
EL ARMARIO DE MCLAREN: EXPRESIÓN Y OCULTACIÓN DEL DESEO HOMOSEXUAL EN LA FILMOGRAFÍA DE NORMAN MCLAREN, A TRAVÉS DE LA REINVENCIÓN DEL CUERPO Y EL ESPACIO

Emilio Martí López

Universitat Politècnica de València

La homosexualidad de Norman McLaren no ha sido tenida en cuenta en las lecturas de su obra, que suele resaltarse como abstracta y por sus valores técnicos. Proponemos traer su orientación sexual a primer plano, sacando su obra del armario epistemológico en el que sigue esquinada, usando la surreal *Love on the Wing* como entrada a lo oculto y codificado, para así interpretar las aves que aparecen en sus películas como representantes del deseo homosexual del autor, igual que todo aquello volador y mutable que dialoga entre lo surreal, lo gráfico, abstracto, e incluso realista. Veremos cómo después de la censura de *Love on the Wing* McLaren pudo haber querido hacer las representaciones sexuales más difíciles de leer, y cómo esta tensión y ambivalencia crearon un cuerpo y un espacio fluidos, fragmentados, muy *queer* en los sentidos que las nuevas fenomenologías y teorías del espacio y los cuerpos están proporcionándonos.

Norman McLaren's homosexuality has not been taken into account in readings of his work, which is often characterized as abstract and highlighted for its technical value. We propose to bring his sexual orientation to the foreground, outing his work from the epistemological closet where it remains cornered. We will use the surreal *Love on the Wing* as an entry to that hidden and codified in order to thus interpret the birds that appear in his films as representations of the author's homosexual desire, as well as all the flying and mutating elements, which participate in a dialogue among his surreal, abstract, and even realist works. We shall see how after the censorship of *Love on the Wing*, McLaren could have wanted to make this sexual code more difficult to read and how this tension and ambivalence created a fluid, fragmented, very queer body and space as far as the meaning that the new phenomenologies and theories of space and body are giving us.



Fig. 1 – McLaren y Guy Glover, Vídeo familiar de McLaren, 1941 *July 4th Weekend*. ©1941. National Film Board of Canada.

McLaren's intention was gradually to make the corridor disappear, so that the viewer's initial imprisonment would give way to the freedom of the infinity of space. McLaren once said his fascination with space came from being accidentally locked in a cupboard when he was about 7 years old.

Donald McWilliams, *Creative Process: Norman McLaren*, 1990: 01:19:00

En su entrevista con Gavin Millar para la BBC, Norman McLaren habló de sus simpatías hacia los explotados, “the underdog” (Millar, 1970: 00:35:50), eco de las ideas socialistas expresadas en su film universitario *Hell Unlimited* (1936) y a las películas realistas *Neighbours* (1952) y *A Chairy Tale* (1957). *Neighbours* nacería, según McLaren, fruto de la tensión que

vivió a su vuelta de la China comunista, al tener que posicionarse entre los dos bloques de la guerra fría (idem).

Una de nuestras tesis de trabajo es que esta tensión es esencial en toda su obra, y no sólo en términos políticos, sino creativos y vitales: el trabajo fundamentalmente abstracto de McLaren se enmarca entre producciones de *acción real* al principio y al final de su carrera; quiso *pintar la música* pero se arrepentía de no haber hecho obra más social —podía encontrar esto último incluso “repugnante” cuando estaba de ánimo político, según su pareja, Guy Glover, productor en la National Film Board de Canadá (Glover, 1971, en McWilliams, 2006: 20).

Pero la tensión que nos interesa es la que pudo existir entre la necesidad de ocultar su homosexualidad y su gran pulsión expresiva.

McLaren nunca se atrevió o pudo expresar su sexualidad directamente en su obra, quedando así en el armario que Vito Russo llamó “de celuloide”, y merced al cual las obras cinematográficas de buena parte del siglo XX hubieron de proscribir la homosexualidad, dejando de representarla o presentándola bajo una óptica punitiva. El dibujo animado es particularmente sensible a esta censura.

La sexualidad de McLaren ha estado encerrada en un armario durante muchas décadas, al ser obviada o minimizada en el discurso construido en torno al autor. La mayoría de textos sobre McLaren pasan de puntillas sobre la cuestión sexual,¹ convirtiéndola en un “secreto a voces” (“open secret”) que impide lecturas complejas y transgresoras (hablar de McLaren como animador abstracto nos impediría insistir en su valor como artista homosexual),² reforzando los binarios “dentro/fuera”, “público/privado”.³

Este armario de (des)conocimiento tiene la contrapartida de que las extensivas enciclopedias y compendios sobre arte LGTBQ⁴ no tienen en cuenta a nuestro autor, perdiendo así la animación un importante espacio de reflexión y diversidad. Sólo un investigador, especializado precisamente en destapar este tipo de silencios en las cinematografías y culturas canadienses, Thomas Waugh, ha querido escri-

bir sobre la homosexualidad de McLaren y la relevancia de ésta en su vida y obra (*The Fruit Machine*, 2000: 195-207 y en *Twenty Years of Writings on Queer Cinema*, 2006).

Asumir que McLaren no estaba en el armario sólo porque algunos de sus compañeros de la NFB conocían la naturaleza de su relación con Guy Glover (Waugh, 2006: 464) significa minimizar la magnitud y flexibilidad del armario y el hecho de que hacer pública la propia homosexualidad conlleve penas de cárcel, pérdida de empleo y escarnio público. La NFB estaba bajo vigilancia de la Royal Canadian Mounted Police, y durante los años de la Guerra Fría hubo interrogatorios y despidos, si bien centrados en supuestos comunistas y dirigidos a mantener el orden en la institución (Karl F. Cohen, 1997: 190-191).⁵ Leyes similares de la época, como la de Nueva York, se aplicaban

to anyone perceived as signaling homosexuality through dress, hairstyle, deportment, or even topics of conversation (two men were arrested on the evidence that they were discussing the opera).⁶ (Reed, 2011: 157)

Que McLaren se arrepintiese, públicamente y hacia el final de su vida, de no haber hecho obra más comprometida socialmente, nos hace

Fig. 2 – Armarios simbólicos en *The Corridor*. ©1950s. National Film Board of Canada y *Narcissus*. ©1983. National Film Board of Canada.



preguntarnos si esos “explotados” a los que se refiere son sólo el proletariado, o también el homosexual que acabaría en la cárcel de pretender ser libre sexualmente. La última escena de la última película de McLaren, *Narcissus* (1983), calificada como “la película gay de McLaren” (Waugh, 2000: 199), nos muestra a un joven bailarín encerrado en una celda, del tamaño de un armario, símbolo “of sexual repression, even of the thwarted self-realization of the closet”⁷ (ídem). McLaren, como Narciso, despierta, para darse y dar cuenta de la opresión del secreto.

Si la tensión en la obra y vida de McLaren (armario/público, secreto/expresión, abstracto/realista) es una de nuestras hipótesis de trabajo, la otra viene dada por la respuesta creativa que el autor intentaría dar a esta tensión y la censura social y propia. Podríamos entender, con Waugh, las “lavish stylization[s]” de sus abstracciones como “mechanism[s] of avoidance”⁸ (2000: 201), pero creemos que McLaren nunca llegó a “evadirse” del todo, sino que invirtió los lenguajes surrealista y abstracto con su sexualidad.

Trayendo la sexualidad a primer plano podemos hacer una lectura en la que vemos cómo, por un lado, McLaren codificó su deseo sexual —no tanto en cada símbolo gráfico, sino en la pulsión con que estos se mueven—, dando expresión velada a su deseo; por otro, a través de determinadas figuras reiteradas en su obra, como las aves, McLaren sublimaría las contradicciones elevándose sobre la sexualidad, pero quedando transido de ella, llegando a un modo muy *queer* (raro, peculiar, *marica* en inglés) de entender el cuerpo y el espacio. Darse cuenta y hacer pública la opresión del armario en *Narcissus*, le fue posible, creemos, al final de toda una carrera dedicada a buscar modos de sublimar la tensión entre su pulsión expresiva y la censura que obligaba a contar entre líneas, o entre fotogramas.

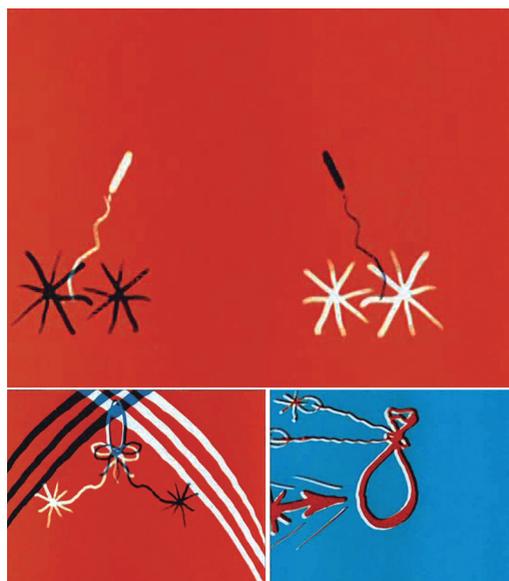


Fig. 3 – Fotogramas de *Stars and Stripes*. © 1939. National Film Board of Canada.

01

Leer entre fotogramas: el signo gráfico como código de ocultamiento

The animator, more than any other filmmaker, realizes most that what lies on each frame is never as important as what has happened between each frame.⁹

Norman McLaren (en Martin, 1983: 22)

Leer entre fotogramas implica la tensión de mantener la atención en un punto intermedio, mirando de reojo como un homosexual miraría a otro hombre con el terror de ser descubierto. Escribir entre fotogramas, velando, implica también tensión, la del equilibrista que camina por la delgada línea que separa un fotograma de otro, signo de significado, lo dicho y lo no dicho.

La historia del deseo homosexual, y su representación en arte, han estado plagadas de ocultamientos y códigos, dedicados a hacerse entender entre iguales, pero también a dejar plasmada la propia identidad y deseo. Es cono-

cido el uso del clavel verde en el siglo XIX por homosexuales como Oscar Wilde,¹⁰ y de otros códigos verbales y no verbales (Bronski, 1984: 26-27, 1998:55) que

existed on a thin line: obvious enough to be read by gay people, but sufficiently obscure to remain invisible to straights.¹¹ (Bronski, 1998: 55).

Freud habló de la censura a la que los “escritores políticos”¹² deben someterse si no quieren que las autoridades “supriman sus manifestaciones”, y “y por eso modera[n] y desfigura[n] la expresión de sus opiniones” (Freud, 1991 [1900]:

Fig. 4 – Fotogramas de *Love on the Wing* © 1939. National Film Board of Canada.



161); así sería cómo los sueños —comparados luego con la creación artística¹³— codifican nuestra realidad para protegernos de los contenidos que no podemos afrontar. Los artistas surrealistas pretendieron también acceder al inconsciente, de modo que “the aesthetics of Surrealist film grows out of the model of the dream”¹⁴ (Williams, 1981: 14).

Teniendo en cuenta la necesidad de McLaren de esconder su homosexualidad, creemos que su acercamiento al surrealismo (Dobson, 2006: 82-84) sería un modo de explorar la temática sexual con una coartada aceptada socialmente durante los años 30. En 1939 realizó *Love on the Wing*, calificada entonces como “demasiado freudiana”, “demasiado erótica” (ibídem, 94-95) por quienes la habían comisionado, la Oficina Británica de Correos. La película, de hecho, fue censurada, lo que causaría que

in subsequent years [McLaren] maintained an awareness of his potential audience and modified his films according to his perception of his audience.¹⁵ (ídem)

Love of the Wing es, efectivamente, una sucesión de símbolos sexuales, fálicos en su mayor parte, que aparecen de las incesantes mutaciones de una línea de pintura blanca. Aunque al principio la película narra una relación sentimental entre un hombre y una mujer (unidos por la carta), ambos pierden su forma y durante la mayor parte del corto representan, independientemente de su género, objetos con forma fálica, librando a la historia de su heterosexualidad. Teniendo en cuenta la crítica feminista y el valor otorgado a la mirada del cineasta desde Laura Mulvey (1975), y a que fueron hombres homosexuales quienes buscaron la centralidad del falo en el arte (Ryle, 2012: 278) —en parte debido a la homofobia y al miedo a obtener placer en la contemplación del pene por parte

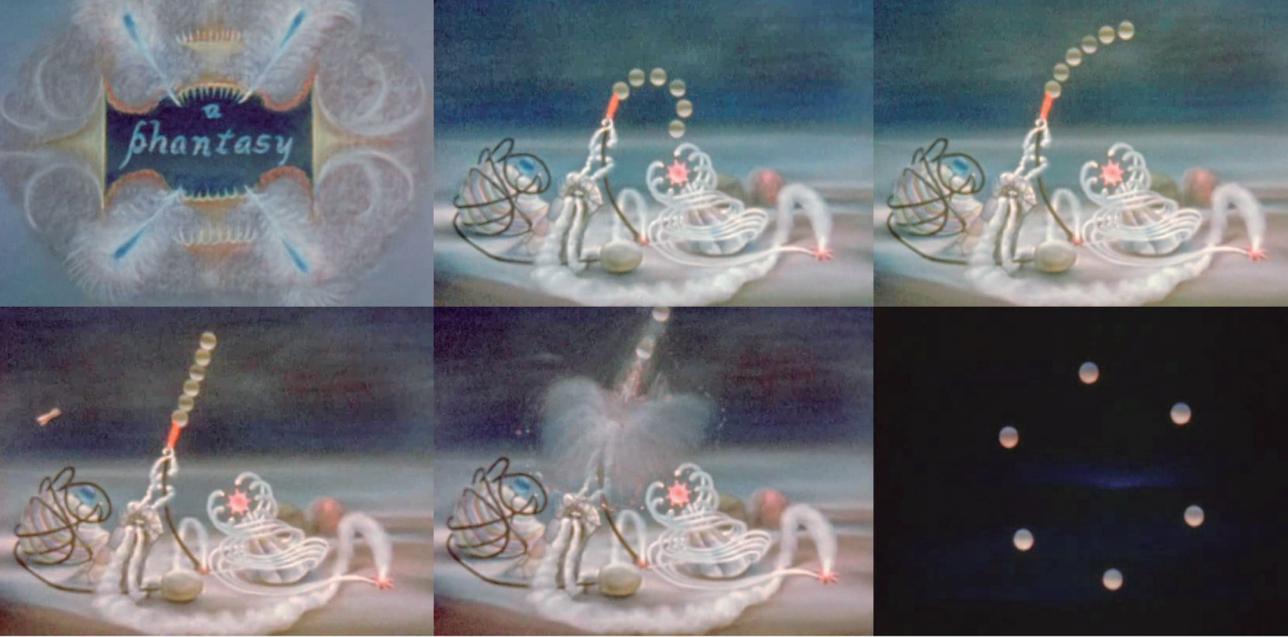


Fig. 5 – Fotogramas de *A Phantasy*. ©1952. National Film Board of Canada.

de los heterosexuales (Lehman, 2001: 27) — entendemos el uso del falo en McLaren como sintomático de la orientación de su deseo.¹⁶

Otro ejemplo de inspiración surrealista aparece posteriormente en *A Phantasy* (1952), en el que una figura fálica daliniana, pasa de la flacidez a la erección para eyacular, al contacto con una voladora mariposa, unas sobrias esferas abstractas que dan lugar a un vuelo por el espacio, y que se repetirán en la obra de McLaren.¹⁷ En esta pieza vemos la fluida relación entre los lenguajes surreal y abstracto, que nos hacen pensar que los significados de fondo se mantienen constantes entre unos y otros. La sexualidad expresada en *Love on the Wing*, a través de lo volátil, mutable, y pulsional, se repite por estos medios visuales también en sus abstracciones.

Dos autoras *queer* pueden asistirnos en esta lectura. Por un lado, queremos resaltar que McLaren no fue ni surrealista ni abstracto puro como artista, ni miembro de estos grupos, que lo hubieran rechazado precisamente por su homosexualidad.¹⁸ Jack (Judith) Halberstam, uno de los pocos teóricos *queer* que han prestado atención al dibujo animado, celebraría el fracaso de McLaren para estar en el centro de estos movimientos, su moverse en los márgenes, su cele-

bración de lo ingenuo y el sinsentido en su obra como rasgos del ser *queer* (2011). Su experimentación constante y su “fracaso” en comprometerse con un movimiento concreto¹⁹ serían una forma de resistencia, que le permitiría

[to] escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adults (Halberstam, 2011: 3)²⁰

Por otro lado, la fenomenología *queer* de Sara Ahmed (2006) nos permite leer los espacios y movimientos de sus cuerpos animados —caballos, paraguas, manchas, etc.— como no “straight” (recto y heterosexual) en el sentido de que se mueven aleatoriamente, raramente siguiendo líneas rectas, configurando el espacio en todas direcciones, y buscando continuamente la atracción, el golpe, la fusión y la penetración. Aunque en *Love on the Wing* reconocemos un paisaje con cielo, éste no es relevante para la narración principal y no se comporta de forma más lógica (normativa) que las grandes manchas y colores que dan fondo a sus películas abstractas.²¹



Fig. 6 – Fotogramas de *Neighbours*. ©1952. National Film Board of Canada.
Fig. 7 – Fotogramas de *Love on the Wing* (arriba), *Hen Hop* (centro) y tests de la película inacabada *Surrealist Hand Drawing*. © 1939, 1942, med. 40s, National Film Board of Canada.

Lo volador, aleatorio, *queer*, expresado con figuras fálicas en *Love on the Wing*, es la libertad sexual, y ésta, para McLaren, no puede ser sino homosexual: cuando las figuras mutan a los gestos gráficos y manchas de otras películas, mantendrían el mismo significado, a través de sus movimientos y la pulsión de la imagen total, que imitan el frenesí del amor y el coito libres. Las formas que toma en McLaren lo volador son múltiples: desde las fluidas abstracciones y grafismos de *Boogie-Doodle* (1948) o *Loops* (1949) hasta la geométrica sobriedad de *Spheres* (1969); la cámara subjetiva de *The Corridor* o los dos vecinos varones que vuelan, en *Neighbours*, alrededor de una flor de carácter eminentemente fálico, antes de entrar en contacto físico —a través de la violencia, como hacen los personajes de *Love on the Wing*— y transformarse, yendo hacia lo primitivo.

02

El ave y la fragmentación como vehículos de creación para un cuerpo nuevo

When I was doing *Hen Hop* for instance, I felt that I was... doing that dance. I sort of got imbued with the spirit of henliness, I think.²² Norman McLaren (citado por Donald McWilliams, *Creative Process: Norman McLaren*, 1990: 00:42:30)

De entre todos los símbolos que aparecen en *Love on the Wing* hay uno que nos sirve como código para interpretar otras figuras que aparecerán frecuentemente en su obra: el caballo-falo volador, que dará lugar al ave, central en *Hen Hop* (1942), *La Poulette Gris* (1947), *Blinkity Blank* (1955) y *Le Merle* (1959).

El ave en McLaren sería una derivación de una las figuras palpitantes y transformantes de *Love on the Wing*. En este caso, la evolución no se daría hacia la abstracción del signo gráfico, sino hacia otras figuras concretas: se mantendrían la cualidad flotadora y el aspecto fálico, y la transformación y desmembración heredadas del surrealismo. A esta lectura anterior podremos sumar otras extraídas de la lingüística, la simbología o la homo-historiografía para ver cómo el ave sería un alter-ego de McLaren y de su masculinidad, deseosa de otro hombre.

Aunque no profundizaremos en ello, parece importante reseñar primero que el ave tiene en muchos lenguajes, incluido el inglés, el significado directo de pene y, por extensión, de hombre.²³ Este sentido fálico contrasta, en la simbología clásica, con el de *libertad y elevación* (Ferber, 2007: 26; Hall, 1996: 11). Eduardo Cirlot resaltó esta dualidad al decir que el ave, “originalmente [un] símbolo fálico”, era “capaz [...] de elevar y sugerir sublimación” (1971: 27), lo que proporciona lecturas más complejas y acordes con la tensión que percibimos en la obra de McLaren. Estaríamos ante la sublimación como modo de integrar aquello que produce tensión, con una paradójica fusión de contrarios, pues el deseo de trascender implica aquello que se necesita trascender: el vuelo y el suelo del que uno parte, lo espiritual y el sexo.

Volvamos al caballo volador de *Love on the Wing* que, en su galope, pierde las patas, deformándose hasta convertirse en un extraño animal esencial, sólo cabeza, tronco y ano, símbolo unificador del hombre que penetra y el hombre penetrado.²⁴ Después de este ejercicio de expresión fallido, por censurado, McLaren refinará su simbolismo fálico, derivando el caballo en otro animal que retendrá sus cualidades y significado, pero que será menos obvio, más difícil de descifrar: el ave y, sobre todo la gallina, que en *Hen Hop* aparece también desbocada, similar al caballo en sus transformaciones de línea fluida, que

deviene igualmente en penes, testículos, nalgas y un ano — “locus of male-male sexual desire”²⁵ (Summers, 2004: 152)— muy visible y central, pero que además remite a unas figuras mitológicas provenientes de la cultura más homófila hasta la nuestra: los falos alados, falos-caballos y falos-pájaros, que decoraban los jarrones de la Grecia antigua (Keuls, 1985: 77).²⁶ Estos animales, “very rare surrealist elements of Greek art”²⁷ (Dover, 1989: 133) reflejarían “the artist’s preoccupation with the penis at work in the configuration of scenes which have no overt sexual content” y podrían “reveal unintentionally the ‘penile fantasies’ of their creators”²⁸ (ídem). Esta lectura además de ligar a McLaren a cierta homo-historiografía, elimina lecturas simplistas según las cuales las aves, lo espiritual y lo abstracto, no retendrían nada de lo físico.

Al contrario, los penes y la sexualidad serían medios de trascendencia y libertad. Paul Wells reflexiona acerca de *La Poulette Grise* y subraya la espiritualidad de la conexión entre el universo, el animal y el animador (Wells, 2009: 140-144), que “puede interrogar lo primitivo”



por medio de su trabajo.²⁹ Pero la fusión con la gallina no sería sólo resultado de la empatía del animador ni puede limitarse a sus aspectos “divinos”; lo animal no puede dejar de ser, por su propia definición, primario, bestial, sexual.

Esta ambivalencia aparece en *A Little Phantasy on a Nineteenth Century Painting* (1946), de inspiración surrealista y clásica a un tiempo; guiados por el gusto clásico de los falosave y *Narcissus*, vemos al Zeus homosexual, secuestrador de Ganimedes, en la gran águila. El ave deviene hacia el final un Fénix que se incendia (de pasión) para renacer de sus cenizas: destrucción y renovación del cuerpo y del espíritu.

El tema de la fragmentación se interpreta, desde el psicoanálisis, como pánico a la castración. Freud usó precisamente ejemplos que implicaban a caballos y gallos para ilustrar este miedo edípico a través de los casos de los niños Hans (Freud, 1980: 130-132) y Àrpàd, que se identificó tanto con los pollos que “trocó el lenguaje humano por cacareos y quiquiriquíes” (ibídem, 133) aunque “lo que más le gustaba era jugar a la matanza de gallinas” (idem).

Aunque vemos en McLaren mucha ambivalencia, queremos favorecer lecturas más modernas que esta relación edípica y el pánico a la castración y homosexualidad, ya que, como vemos en el Fénix de *A Little Phantasy on a Nineteenth Century Painting*, el trabajo de McLaren tiende hacia una destrucción creativa que busca una forma alternativa de articular el cuerpo en su forma de moverse, desear, devenir persona. Creemos que la teoría *queer* conjuga bien, en efecto, con los intereses creativos de McLaren, especialmente cuando ésta se articula con las ideas de Deleuze y Guattari. Jonathan Kemp parece estar describiendo las animaciones de McLaren, especialmente transformaciones como las de *Love on the Wing* o *Hen Hop*, al referirse a los rizomas:

this rhizomatic subject is in a state of multiplicity contingent upon a shifting body, suggesting a constant rearrangement of the self which exceeds the ideality of a stable and unified ‘identity’. Having no centre, no structure, no unity, the rhizome exists in an intense (and intensely productive) state of disarray, or becoming, which makes generalisation through any act of representation impossible. The rhizome is therefore in a very real sense non-representable, and thinkable only through a concept of multiplicity that shatters the unity of the subject and the fixed meanings of logic. Rhizomorphosis is a radical state of fragmentation such as cannot be accounted for within existing protocols of representation, such as language, but which nevertheless exists as a kind of chaos or chaosmosis suppurating underneath any representation.³⁰ (Kemp, 2009: 161)

La tesis de Kemp, aquí y en *The Penetrated Male* (2013), es que el cuerpo masculino está simbólicamente cerrado, para “register within the symbolic order”³¹ (2013: 12); ser penetrado es señal de sumisión y socialmente ha sido denigrado al devenir el cuerpo masculino en femenino, una presión a la que los artistas cedían porque “any work of art that did not reflect and consolidate the strict polarity of the sexes was immediately suspect”³² (ibídem: 78).

La gallina representa esta ambigüedad que algunos artistas celebraron (Kemp, 2014: 71 y 84), siendo un ave que apenas puede volar, una bestia domesticada, y cuya sexualidad es muy visible y significada —a través del comercio de huevos— pero invisible, al ser sus genitales internos.³³ Es curioso que estando este ave hipersignificada sexualmente para el ser humano³⁴, McLaren recalque su identificación con la gallina (*hen*), femenina, en los títulos de sus películas; quizás se protege del significado sexual de *cock*,³⁵ o de su simbolismo como agresión sexual masculina, presente como regalo simbólico en las relaciones homosexuales griegas (Neill, 2009: 164).³⁶

Esto enriquece las lecturas de carácter sexual, pues siendo el ave, como vimos, un falo, la gallina de *Hen Hop* sería al mismo tiempo un pene y un animal específicamente femenino. Podríamos volver ahora a *La Poulette Grise* y a las bellas “radiografías” de inspiración daliniana en las que McLaren nos muestra a la gallina con un huevo en su interior, para maravillarnos de que la naturaleza cósmica haya creado la cloaca de las gallinas, origen del huevo y espacio compartido entre la vagina y el ano del animal. McLaren crea aquí una atmósfera surrealista para insistir en que lo espiritual, el huevo como ciclo infinito, es también sexual. El cielo de la película, además, tan orgánico y cuyas nubes toman por momentos la forma de ano, deviene el lugar en el que las gallinas hacen lo imposible: volar alto, y durante mucho tiempo.

Las teorías deleuze-guattarianas ofrecen un huevo místico que sin embargo es carnal, un Cuerpo sin Órganos (CsO), un cuerpo sin la compulsión social a organizar, a ser algo fijado, un cuerpo heterosexual, normalizado, “poblado por intensidades” (Deleuze, Guattari, 1988 [1980]: 158). Al responder a qué vino primero, el huevo o la gallina, contraponen su esquizoanálisis al psicoanálisis freudiano, indicando que la culpa no es del hijo Edipo, sino primigenia, de lo social-paterno (Deleuze, 1985 [1972]: 283).

Los teóricos *queer* han asimilado recientemente estas tesis y sus *devenir*s, relacionados con la identidad fluida *queer*: el devenir-animal, devenir-homosexual, que son un proceso infinito de llegar a ser. La desmembración sería así un movimiento nómádico, un movimiento por el espacio para recrearlo, reterritorializándolo con cuerpos nuevos, transformados, que lo habiten: la huida del armario no sería pues, evasiva, sino inventiva.

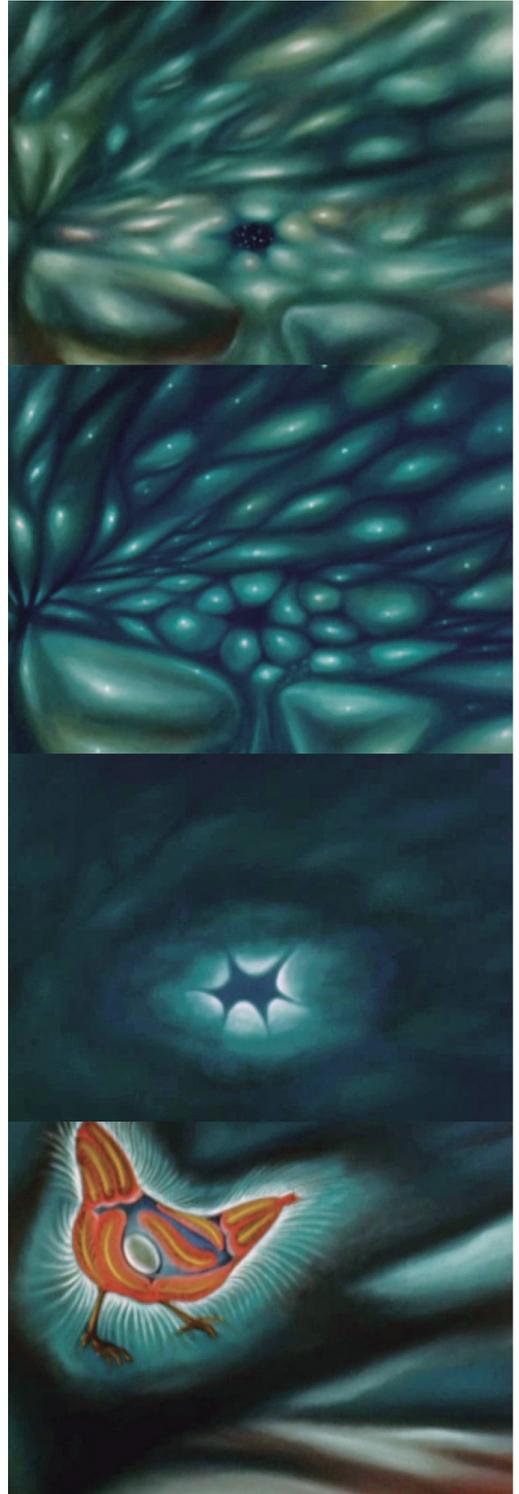


Fig. 8 – Fotogramas de *La Poulette Grise*. ©1947. National Film Board of Canada.

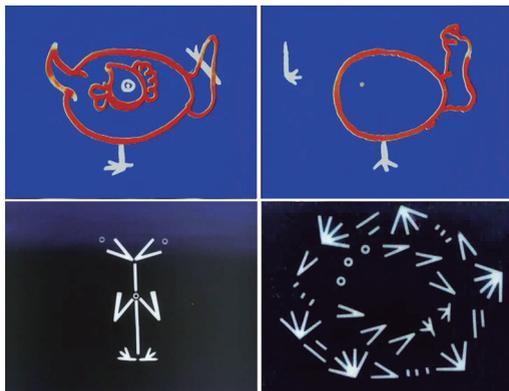


Fig. 9 – Gallina en mutación, huevo encarnado en *Hen Hop* (arriba) y cuerpo deconstruido, que pierde sus límites, penetrable y nómadio en *Le Merle*. © 1942 y 1958, National Film Board of Canada.

03

Cuerpos en relación: las parejas de *Neighbours* y *Blinkity Blank*

La falta de lecturas homosexuales sobre la obra de McLaren constituye, decíamos más arriba, una especie de armario cultural; este armario puede haberse construido inconscientemente al querer proteger a McLaren (estando él vivo) o a su legado, como si las lecturas *queer* incapacitasen la capacidad artística, abstracta, del animador.

Nuestra propuesta es integradora, no sólo llevados por la voluntad inclusiva de LGTBQ, sino porque creemos que la obra de McLaren requiere diversos puntos de vista para entenderse en toda su riqueza. Así en *Neighbours* vemos el significado antibelicista que McLaren dio a su obra públicamente, pero también lecturas que surgen del psicoanálisis, cuestiones relativas al espacio, su división y ocupación, así como la búsqueda de uno mismo a través de la deconstrucción y/o transformación.

Pero en *Neighbours* hay otro tema que resalta, y que no es tan habitual en su obra: lo relacional en forma de pareja, y la violencia con la que sus miembros se comportan mutuamente. Echando la vista atrás hasta *Love on the Wing* encontramos reminiscencias en el alegato pacifista de *Neighbours*: no en vano los protago-

nistas de *Love on the Wing* se relacionaban principalmente por medio de golpes (empujones, puñetazos, mordiscos), y símbolos de violencia como tijeras o hachas (ambos elementos castradores), que resuenan en la batalla de *Neighbours*.

La tensión de los vecinos aparece del deseo de posesión de algo bello, una flor, que se erige entre ambos. El jardín de *Neighbours* se convierte en generador de tensiones, al ser un espacio *concreto* compartido: al contrario que en la mayoría de sus obras abstractas, donde el espacio parece infinito y es tan mutable como los protagonistas, en *Neighbours* las figuras están condenadas a interactuar. Aquí donde los límites propios dan con el cuerpo de otro, arriesgándose a ser penetrado (a ser tocado, también emocionalmente).

Los vecinos de esta película, ante la aparición del placer (homosexual) que representa la flor, actúan con la violencia de lo reprimido: la propia valla que erigen es una metáfora de sus defensas internas, las que los homosexuales en el armario se especializan en construir, para esconder sus sentimientos y sexualidad al mundo y a ellos mismos. Esta cerca, además, es uno más de los símbolos fálicos de la película: el modo en que un vecino amenaza al otro con uno de los tableros verticales sería así una invitación subconsciente al juego sexual con un falo enhiesto.

Neighbours sería así un alegato contra la violencia, pero también una reflexión sobre sus causas, fundamentalmente la represión sexual. La pelea entre los hombres sería, así, el modo de desahogar la tensión sexual, una teoría que se aplica a los “contact sports, extreme fighting” pero también precisamente a la “cinematic or videographic warfare”³⁷ —medios seguros por los que el “hombre heterosexual” pudiera exhibirse y contemplar a otros hombres (Thomas, 2008: 7)—. También en Thomas encontramos una referencia al espacio que, basado en el cuerpo, no es exclusivamente geográfico sino también simbólico, al citar a Brian Pronger para definir la homofobia como “the reluctance to give up masculine space”; la homofobia es “the fear men have of the inversion of the expanding phallus and closed anus into a deferential phallus and an open anus”³⁸ (Pronger, 1998, *On Your Knees*, 66 en *ibidem*, 55).

En la actividad de estos hombres, sus caras devienen máscaras, como las del Dorian Gray de Wilde, la doble vida oculta apareciendo a

su pesar; el contacto físico revela, poco a poco, golpe a golpe, una vuelta hacia lo primitivo. Volvemos a ver el cuerpo que se transforma, que muta para adaptarse al espacio —el armario, o la libertad de la evasión— o que se busca, que aspira a algo diferente. Hay sexualidad aquí, pero es una sexualidad salvaje, que explota cuando los vecinos no pueden controlarse: en su batalla destruyen todo a lo que obliga la heterosexualidad normativa en los “felices años cincuenta” de la primera parte de la Guerra Fría. Al caer estos, vemos que sus hogares —sus mujeres e hijos—, no eran sino fachadas, una farsa teatral, que recuerda al sentido *butleriano* del género como interpretación, pose, lo performativo. La lucha termina radicalmente cuando ambos hombres yacen al fin sin resistencia; pero es demasiado tarde. Leer en estas muertes *la petite mort* del orgasmo no restaría fuerza a la tragedia, sino que daría un toque irónico a su denuncia.

Hay otra pareja importante en la obra de McLaren: las aves de *Blinkity Blank*, en la que la pareja sexual se abstrae de lo genérico,

Fig. 10 – Fotogramas de *Neighbours*. ©1952. National Film Board of Canada.

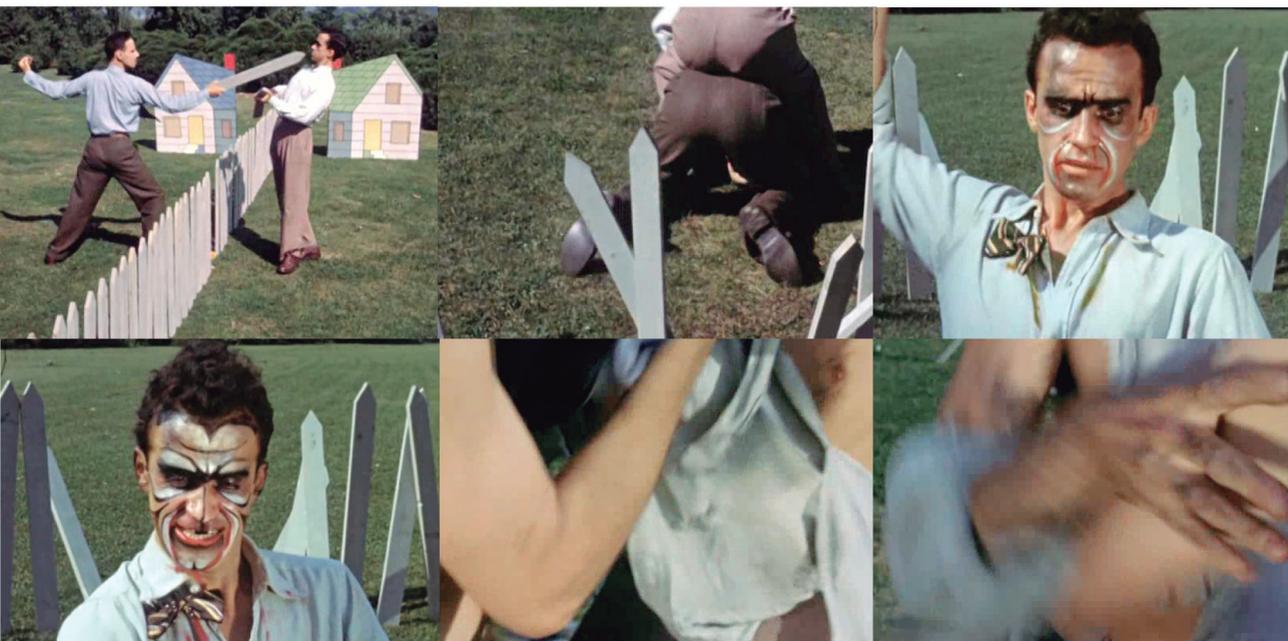




Fig. 11 – El cuerpo erotizado del “hombre sin mujer” en *Narcissus*. ©1983. National Film Board of Canada.

y en el que la violencia es más pulsional que representacional. Si el mensaje latente en *Neighbours* era que la represión sexual engendra violencia —y uno de los mensajes de *Love on the Wing* podría ser que las relaciones heterosexuales no auténticas son violentas—, *Blinkity Blank* transforma lo violento en pulsional, potencia la fuerza sexual, a través de las explosivas apariciones de las aves protagonistas, para hablar del amor procreativo, el amor generador: las aves terminan poniendo un huevo, a pesar de no ser, necesariamente, aves heterosexuales.

McLaren deformaba la historia romántica heterosexual de *Love on the Wing* convirtiendo constantemente a la mujer en un símbolo fálico, siendo así la película, al final, sólo una historia de amor heterosexual intermitente, en la que la multiplicación de penes y anos interrumpe continuamente la narración estándar. *Blinkity Blank* profundiza en ese ejercicio de desheterosexualización de lo romántico y narra una historia de amor de dos aves en la que el género no es importante aparentemente; ambos pájaros mutan y se diferencian entre sí —uno es rojo y más geométrico, el segundo es más plumífero y verde— pero igualmente pueden adoptar la forma del otro, restando así importancia al binarismo y hablando del reflejo especular —del homosexual, de Narciso—, y de la versatilidad —identitaria, sexual, performativa.

El cortejo y relación de la pareja de aves, en cualquier caso, prospera, con la figura ya conocida del huevo, y el nacimiento de una criatura que puede ser la combinación genético-artística de ambos progenitores, la generación de algo espiritual a partir de la unión de dos personas, o la fusión de una dualidad interna en algo nuevo. Algunas pistas inciden un poco más en la homosexualidad de las aves: ambas adoptan la forma del paraguas —símbolo fálico que ya encontrábamos en *Love on the*

Wing— y forma de fruta —banana, piña—, otro modo de referirse a los homosexuales (recogido en el título del libro de Waugh, *The Fruit Machine*).

Volvemos a encontrar así un ave que permite evitar el binarismo heterosexual, y si no obviar el género, sí complicarlo. A la vez encontramos, en la deconstrucción y construcción corporal, una reinención de la forma de entender el cuerpo y, en este caso, lo relacional, que nace del desacomodo —del armario y la censura— y la búsqueda de algo trascendente —en lo físico.

Fig. 12 – Fotogramas de *Blinkity Blank*. ©1955. National Film Board of Canada.





Fig. 13 – Fotogramas de *Blinkity Blank*. ©1955. National Film Board of Canada.

04

Conclusiones: el armario de Narciso

McLaren says a weakness of animated films is their inability to express tragedy. But many people find qualities of tragedy in his films: in his use of comedy to stave off conflict, in the suppressed terror behind the beauty of such

films as *A Phantasy* and *C'est l'Aviron*, in the lonely search of space, for what?³⁹

May Ebbitt Cutler, “The Qualities of Tragedy” (1983: 22), por el estreno de *Narcissus*.

Hay tragedia en McLaren: el desacomodo del que hablamos no es voluntario, y es trágico que los dos vecinos de *Neighbours* peleen hasta la muerte por una dualidad irreconciliable. Pero la imagen más trágica nos parece, sin duda, la última de sus imágenes, el Narciso encarcelado, que expresa la tristeza en retrospectiva —la cámara retrocede— de una vida que no ha podido vivirse entera en libertad. En su última obra se resumen muchos de los temas que aparecen en su obra anterior: la dificultad de la relación, la búsqueda en el espacio abstracto, la deformación del cuerpo, el deseo de algo más y, siendo la imagen fotográfica y realista, la tragedia es más difícil de evadir.

No creemos sin embargo, por profundizar en la cita May Ebbitt Cutler, que “la solitaria búsqueda del espacio” de las figuras de McLaren no tenga sentido: en estos espacios, abstractos casi siempre, también en la mayor parte de *Narcissus*, es que los cuerpos, manchas y bailarines de McLaren buscan el amor, la relación con el otro: “there is always a yearning for unification, a kind of magnetic and orgasmic attraction of one object or body for another”⁴⁰ (Martin, 1983: 23). Otra cosa es que el precio para encontrar el amor pase por la transformación de uno mismo, por el acomodo a los dictados de la sociedad y las estrecheces del armario.

Narcissus es una declaración homosexual de McLaren, basada en algo más que el innegable homoerotismo de los dos bailarines varones, quienes, acariciados por el claroscuro del escenario (lo performativo de nuevo), se acarician mutuamente. Esta película nos advierte contra el deseo de universalizar el amor expresado por McLaren, redirigiendo hacia lo normativo y heterosexual una orientación (la de sus objetos, historias, su propio deseo) que es específica y minoritaria, perseguida

y especial. No es casual la elección de un mito que ha sido usado por numerosos artistas homosexuales antes y después de McLaren⁴¹ y que habla de ensimismamiento, relaciones imposibles, y la ambigüedad sexual en su origen.⁴² Tampoco parece casual la elección del medio del ballet, asociado con la homosexualidad masculina desde el principio del siglo XX (Burt, 1995: 12) y que permitiría a McLaren mostrar esos “men without women [that] were dangerous men; the eroticized male body was a dangerous body”⁴³ (Bronski, 1998: 91).

La transformación del cuerpo y la ambigüedad sexual del ave (que es falo que es gallina, macho y hembra, pene y ano) tiene en *Narcissus*, con su imagen fotográfica, un tono trágico y una

aspiración más compleja —pero complementaria a— las que hemos visto hasta ahora: en su mito, Narciso no puede estar con la bailarina, la heteronorma que no le genera deseo, pero tampoco con el bailarín, debido a la amenaza del dictum social. Si Narciso pudiese ser, como nuestras aves, un falo en el cuerpo de una mujer, si pudiera pasar por hembra, podría consumir su deseo por un hombre, tener otro pene dentro, sin penalización. De nuevo el tercer género del ave, el hombre que puede ser penetrador y penetrado, versátil, dual.

Narciso se duplica, hablando de la capacidad de ser uno y otro —otra vez el ocultamiento, la doble faz de lo público y lo privado—, pero también de otras duplicidades, de

Fig. 14 – 1941 Julyth Weekend ©1941.



la atracción por el igual, el doble, lo homo, como muestra la similitud entre Narciso y el otro bailarín. Narciso se multiplica, se emborriona, pierde los límites de su cuerpo, recordando a *Le Merle*, se convierte en manchas y por momentos parece un animal. Busca la unificación de la que habla Martin no puede ser hacia uno mismo; Narciso se vuelve hacia sí mismo al no poder posar su deseo en ningún objeto externo. Mientras mantiene el movimiento en el espacio abstracto, el mito se mantiene; pero al parar la huida, la abstracción en la que flotaba se convierte en una prisión, uno de los escenarios más específicos —y más cuadrados, junto al opresivo *The Corridor*— de la narrativa de McLaren.

Michael Brown (*Closet Space*, 2000) habla del armario como de una construcción geográfica pero también performativa: construimos el espacio a través de nuestras palabras y nuestros silencios en espacios particulares. La mayoría de homosexuales hasta recientemente han pasado por un armario y las naciones mantienen en el armario parte de su legado artístico y literario, por medio de la repetición de la omisión. Dejar de lado la cuestión sexual en McLaren perpetúa la condena del armario sobre su obra, décadas después de su muerte, estrechando su significado, algo trágico teniendo en cuenta que el código homosexual se ha abierto, siendo comprensible para sociedades enteras, y ya no sólo para los homosexuales.

Al contrario, tener en cuenta la sexualidad de McLaren ofrece una obra no sólo contemplativa en lo abstracto, experimental, alegre e innovadora técnicamente, sino compleja en lo humano, carnal, erótica y oscura, cerrada con un tremendo alegato final que no apaga los pasajes más luminosos, sino que vuelve su luz más rica y llena de contrastes.

©Del texto: Emilio Martí López.

©De las imágenes: National Film Board of Canada.

Notas

¹ Ver, por ejemplo, *The Film Work of Norman McLaren* (Dobson, 2006). El autor dice de Guy Glover frases tan ambiguas como que “was to play an important behind-the-scenes role in McLaren’s future life”, (95) y no es hasta la página 134 (de casi 300) en donde habla de una “personal partnership [...] which was to last for the rest of McLaren’s life, Glover also provided McLaren with consistent, unreserved, yet pertinent, criticism of his work” (“Glover proveía una relación de compañerismo que iba a durar el resto de la vida de McLaren, y también ofrecía una crítica de su trabajo sin reservas pero pertinente y consistente”, trad. a.). En Martin, 1983: 22, encontramos que Glover es “his friend and colleague”.

² Como demuestra Leonard Harris en su ensayo sobre el filósofo, escritor y activista, negro y homosexual Alain Locke, “‘Outing’ Alain Locke. Empowering the silenced”. (Harris, 2001: 321, 325). Sobre los “public secrets” y la relación silencio/conocimiento ver el texto clásico de Sedgwick *Epistemology of the Closet* (Epistemología del armario).

³ Miller, D.A., citado en Sedgwick, 1990: 67.

⁴ Ver Haggerty, George, 2000. *Gay Histories and Culture*; Daniel, Lisa y Jackson, Claire, 2003. *The Bent Lens: A World Guide to Gay and Lesbian Film*; Prono, Luca, 2008. *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*; y Aldrich, Robert y Wotherspoon, Larry, 2001. *Who’s Who in Gay and Lesbian History*.

⁵ Richard Meyer, en su estudio sobre censura en el arte plástico homosexual, *Outlaw Representation*, nos recuerda que la autocensura y la censura oficial suelen venir de la mano (Meyer, 2002: 14). La filmografía homosexual (o en general, el arte homosexual) es prácticamente inexistente —o está codificada—, naturalmente, en aquellos países en que está prohibida, la España de la dictadura franquista, los Estados Unidos y Canadá durante la Guerra Fría, o incluso las actuales Corea del Norte, China y Rusia.

⁶ Se aplicaban “a cualquiera que pareciese estar señalando la homosexualidad por medio de la ropa, el peinado, la pose, o incluso temas de conversación

(dos hombres fueron arrestados con la prueba de que habían estado hablando de ópera).” (trad.a.).

⁷ Símbolo “de represión sexual, incluso de la frustrada auto-consciencia del armario” (trad. a.).

⁸ “‘Espléndidas estilizaciones’ de sus abstracciones como ‘mecanismo[s] de defensa’” (trad. a.).

⁹ “El animador, más que cualquier otro cineasta, sabe que lo que hay en un fotograma no es nunca tan importante como lo que ha ocurrido entre fotogramas” (trad.a.). Revista *Sequences*, 1975 (citado en Martin, 1983: 22).

¹⁰ *The Green Carnation* es justamente el título que Robert Hitchens eligió para novelar, aún en 1894, la escandalosa relación entre Wilder y Lord Alfred Douglas. Para ver otros ejemplos de vestidura como código ver Bronski, 1984: 85.

¹¹ “Los códigos gay existieron sobre una delgada línea: eran lo bastante obvios como para ser reconocidos por otros gays, pero lo suficientemente oscuros para ser invisibles a los heterosexuales” (trad. a.).

¹² En la traducción española con que hemos trabajado se le llama “publicista político”; hemos preferido no obstante traducir directamente del alemán “politische Schriftsteller” como “escritor político”. Ver Freud, Sigmund, 1900. *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, edición de 1972 (p.158).

¹³ Ver Freud, Sigmund, 1907: *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*.

¹⁴ “La estética del filme surrealista tiene su modelo en el sueño” (trad. a.).

¹⁵ “En los años siguientes, [McLaren] se mantuvo atento a sus posibles públicos y modificó sus películas según la percepción de estos” (trad. a.).

¹⁶ Una lectura puramente de género, asumir por ejemplo que el pene es símbolo de opresión de la mujer (Russo, 2001: 90) no tendría cabida aquí y, en todo caso, dada la violencia que hay en ambos sentidos en *Love on the Wing*, McLaren mostraría a la mujer como opresora, al dibujarla durante un instante como jaula que atrapa al hombre. En cualquier caso, creemos que la violencia es otro modo de mostrar, aquí, energía sexual, dos figuras interactuando físicamente de un modo más aceptado en el cine y el dibujo animado que el acto sexual.

¹⁷ La película se inicia además con rosetones rodeados de plumas, algunos similares a esfinteres, pero pronto se prueba de figuras fálicas, verticales. Hacia el minuto 2:30 las esferas construyen lo que parece un pene flácido, que se irgue, para desmontarse en una eyaculación de las mismas bolas al contacto con otro ser alado, una mariposa. A partir de aquí, todo es juego volador en el espacio.

¹⁸ Sobre la homofobia del grupo surrealista, ver Lusty, Natalya, 2007. *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, p. 111; Pierre, José, 1994. *Investigating Sex: Surrealist Discussions, 1928-1932*, p. 28. McLaren tampoco hubiera sido considerado un auténtico artista abstracto, de practicar la pintura sobre lienzo y no sobre celuloide, al no ser bastante “macho”, según el gurú de la abstracción Clement Greenberg (Gibson, Ann Eden, 1997. *Abstract Expressionism: Other Politics*. pp. xix, 11).

¹⁹ Otros autores, antes de queer, asignaron este moverse “en los márgenes” de McLaren a una vocación de postmodernidad. Tal es el caso de William Moritz, en su texto “Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists” (Moritz, 1997: 106).

²⁰ “Escapar las normas punitivas que disciplinan el comportamiento y controlan el desarrollo humano con el objetivo de sacarnos de una infancia desobediente y convertirnos en adultos ordenados y predecibles” (trad. a.).

²¹ Siguiendo a Ahmed, sería interesante ver cómo la orientación sexual de un autor queda reflejada en la orientación que los signos gráficos, manchas y líneas, de sus películas, respecto a otros, pero rebasa las posibilidades de este artículo.

²² “Mientras hacía *Hen Hop*, por ejemplo, sentía que estaba... haciendo esa danza. Me imbuí del espíritu de la gallinidad, creo” (trad. a.). McWilliams, 1990: 00:42:30.

²³ Autores como Lorca dan a “pajaro” el sentido de pene (un uso común en castellano por otro lado) pero también, por extensión, a los hombres (Sahuquillo, 2007: 214-215). Algunas aves serían además queer o maricas —el pato, en Puerto Rico— y “la pluma” remite a la feminidad en el hombre homosexual (ver La Fountain-Stokes, 2007: 193-229). Pene y pájaro

están relacionados en otros idiomas: “pecker”, en inglés, “ptak” y “pták” en polaco y checo, o “uccello” en italiano. Ver Morton, Mark, 2003. *The Lover’s Tongue: A Merry Romp Through the Language of Love and Sex*, Toronto: Insomniac Press.

²⁴ Aunque un espectador del momento podía pasar por alto la forma genital que este caballo toma en determinados fotogramas, convirtiéndose los enormes cuartos traseros del animal en testículos y el resto en un falo volador, el trabajo sobre cada fotograma particular que hizo McLaren impide que él se nos muestra un detallismo remarcable, al mostrar por ejemplo el ano siempre en su punto anatómico correcto, lo que contrasta con el resto de transformaciones que practica.

²⁵ “Locus del deseo sexual hombre-hombre” (trad. a.).

²⁶ La pieza inacabada de mediados de los 40 *Surrealist Hand Drawing* hace de puente entre ambas películas. Aquí se conecta a la gallina y al caballo alado —que, sin cabeza, remite aún más claramente a la cultura griega— con el mismo estilo de línea sobre celuloide, cuyo movimiento principal es la transformación y, en ésta, la desmembración.

²⁷ “Uno de los pocos elementos surrealistas del arte griego” (trad. a.).

²⁸ Reflejarían “el interés del artista por los penes en la configuración de escenas que no tienen un contenido sexual abierto” y podrían “revelar *inintencionalmente* las “fantasías fálicas” de sus creadores” (trad. a., la cursiva es nuestra).

²⁹ La animación tiene “the ability to interrogate what I have elsewhere defined as a “primal” state [...] is particularly significant in the revelation of philosophical principles because it is predicated on the view that animation can readily depict interior psychological and emotional states” (Wells, 2009: 136).

³⁰ “Este sujeto rizomático está en un estado de multiplicidad contingente sobre su cuerpo mutable, sugiriendo un reordenamiento constante de su ser que excede lo ideal de una ‘identidad’ estable y unificada. Al no tener centro, ni estructura, ni unidad, el rizoma existe en un estado intenso (e intensamente productivo) de desorden, de devenir, lo que hace que cualquier generalización sobre los actos de

representación sea imposible. El rizoma es pues, en un sentido muy real, no-representable, y cognoscible sólo a través del concepto de multiplicidad que despieza la unidad del sujeto y los significados fijos de la lógica. La Rizomorfosis es un estado radical de fragmentación que no puede ser descrito según los protocolos existentes de representación, como es el lenguaje, pero que no obstante existe y es un tipo de caos o caosmosis que supura por debajo de cualquier representación.” (trad. a.).

³¹ “Cuadrar”, o “conformarse”, con el orden simbólico (trad. a.).

³² “Cualquier obra artística que no reflejara y consolidara la estricta polaridad de los sexos era automáticamente sospechosa” (trad. a.).

³³ Van Driel, en *The Rise and Fall of the Penis*, dice que algunos gallos “son difíciles de distinguir de las gallinas a simple vista y tienen conductas homosexuales” (2009: 21) y explica los experimentos de A. Berthold (1849) por el que los gallos se amansaban al serles extraídos los testículos, y volvían a ser peleones al serles reinsertados. Ver también Fausto-Sterling, 2000: 149.

³⁴ Quizás con la vaca lechera y el toro-amental.

³⁵ En inglés, los gallos, además de *rooster*, son cock, “polla”. Esta última palabra se deja de usar a menudo por “incomodidad”. Campbell, Lyle (ed.), 1999. *Historical linguistics, an introduction*, Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 230.

³⁶ Dover (133) nos dice que los gallos eran el regalo habitual de los pretendientes adultos (*erastes*) a los jóvenes eromenos.

³⁷ “Deportes de contacto, lucha libre”, pero también precisamente de la “guerra cinematográfica o videográfica” (trad. a.).

³⁸ “La resistencia a ceder el espacio masculino” y “el miedo que los hombres tienen a la inversión del falo que se expande y el ano cerrado entre un falo en deferente y un ano abierto” (trad. a.).

³⁹ “McLaren dice que una debilidad de las películas de animación es su incapacidad para expresar lo trágico”. Pero mucha gente encuentra cualidades de tragedia en sus películas: en su uso de la comedia para evitar el conflicto, en el terror suprimido detrás de la

belleza de películas como *A Phantasy y C'est l'Aviron*, en la solitaria búsqueda en el espacio, ¿búsqueda con qué fin?” (trad. a.).

⁴⁰ “Siempre hay un deseo profundo de unificación, una especie de atracción magnética y orgásmica de un cuerpo hacia otro” (trad. a.).

⁴¹ El mito ha sido importante para artistas homosexuales como Cellini (Aldrich y Wotherspoon, 2001: 111-112), Caravaggio, Cocteau (a través de la figura de Orfeo), Passolini (11, 1996: 138), Bidgood (*Pink Narcissus*, 1971) o el bailarín Nijinsky (Burt, 1995: 32). La dualidad que expresa el mito, además, resuena con los binomios constructores de armarios expresión/secreto, público/privado, hombre/mujer.

⁴² Ver Hayward, Susan, 2000. *Cinema Studies the Key Concepts*. Londres: Routledge, p. 9, y Callahan, Anne, 2001. *Writing the Voice of Pleasure Heterosexuality without Women*, Nueva York: Palgrave, p. 46.

⁴³ “Los hombres sin mujer son hombres peligrosos; el cuerpo masculino erotizado era un cuerpo peligroso” (trad. a.).

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara, 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- BRONSKI, Michael, 1984. *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*, Boston, MA: South End Press.
- BRONSKI, Michael, 1998. *The Pleasure Principle: Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom*, Nueva York: St. Martin's Press.
- BROWN, Michael, 2000. *Closet Space. Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*, Londres: Routledge.
- BURT, Ramsay, 1995. *The Male Dancer Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres: Routledge.
- CIRLOT, Juan Eduardo, 1971. *A Dictionary of Symbols* (J. Sage, Trans.). Londres: Routledge.
- COHEN, Karl F., 1997. *Forbidden Animation: Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*; Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.
- CUTLER, May Ebbitt, 1983. “The Qualities of Tragedy”, *Cinema Canada*, n° 99 (9/1983), p. 22.
- DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix, 1985. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. cast. Francisco Monge, Barcelona: Paidós, edición de 2004 (1972, *L'Anti-Oedipe*, París: Les Editions de Minuit).
- DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix, 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. cast. José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-textos, traducción de 1988, 5ª edición, 2002 (1980, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, París: Les Editions de Minuit).
- DOBSON, Terence, 2006. *The Film Work of Norman McLaren*, Eastleigh, Reino Unido: John Libbey.
- DOVER, Kenneth James, 1989. *Greek Homosexuality*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- FERBER, Michael, 2007. *A Dictionary of Literary Symbols*, Nueva York: Cambridge University Press.
- FREUD, Sigmund, 1980. *Tótem y Tabú*, trad. cast. J. Etcheverry, en *Sigmund Freud, Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 1-164.
- FREUD, Sigmund, 1991. *La interpretación de los sueños*, trad. cast. J. Etcheverry, en *Sigmund Freud, Obras completas*, vol. IV, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 1 - 715. (1900, *Die Traumdeutung*, Leipzig y Viena: Franz DeutiCke).
- GORDON, Robert, 1996. *Pasolini: Forms of Subjectivity*, Oxford: Clarendon Press.
- HALBERSTAM, Judith (Jack), 2011. *The Queer Art of Failure*, Durham y Londres: Duke University Press.
- HALL, James, 1996. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, Nueva York: Icon Editions.
- HARRIS, Leonard, 2001. “Outing Alain L. Locke: Empowering the Silenced” en BLASIUS, Mark (ed.), 2001, *Sexual Identities, Queer Politics*, Princeton: Princeton University Press, pp. 321-341.

- KEMP, Jonathan, 2009. "Schreber and the Penetrated Male", en NIGIANNI, Chrysanthi, 2009, *Deleuze and Queer Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 150-167.
- KEMP, Jonathan, 2013. *The Penetrated Male*, Nueva York: Punctumbooks.
- KEULS, Eva, 1985. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley: University of California Press.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence, 2007. "Queer Ducks, Puerto Rican Patos, and Jewish-American Feygelekh: Birds and the Cultural Representation of Homosexuality", en *Centro Journal*, Vol. XIX, n. 001, Nueva York: Centro de Estudios Puertorriqueños, pp. 192-229.
- LEHMAN, Peter, 2001. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Nueva York: Routledge.
- MARTIN, Gordon, 1983. "Norman McLaren, Reflections on a Life", en *Cinema Canada*, nº 99 (9/1983), pp. 22-23.
- McWILLIAMS, Donald y DIONNE, Claude, 1990. *Creative Process: Norman McLaren* (documental), Canadá: National Film Board of Canada.
- McWILLIAMS, Donald y DIONNE, Claude, 2006. *Norman McLaren: A Filmmaker for Tomorrow*, Montreal: NFB, National Library of Canada, Bibliothèque Nationale du Québec.
- MEYER, Richard, 2002. *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford: Oxford University Press.
- MILLAR, Gavin, 1970. *The Eye Hears, the Ear Sees* (documental), Canadá, Reino Unido: BBC.
- MORITZ, William, 1997. *Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists*, en PILLING, Jayne (ed.), *A Reader in Animation Studies*. Sydney: John Libbey & Company, pp. 104-111.
- NEILL, James, 2009. *The Origins and Role of Same-Sex Relations in Human Societies*, Jefferson, North Carolina, y Londres: McFarland & Company.
- REED, Christopher, 2011. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, Nueva York: Oxford University Press.
- RYLE, Robyn, 2012. *Questioning Gender: A Sociological Exploration*. Thousand Oaks, California: SAGE/Pine Forge Press.
- RUSSO, Ann, 2001. *Taking Back our Lives: A Call to Action for the Feminist Movement*, Nueva York: Routledge.
- SUMMERS, Claude J., 2004: *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, San Francisco: Cleis Press.
- THOMAS, Calvin, 2008: *Masculinity, Psychoanalysis, Straight Queer Theory: Essays on Abjection in Literature, Mass Culture, and Film*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- VAN DRIEL, Mels, 2009. *Manhood: The Rise and Fall of the Penis*, Londres: Reaktion Books.
- WAUGH, Thomas, 2000. *The Fruit Machine. Twenty Years of Writings on Queer Cinema*, Durham y Londres: Duke University Press.
- WAUGH, Thomas, 2006. *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Montreal: McGill Queens University Press.
- WELLS, Paul, 2009. *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons, and Culture*, New Brunswick, Nueva Jersey y Londres: Rutgers University Press.
- WILLIAMS, Linda, 1981. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Urbana: University of Illinois Press.



Biografía

Emilio Martí López (Valencia, 1978) es animador, artista y arteterapeuta. Trabaja en el campo de las capacidades curativas de la animación y estudia, asimismo, las oportunidades colaborativas del arte y el dibujo animado en sociedad, elaborando el tema en la educación pública, con refugiados, o con pacientes con enfermedad mental. Entre sus películas y colaboraciones se encuentran *Desanimado* (2010), *Aporue* (2015) o *Haití – Tablo A* (2015). Su artículo “Homosexualidad, infancia y animación”, publicado en *Con A de animación*, analiza otros aspectos del dibujo animado ligado a la sexualidad.

E-mail

hermes2078@gmail.com