]. Esa es la alternativa (a lo otro, a la diferencia) frente a lo que la *amama* o abuela de la familia, la matriarca (y la hermana de Ane, Leire),

muestran a lo largo del film: el “miedo al género,” el miedo al cuestionamiento del heteropatriarcado, su identidad y binarismo dados y transmitidos como normales acríticamente.

2. ¿Quién teme al género?

En su obra *Who is Afraid of Gender?* Judith Butler articula cómo los miedos y ansiedades contemporáneas cristalizan en el espacio cultural del género. Para Butler, aquellos que tienen miedo al género por su desestabilización del binarismo anatómico no defienden solo los valores de la familia tradicional ni una forma de vida, sino que propagan el fantasma mismo del miedo sobre el futuro existencial de lo humano, como si el cuestionamiento de género frente al binarismo sexual pudiera destruir su mundo, las estructuras sociales sin las cuales, argumentan, lo humano no sobrevivirá (Butler 2024, 36). Es aquí justamente donde el género, como fantasma de otras ansiedades (precariedad laboral, ansiedades contemporáneas o racismo) despierta para algunos la necesidad de eliminar la reflexión crítica sobre género de la educación, censurando y criminalizando (en última instancia persiguiendo y agrediendo) a las personas trans-, cuir o no binarias. De este modo la existencia misma de las personas LGBTQI+ se pone en riesgo.

En *20.000 especies de abejas* el miedo al género se muestra en varios momentos del film: desde los comentarios mencionados más arriba de la abuela, a la imposición de Leyre a su hermana Ane para que asista al bautizo católico de su hijo Peio [00:36:00], hasta el final del metraje, cuando el bautizo de Peio tiene lugar y Cocó va a presentarse ante la familia con su nuevo nombre — Lucía— y vestido con un traje feminizado pero luego teme hacerlo (por lo que supone la exposición y por temor, dice, a enfadar a su madre como ocurre con la abuela conservadora) y se cambia de ropa por una camisa tradicionalmente asignada a lo masculino. La abuela conservadora ha expresado su ideología en una de las escenas clave del film, que transcurre mientras la abuela y Ane

tienden la ropa (en referencia a la expresión hispana, tal vez, que se refiere a decir las verdades más incómodas) en el patio de la casa. En este momento la pesada herencia familiar se hace presente: Ane reprocha a su madre que su padre se acostara con las jóvenes a las que esculpía y no entiende cómo no abandonaron el pueblo, a lo que la abuela responde que si tanto le importa la opinión de la gente debe vigilar al niño, “al que confunden con una chica, con ese pelo.” Ane intenta defender a su hijo pidiendo a la abuela que no se meta en ello, ante lo que la abuela insiste: “¡ponle límites, hija. Ponle límites. ¡Qué ese niño está muy confundido!”, expresando así, tal vez, un inconsciente político que marca una época: el de la propia herencia heteronormativa y binaria que teme al género. La abuela se indigna de que Ane piense que Cocó simplemente esté explorando... pues para ella es Ane quien lo hace especial consintiéndoselo absolutamente todo [00:52:52–00:57:06]. Esta escena es la que de manera más explícita en el film muestra cómo la teoría de género no existe como teoría unificada, sino en palabras de Preciado en su *Dysphoria Mundi* en “las fantasías de quienes desconocen la heterogeneidad de los discursos y prácticas feministas, cuir, trans, y no binarias” (2024, 54). Este medio y desconocimiento, volviendo a la cita del comienzo de este ensayo, se relaciona con el desconocimiento o negacionismo del clima, recordemos, según Preciado:

Para los neoconservadores, el género es a la gestión heteropatriarcal de la reproducción nacional lo que el clima era a la gestión capitalista de la producción: la palabra que encarnaba una conciencia crítica y una posible deconstrucción de la norma. Así como los negacionistas del clima niegan, frente a toda la evidencia, que la temperatura haya aumentado, que los polos se estén derritiendo o que la capa de ozono esté permanentemente dañada, los negacionistas del género niegan la existencia de bebés intersexuales (uno de cada seiscientos a dos mil nacimientos), la realidad social y psíquica de las personas trans y no binarias, la violencia inherente a la institución de la familia patriarcal, las cifras de los feminicidios, ‘transcidios’ y “putocidios”, y

consideran la homosexualidad, las prácticas trans y de reasignación de género como enfermedades mentales (o incluso crímenes y pecados en los discursos teológico-políticos) y las estructuras familiares homoparentales o no binarias como el desorden y disfunción social. (54)

Antes de elaborar más sobre esta relación y brecha entre negacionismo de género y climático que Preciado vincula en su enmienda a Latour, es importante señalar cómo el film relaciona el negacionismo de género, sobre todo en la abuela Lourdes, algunos niños y niñas que interaccionan con Cocó, y también la tía Leire, con *el miedo*: el film, de hecho, acaba con la canción “Gaua” [La noche] de la cantautora donostiarra Lourdes Iriondo (fundamental en la renovación de la canción vasca y su lucha contra el Franquismo) (Iriondo).

En este contexto, es entendible que Cocó tenga miedo (en una de las escenas se hace pis en la cama, recordando así el aspecto traumático-depresivo de la *disforia*), si bien poco a poco se abre en el film y en un momento confiesa a su madre, en la intimidad de la cama antes de dormir, su malestar por no saber quién es. Echados ambos en la cama, llorando ambos también, afirma que su nombre es Lucía y quiere que lo llame así. Tras una incursión nocturna con su hermano en el taller de Ane, Cocó representa el contra-bautismo del principio del film: pide llamarse Lucía y arroja de nuevo al fuego un papel para quemar su antiguo nombre. Durante la travesura nocturna de Cocó y su hermano se produce un pequeño incendio en el taller (las figuras dadas de lo humano, parecen no sostenerse) y, de nuevo un adulto, en este caso la tía, aparece para reprender a los niños y mandarlos a la cama. Es justo después de esta escena cuando Lucía confiesa a su madre su nuevo nombre, y su malestar [1:42:18–1:42:45]. Inspirada por el niño, la madre Ane comienza a transformar su miedo en la apertura al cuestionamiento de la identidad y transición puesta en marcha por su pequeña Lucía, cuyo necronombre era Aitor, su nombre trans Cocó y su nuevo nombre, el nombre de su deseo existencial, será Lucía. Lo anunciado anteriormente por la tía/Izeko a Ane (el secreto de la libertad

del niño cuando está en las colmenas) es por fin confrontado y abrazado en primera persona por Ane, y por la valentía de Lucía al decir su nombre, esto es, a contra-bautizarse y abrirse con ello su trans-formación.

En estas y otras tantas escenas del film se puede ver en qué medida la *disforia* de Aitor-Cocó-Lucía es una fuga respecto a la identidad de lo dado. En el ámbito del hispanismo, Alberto Moreiras ha hablado y enfatizado la condición marrana, y propongo pensarla con relación a la idea misma de *disforia* en Preciado y que el film muestra en la transición del chique. En *Marranismo e Inscripción*, Moreiras escribe que el marranismo es:

deconstrucción de la identidad, desde el supuesto de que el marrano no es algo que uno es sino algo que le llaman a uno, una designación, no se considera marrano en el sentido de la acusación, pero entiende que esa percepción de otros lo excluye de la hegemonía, lo coloca en una situación abyecta respecto de ella, y eso es lo que interesa. El marrano nunca quiere estar ahí donde lo ponen, de una manera o de otra, ni antes ni después de la acusación, y esa especie de rebeldía silenciosa o previa es quizá lo que ha provocado mayores problemas políticos para nosotros, el siempre hecho de no querer o de no poder dejarse atrapar en las redes de la hegemonía a cualquier nivel supongo que resulta muy desconcertante y sospechoso y acaba por hacerse intolerable. (49)

Me interesa leer la propuesta del film siguiendo este concepto del marranismo, del *gesto marrano*, que establece Moreiras y centrarme para ello en la escena en que Lucía desaparece de la celebración del bautizo (recordemos, de la inscripción claramente binaria de Peio como varón católico para su familia). Lucía literalmente huye, se fuga de una foto familiar a la que no quiere pertenecer [1:54:20], en la que no parece que sea bienvenido pues el marco está justamente marcado por el miedo al *género*. Es decir, la lectura convencional de un film por otro lado convencional (de planteamiento convencional, insertado en la industria y su conflicto central de sacrificio, redención, espectacularización, etc.) hablaría de una transición de un niño,

Aitor, a una chica, Lucía, en un contexto familiar conservador y un miedo/fobia que no permite la inclusión de lo otro. Sin embargo, es justamente esta distancia de Lucía y la escena final (en la que me detendré en un momento) la que posibilitan una lectura infrapolítica de este film, en el sentido en que más allá de una transición burguesa feliz de lo masculino, supuestamente, a lo femenino, lo infrapolítico del film sería justamente la apertura de una diferencia indomesticable respecto a lo humano mismo en la encrucijada con la que comenzaba este artículo: entre la *disforia* de lo humano respecto al mundo (a la existencia, al ser, a algo más que a la propia diversidad humana) y la *disforia* del género respecto al humanismo blanco binario. De este modo la transición sería salvaje, entendida no para llegar al puerto de una nueva estabilización del binarismo de género (como señala la apertura sin *telos* fijo de lo trans*), sino para marcar de manera *marrana* o *dis-fórica* que no se quiere estar allí: que no es sino en una situación abyecta respecto a lo familiar, la norma y el binarismo humanista (burgués, blanco) del que Lucía se exilia, *sale*. Esta sería la disidencia, desistencia o rebeldía que los ojos de Lucía señalan en silencio en numerosos primeros planos a lo largo del film y que confirma su fuga final. La no-pertenencia de Aitor encontrarán una afirmación existencial [o “afirmación deseante” en la expresión de Preciado (2022: 521)] en las colmenas hacia el final, pero antes de detenerme en la última escena del film y finalmente centrarme en a la cuestión del principio del texto (la relación entre el clima/la extinción y la disforia de género), conviene desarrollar el modo en que el film elige mostrar al final la transformación o decisión existencial del chique.

3. Decisión existencial

El trazo central de la película es la tensión entre Ane y el chique. Ane intenta construir figuras de barro y cera en el taller de su padre, pero ante la dificultad de hacerlo acaba por utilizar las figuras que su padre creó (Figura 3).



Figura 3: Ane frustrada con su figuración en el taller de su padre, cuya figura le acecha

Está atada, hasta la confesión vista más arriba, al heteropatriarcado: Ane es el eslabón entre el mundo heteropatriarcal binario de la herencia (burguesa, moderna) como se ha visto. Paralelamente a esa línea, el chique muestra en su relación con la naturaleza (con las abejas, con el río, con el bosque) un intento de cuestionar la falsa dicotomía ontológica entre naturaleza y ley humana o animal-humano. Así por ejemplo, en una de las visitas/escapadas del chique a las colmenas con la tía/Izeko, ésta le muestra cómo crean cera las abejas. Le enseña las celdas de las colmenas, en las que las larvas se transforman, se dejan la piel, para ser abejas. Seguidamente Cocó echa a arder paneles de abejas en un bidón grande y pregunta por qué la tía le pide que haga esto, a lo que ésta responde que hay una enfermedad llamada “loque” que afecta a las larvas más pequeñas, hace que no crezcan bien y puede afectar a todas y matarlas. Por eso se queman los paneles; da pena pero es así, dice la tía. Lejos de la figuración humana heredada del heteropatriarcado —que estructura la relación entre el padre y Ane—, la escena entre la tía y Cocó-Lucía muestra, por un lado, la evolución propia de la naturaleza y, por otro, la selección que

una especie, el *homo sapiens*, ejerce sobre otra: las abejas (*Apis mellifera*), de las cuales existen, como indica el título del film, al menos veinte mil especies [00:49:21–00:52:13]. Justo esto es lo que, en la escena posterior, aún en la casa de campo de la tía, le comenta su prima a Cocó: le pregunta si le dan miedo las abejas, a lo que Cocó responde que sí. La prima de Cocó dice entonces (en contraposición a un plano dentro de la casa en la que la tía cura con apiterapia a alguien) que el *aitite* de la prima estaba malo y se curó gracias a las abejas: “hay muchas especies de abejas y todas son buenas” [00:52:13–00:52:40]. El film se desenvuelve así no solo como una reflexión sobre el miedo al género y la exposición a la *disforia* en lo más íntimo y cotidiano, sino también una reflexión sobre la figuración de lo humano mismo como falsa excepción en tanto tal (heteronormatividad blanca) y en relación a las demás especies y medio natural tan devastados y tan agotados por el antropocentrismo y la agencia del tecnocapital extractivista humano (del Antropoceno como época límite para los sistemas terrestres).

El film prepara lentamente la transformación del chique, que tiene un momento central en este cuestionamiento de la disforia y el antropocentrismo en tres escenas, las de mayor complicidad del film, entre la tía y Cocó. En la primera escena, tras confesar el chique a la madre Ane que quiere que la llamen Lucía, el film se mueve a una siguiente escena en la que la tía cuenta a Lucía que sus bisabuelas y tatarabuelas eran apicultoras, y cuando ella (la tía, la Izeko) nació, su madre dio tres golpes a las colmenas con un palo, y dijo a las abejas “*Lourdes* ha nacido. Dejó la puerta del panal abierta, para que le dieran miel e igual, e igual que cuando nació tu amama. Y te diré que también lo hice cuando murió mi madre. Di tres golpes y dije, dadme cera para que pueda iluminar el camino de mi madre.” [ref] La tía le confiesa a Lucía que aunque su madre murió la siente aún dentro. A lo que Aitor-Cocó-Lucía, tras una breve pausa, pregunta: “¿Izeko, yo me puedo morir...para nacer otra vez siendo chica?” A lo que Izeko, tras una pausa, responde acercándose a ella: “¿Pero



Figura 4: Ane frustrada con su figuración en el taller de su padre, cuya figura le acecha

para qué necesitas morirte? Tú ya eres una chica, y bien guapa además. La más guapa. Cariño” [01:44:00–1:46:40]. Así pues, la tía aparece como más libre que la madre Ane al exponerse, desde el principio e incondicionalmente (esto es, fuera del miedo heteropatriarcal y el binarismo heredado) a la otredad y transformación de Lucía. En la segunda escena de complicidad entre la tía y Lucía, la primera va introduciendo diferentes especies de plantas —el tomillo, la lavanda— para que éste las plante con ella y las conozca. La tía y la chica conversan en vasco, sobre los nombres de las plantas de manera que el acto de nombrar, de nuevo, aparece como posesión humana de lo que es, del Ser.² En un momento, entre las plantas, aparece una abeja y Lucía cierra los ojos de miedo. La tía abraza al chique por la espalda y le pide que respire hondo (Figura 4).

Este es, tal vez, el momento de mayor complicidad del film y las palabras y el amor de la tía permiten que Lucía pierda el miedo a la abeja. Tras unos segundos en silencio, miedo y tensión, la tía logra convencer al chique de que no tenga miedo. Lucía abre los ojos y dice que ha recordado lo que la tía dice y

dice: “joe... las he visto, me he quedado supertranquila.” “¿Estabas nerviosa?, pregunta la tía: pues yo te he visto muy tranquila” [1:03:47 [01:05:00]. Es esta tranquilidad, hospitalidad o apertura, en oposición al miedo, la que permite que Cocó se refiera a sí misma como Lucía. Esta segunda escena íntima con la tía se acaba con una analogía entre los roles de las abejas y la familia (Cocó afirma que la nodriza sería la tía Leire, las señoras del barrio las vigilantes porque siempre vigilan, el zángano o macho de la colmena su ausente padre (que no relaciona en todo el film con la *disforia* del hijo) y la reina elle mismo. Tú, dice Lucía a la tía, no puedes ser la reina porque nos cuidas. Concluye así una crítica con cierto tono cómico de los roles humanos —naturales y antropocéntricos— que la complicidad de la tía y ahora Lucía ponen al descubierto. En la tercera y última escena de complicidad ambas se encuentran en el río. La tía aparece desnuda flotando sobre el agua y anima a Lucía a lanzarse al agua (Figura 5).

Lucía tiene miedo, pero gracias a la complicidad y falta de miedo de la tía, a su hospitalidad, el chique se va introduciendo al agua y va perdiendo el miedo hasta nadar en el agua libremente y jugar con la tía. En el mismo río en el que la abuela censuraba la imaginación de las sirenas, la tía ha propiciado que el chique pierda el miedo y se sumerja en un espacio, en una experiencia, nueva [1:15:48–1:18:00].

Las tres escenas anteriores reflejan la preparación del éxodo, de la decisión existencial que el entorno hasta ahora ha reprimido y censurado para el chique Cocó en transición y así se puede ver en sus carreras, libres, por el campo [1:19:00], mientras la madre —aún demasiado en el ámbito de lo familiar— sigue encerrada en el taller trabajando esculturas, y la abuela conservadora, en otra escena en una iglesia del pueblo, cuenta al chique la historia de Santa Lucía, a la que castigaron y martirizaron por defender su fe. Es de ahí de donde Aitor-Cocó tomará el nombre de Lucía para nombrar su verdadero deseo, su yo más íntimo (y, en su *disforia* y represión de su entorno, el más lejano), como decisión existencial de *transgredir* la norma del sexo heteronormativo dado



Figura 5: Cocó es convencida por el amor y apertura de la tía para vencer su pudor y miedo y bañarse con la tía

por su entorno familiar y social. Justamente será en el río, con su prima Niko, donde seguidamente exprese tal deseo, se intercambie el bañador con ella y afirme que su verdadero nombre es “Lucía” (Figura 6).

Antes de sumergirse en el agua, los dos niños, desnudos, se observan mutuamente. A lo que Niko, tras ver el pene de Lucía (que la cámara no muestra al espectador, no es necesario), comenta que “un niño en mi clase tiene potota” (potota se refiere al sexo anatómico femenino). Lucía pregunta entonces ¿cómo es? Y Niko responde que es “majo,” trasladando la posibilidad de asignar en un gesto humanista o fóbico lo sexual anatómico a lo identitario al interpretar la pregunta como una cuestión de carácter y no de identidad. Los niños seguidamente se sumergen en el agua en un nuevo rito de bautismo pagano o no identitario, sino un gesto más que marca la disidencia, la retirada que ha puesto en marcha el chique tras el miedo y la represión. Llegamos así a la escena final del film, (el bautizo de Peio) y el éxodo del chique.

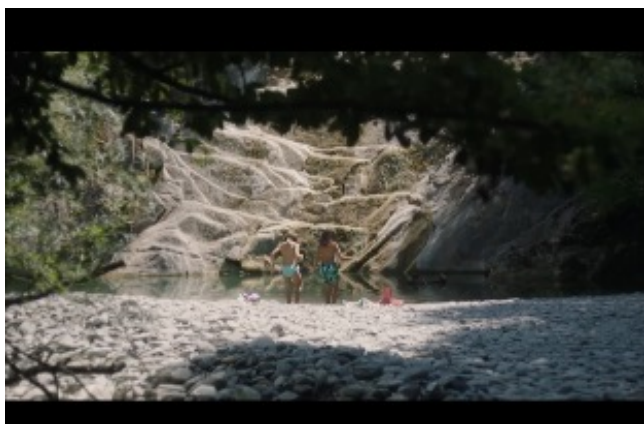


Figura 6: Cocó pide a Niko que la llame Lucía y se sumergen en el río tras cambiarse los bañadores (uno masculinizado y otro feminizado)

Disforia Existencial, Género y Extinción

Al final de la cinta, Lucía se pone un vestido binariamente codificado como chica para presentar su nueva identidad en el bautizo de Peio. La madre, Ane, le insiste en que “no tiene que ser hoy,” en referencia al miedo o la ausencia de presión a su des-velamiento o trans-formación [1:49:00]. Incómoda, Lucía se cambia la ropa en el transcurso del bautizo y huye al bosque, ese espacio o no-espacio de la imaginación en el que el chique ha podido poco a poco exponer su malestar, contener el miedo como pasión primaria y afirmar la decisión existencial de desasirse del género y nombre asignados. Al darse cuenta de su ausencia, los familiares buscan a Lucía, y lo llaman en principio por su necronombre, Aitor, y finalmente Eneko aparece para llamarle con su nuevo nombre, Lucía. Del mismo modo y ya en público, la madre Ane se atreve a gritar su nuevo nombre trans* [1:57:55]. Siguiendo la narración de Eneko, el film acaba con un plano general con el bosque al fondo y Lucía caminando entre las colmenas. Del mismo modo que la familia de Izeko, según le cuenta, presentaba a las abejas golpeando con un palo el nacimiento de un nuevo



Figura 7: Hacia el final del film Cocó se presenta como Lucía a las abejas en un plano general con una naturaleza imponente al fondo

miembro, ahora es Lucía quien escenifica su propia versión del rito: golpea las colmenas con un palo y afirma su nuevo nacimiento trans* pronunciando: “Abejas, yo soy Lucía” [2:00:12] (Figura 7).

Esta escena que marca el clímax del film es su límite —falla o fallo— mismo pues el film en un primer plano sugiere, frente al malestar existencial creado por las políticas tradicionales de género y el miedo, que hay una variedad enorme de especies (al menos 20.000, como las abejas...); dentro de la propia especie humana (en la diferencia de las singularidades) como de la humana en relación a los millones de otras especies naturales que el antropocentrismo olvida. Este sería el sentido anti-especista del film (pues el humano es una especie entre más) e inclusivo (pues hay multitud de diferencias en la propia especie humana, diversa y abierta a lo trans*). Este doble sentido se rubricaría, de este modo, con la escena final. Sin embargo, si esta es su salida, el film permanece ciego a la pregunta por el Ser y la extinción misma, por la nada a la que se enfrenta una humanidad en vías de auto-extinción, o Antropoceno

(Aguilar Mellado et al.). Esto es, en el tiempo que resta, mundo sin futuro, o tiempo de descuento para lo humano en la Tierra, no hay inclusión intra-especie o inter-especies que pueda paliar la escala de la caída. A propósito del gesto trans* (infinito, múltiple), Jack Halberstam escribe que el asterisco en lo trans* marca el significado de la transitividad, rechazando situar la transición como la busca de un destino, telos o forma final. Más bien, escribe Halberstam: “The asterisk holds off the certainty of diagnosis; it keeps at bay any sense of knowing in advance what the meaning this or that gender variant form may be, and perhaps most importantly, it makes trans* people authors of their own categorization (4).

El asterisco en lo trans* abre a la incertidumbre del nombrar y lo no nombrado, desestabilizando también el nombre mismo hacia formas expansivas de la diferencia, hacia la experiencia y el conocimiento de lo incierto; de manera que la terminología “trans*,” volviendo a Halberstam “stands at odd with the history of gender variance, which has been collapsed into definitions, sure medical pronouncements, and fierce exclusions” (5). *20.000 especies de abejas*, como artefacto cinematográfico, puede parecer apuntalar una transición de un chico varón a una chica, *dentro de lo humano*. A pesar de la afirmación la decisión existencial de un chique que sale de su identificación masculina, el film afirma su nuevo nombre, Lucía, como femenino, tal y como esta escena final reconoce e intenta identificar y asimilar. Se reafirma así un gesto trans* políticamente humano. Lo que la infrapolítica recuerda en este punto es que el gesto trans*, tomando en el calado completo que marca la negatividad trans* frente a lo mismo, la heteronormatividad), no puede ceñirse a la domesticidad política, sus definiciones (humanismo), procedimientos médicos (saber técnico o biopolítico) o la lógica inclusión-exclusión. Si el gesto del film políticamente trans* progresista, afirma la decisión existencial, la libertad, de un chico Aitor que transiciona (o comienza a transicionar) a Lucía, el recuerdo infrapolítico nos advierte de no caer en la trampa de limitar la diversidad, o diferencia, a

la predicación sobre y para lo humano. El registro infrapolítico que subyace a *20.000 especies de abejas* apuntaría a lo no visto ni previsible en la relación con el otre (lo humano) y lo otro (el Ser, la Nada, la naturaleza, la extinción), de manera que se excedan “the already-anticipated possibilities,” como recuerda el pensador Jean-Luc Nancy en uno de sus trabajos antes de morir: *On Doing*. En este trabajo Nancy replantea la vieja cuestión sobre el “hacer” marxista-leninista, cuestionando nuestra relación convencional, positiva-subjetiva, con este verbo (*hacer*) y mostrando su historia desde Kant a Lenin (Nancy 59). Nancy cuestiona la relación con el hacer como producción (como valor del ser humano que se produce a sí mismo o es su propio autor, como afirma Halberstam) afín a pesar de sus diferencias a la cristiandad, el comunismo, el fascismo y el liberalismo capitalista (33). Estas comprensiones o visiones del mundo asumen una relación del sujeto con la forma de vida, *como forma de vida* “of self-organization according to which a being sends, destines or decides itself to itself” (76).

La escena final reafirma una vieja asunción metafísica y burguesa: la capacidad del sujeto humano de autoafirmarse, nombrar y dominarse, incluso en su lado más progresista o inclusivo. Permanece así completamente ciega al hiato —infrapolítico, heraclíteo— entre el nombrar y lo que es (la naturaleza, el Ser, la nada). La más que posible extinción humana exige una relación distinta con la disforia: no se trata solo de restaurar identidades bajo la ley burguesa-liberal ni de frenar el calentamiento global para garantizar la vida humana, como plantea Latour. Cuando activistas trans o pensadores transgénero relacionan la negación climática con la somática, como hace Paul B. Preciado en la cita del comienzo de este artículo mientras afirma que “no le interesa la identidad” [Bayer: 00:15:20], ya está anunciando el límite político de lo trans*. Si el gesto político inclusivo (progresista) del film *20.000 especies de abejas* afirma la necesidad de perder el miedo al género y defender la variedad intra e interespecies, el registro infrapolítico que subyace a lo anterior es la

infranqueable confrontación con el límite de la identidad (lo no asimilable a y para el sujeto humano y su nombrar, lo trans* incondicional, existencial) y el límite de la extinción (la nada misma, el perecer). En palabras de Nancy, toda afirmación de vida humana, en tanto certeza o distinción de un yo o un “auto” (la afirmación de Lucía al final del film) implica una cierta represión o rechazo a la fuerza misma de la existencia; de sus formas, destinos y decisiones, pues “life does not stem from a certainty of self; it is, moreover, in this way that thought is life itself. This proof is singularly this: that life destines itself to death, desires its death, or desires itself in its death, if we can put it that way” (2020, 76).

Bajo cada afirmación moderna, demasiado moderna, de un yo en su identidad o de inclusión y ampliación de la relación con las especies (tan necesarios como puedan ser ambos gestos, el de la diversidad y el del ecologismo), si se toma el doble registro de la disforia planetaria y la de género en todo su calado, no habrá identidad que pueda frenar el cambio climático o los malestares y miedos a las modalidades de la existencia.: *différance*. El sujeto postidentitario, posthegemónico o *marrano*, esto es, el no-sujeto de lo político es otro nombre para la existencia infrapolítica que no pretende cerrar la *disforia de género bajo una nueva identidad*, sino que entiende que la única, fundamental decisión existencial para lo humano o posthumano (para el tiempo que resta) es una confrontación con la extinción misma, con la nada, como decisión existencial bajo todo especismo (o contra-especismo inclusivo) a la vez que bajo todo miedo al género y su contra-partida; las políticas de subjetivas de agencia, reconocimiento y legalidad del progresismo burgués moderno (López Trujillo; Requena). La *disforia existencial* respecto al subjetivismo de la identidad (la agencia, la resiliencia, etc.) en la época sin época de la absoluta *disforia humana* respecto al planeta marcaría una decisión existencial, o paso infrapolítico, ni visto ni previsible. Este sería el mundo en el que se cruza sin remisión la disforia de género y la cuestión climática de

la que hablan Latour y Preciado y marca, pero a la vez oculta un film como *20.000 especies de abejas* no haría. En este sentido, la disforia existencial sería el contenido propiamente que pensar, en su nihilismo, de una democracia marrana o posthegemónica en el tiempo límite del Antropoceno. Lo demás, incluido que Preciado siga contemplando que “vivamos la mayor revolución de la historia” (2023: 63), que quepa aún contemplar la posibilidad de tal “revolución” y un “agenciamiento crítico” del sujeto, parece que no haría sino seguir ahondado en la misma negación política, en la disforia respecto a la disforia de la identidad y respecto a la nada que, cada vez más ominosa y cercana, acecha.

Notes

- 1 Siguiendo las recomendaciones del texto de Jacob Hale sobre la escritura trans* de académicos no trans*, reconozco que la escritura de este ensayo surge de dos motivaciones: en primer lugar, de la experiencia de un miembro familiar cercano en posible transición y, en segundo lugar, por sentirme interpelado porque la(s) experiencia(s) trans*, si bien no la vivo en primera persona, me resulta imprescindible para pensar la promesa de una democracia por venir no caída al heteropatriarcado colonial moderno y su destrucción planetaria, lo que para el colectivo de la deconstrucción infrapolítica se ha denominado “democracia poshegemónica.” Por ello agradezco cordialmente los comentarios de los revisores a la primera versión de este trabajo.
- 2 Halberstam señala en *A Quick and Quirky Account to Gender Variability* que “the mania for Godlike function began, unsurprisingly, with colonial exploration. As anyone who has visited botanical or zoological gardens knows, the collection, the classification, and analysis of the world’s flora and fauna has gone hand in hand with various forms of colonial expansion and enterprise. The seemingly rational and scientific project of collecting plant specimens from around the world and replanting them at home masks conquest with taxonomy, invasion with progress, and occupation with cultivation. But naming drifted quickly in the nineteenth century from plant life to human life; as many historians of sexuality have detailed, the terms that we now use to describe and explain gender and sexual variation were introduced into language between 1869 and the first decade of the twentieth century” (5). En este sentido particular, se ve que la cuestión del borrado o clausura de diferencia de género y el gesto trans* (el miedo al género

del que habla Butler en términos contemporáneos), se relaciona con el borrado del Ser mismo, la naturaleza. Cuando Derrida habla de la *différance* (de la que, en realidad no se puede predicar ni hablar), diciendo que “*physis is différance*” (17) esto es, que el Ser es la diferencia, en mi lectura se refiere al cuestionamiento del Ser como lo mismo o el Uno que ha sido el desarrollo por la historia moderna, vis a vis la posibilidad de una diferencia enteramente otra, la de la naturaleza (a la que nunca podemos domesticar) o a la de los géneros y las aperturas trans* (que nunca se pueden definir ni domesticar).

Obras Citadas

Aguilera-Mellado Pedro, Peter Baker, Gabriela Méndez Cota, eds. “Anthropocene Infrapolitics” In: *Culture Machine*, vol 22. December 2023. <https://culturemachine.net/vol-22-anthropocene-infrapolitics/>

Bayer, Dan. “Orlando, My Political Biography with Director/Writer Paul B. Preciado.” *The Next Best Picture Podcast*. November 10, 2023. <https://nextbestpicture.com/the-next-best-picture-podcast-interview-with-orlando-my-political-biography-director-writer-paul-b-preciado/>

Butler, Judith. “Feminism and the Question of Postmodernism” *Feminists Theorize the Political*. Routledge, 1999. 3-22.

—. *Who is Afraid of Gender?* Farrar, Straus and Giroux, 2024.

Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. The University of Chicago Press, 1982.

Halberstam, Jack. *Trans* A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press, 2018.

Hale, Jacob. “Suggested Rules for Non-Transsexuals Writing about Transsexuals, Transsexuality, Transsexualism, or Trans-”, 1997. <https://hivdatf.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/suggested-rules-for-non-modified.pdf>

Iriondo, Lourdes. “Gaua”. <https://fsnext.org/event/gaua-lourdes-iriondo-mbu>

López Trujillo, Noemí. “Aprobada definitivamente la Ley Trans y LGBTI que permitirá cambiar el sexo legal sin requisitos a los 14 años.” *Newtral.es*. 16 de febrero de 2025. <https://www.newtral.es/aprobada-ley-trans-igtbi/20230216/>

Moreiras, Alberto. *Línea de sombra. El no-sujeto de lo político*. Palinodia, 2006.

—. *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Escolar y Mayo, 2016.

Nancy, Jean-Luc. *On Doing*. The University of Chicago, Press, 2020.

- Portero, Alana S. et ali. *Vidas Trans*. Levanta Fuego, 2019.
- Portero, Alana S. *La mala costumbre*. Seix Barral, 2023.
- Preciado, Paul B. *Dysphoria Mundi*. Anagrama, 2022.
- . *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, 2023.
- Requena Aguilar Ana y Marta Borraz. “La Ley Trans facilita 5.319 camios de sexo durante su primer año en vigor, cuatro veces más que el anterior.” *Eldiario.es* 3 de Mayo, 2024. https://www.eldiario.es/sociedad/ley-trans-facilita-5-139-cambios-sexo-durante-primer-ano-vigor-cuatro-veces-anterior_1_11314747.html
- Robertson, Mary Anna. *Growing up Queer: Kids and the Remaking of LGBTQ Identity*. New York University Press, 2019.
- Solís Galván, Raúl. *La doble transición*. Libros/com., 2019.
- Toscano-Alonso, María. “Las identidades trans representadas: Patrones narrativos en el cine español”. *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, vol.1, núm. 2, 2021: pp. 125-138. <https://doi.org/10.5209/eslg.77794>
- Urresola Solaguren, Estíbaliz. *20.000 especies de abejas*. Gariza/Inicia Films, 2023.